



Secolul 20



AMINTIREA TOVARĂȘULUI GHEORGHE GHEORGHIU-DEJ, VEȘNIC VIE ÎN INIMA PARTIDULUI, A CLASEI MUNCITOARE, A POPORULUI

La 19 martie partidul și poporul nostru au suferit o grea pierdere: a încetat să bată inima tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, fiu devotat al clasei muncitoare din România, al poporului român.

Nemărginită este durerea noastră, a tuturor.

Tovarășul Gheorghiu-Dej și-a dăruit întreaga sa viață partidului clasei muncitoare, luptei revoluționare pentru eliberarea oamenilor muncii, pentru fericirea poporului român și a patriei noastre, pentru socialism. Înalt exemplu de fidelitate față de marxism-leninism, tovarășul Gheorghiu-Dej a fost un eminent militant al mișcării comuniste și muncitorești internaționale, a luptat neobosit pentru prietenia și unitatea țărilor socialiste, pentru coeziunea partidelor comuniste, pentru cauza păcii și libertății popoarelor.

În uriașa sa activitate și-au găsit expresie trăsăturile cele mai nobile ale eroicei noastre clase muncitoare, care este mândră de a fi plămădit în mijlocul ei, în focul luptei conduse de partid, un asemenea conducător.

Născut la 8 noiembrie 1901 la Bîrlad, într-o familie de muncitori, tovarășul Gheorghiu a început să muncească de la vârsta de 11 ani ca ucenic în diferite ateliere și fabrici, calificându-se ca muncitor electrician. Sub influența valului revoluționar din România de la sfîrșitul primului război mondial, însuflețit de ideile Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, tovarășul Gheorghiu-Dej s-a înrolat din fragedă tinerețe în mișcarea muncitorească. El a participat, în rindurile muncitorilor din Valea Trotușului, la greva generală din 1920, care a oglindit creșterea conștiinței de clasă, a capacității de luptă a proletariatului român și a evidențiat necesitatea istorică a înfringerii oportunismului, a făuririi partidului de tip nou, Partidul Comunist din România.

În anii următori, tovarășul Gheorghiu-Dej ia parte la un șir de acțiuni muncitorești la Galați, fiind ales în conducerea sindicatului de la Atelierele C.F.R.

În 1930 el devine membru al Partidului Comunist, în rindurile căruia avea să lupte pînă la ultima suflare.

În acei ani, cînd criza economică lovea greu masele muncitoare, activitatea partidului era paralizată de lupte fracționiste, care aduseseră partidul la un pas de lichidare. Refacerea unității partidului, orientarea activității sale spre întărirea legăturilor cu masele muncitoare și în primul rînd cu detașamentele de bază ale proletariatului au făcut posibilă organizarea unor mari acțiuni muncitorești, culminînd cu eroicele lupte din februarie 1933 — în a căror pregătire și desfășurare s-au afirmat cu putere marile calități politice și organizatorice de conducător revoluționar ale tovarășului Gheorghiu-Dej.

La Galați și apoi la Dej, unde fusese mutat disciplinar, ca și la București, Iași, Cluj, Pașcani și în alte localități, tovarășul Gheorghiu-Dej, dînd exemplu de felul cum trebuie muncit în mijlocul maselor, a depus o intensă activitate pentru realizarea unității de acțiune a muncitorilor ceferiști.

În 1932, la Conferința pe țară a muncitorilor feroviari, tovarășul Gheorghiu-Dej a fost ales secretar al Comitetului Central de acțiune care, sub îndrumarea Comitetului Central al Partidului Comunist, a organizat nemijlocit lupta ceferiștilor.

Tovarășul Gheorghiu-Dej și-a îndeplinit în mod strălucit sarcinile de răspundere încredințate de partid în organizarea acestor lupte, care au constituit o cotitură în istoria întregii noastre mișcări muncitorești, au demonstrat capacitatea clasei muncitoare de a acționa ca forță socială conducătoare a poporului muncitor în lupta de eliberare, au deschis o pagină nouă în viața partidului. Întărindu-și rîndurile cu cele mai bune, mai combative și revoluționare cadre proletare, partidul s-a legat mai strîns de masele oamenilor muncii.

Procesul intentat de reacțiune în 1933—1934 conducătorilor muncitorimii ceferiste a fost transformat de Partidul Comunist într-o tribună de demascare a regimului burghezo-moșieresc, a politicii antinaționale și antipopulare a claselor dominante. Din banca acuzaților în lanțuri a răsunit cu vigoare și curaj, prin glasul tovarășului Gheorghiu-Dej, chemarea înflăcărată, mobilizatoare a partidului adresată maselor muncitoare de a lupta cu hotărîre pentru o viață mai bună, împotriva robiei capitaliste, pentru apărarea suveranității și independenței naționale.

Condamnat la 12 ani muncă silnică, tovarășul Gheorghiu-Dej a fost deținut în diferite închisori — Jilava, Văcărești, Craiova, Ocnele Mari, Aiud, Doftana, Caransebeș și în lagărul de la Tg. Jiu.

Gratiile temnițelor, sîrma ghimpată a lagărelor n-au putut să-i izoleze de partid, de clasa muncitoare, de popor pe militanții revoluționari. Simțînd în permanență sprijinul partidului, solidaritatea maselor muncitoare și a unor largi cercuri democratice, ei au păstrat legătura cu viața și activitatea partidului, au înfruntat cu fermitate și dîrzenie regimul de teroare și exterminare din închisori, pe care le-au transformat în școli de călire revoluționară. Prin munca politico-ideologică desfășurată de comuniștii din închisori, în frunte cu tovarășul

Gheorghiu-Dej, s-au făurit cadre oțelite de militanți comuniști, caracterizate prin capacitatea de a organiza masele muncitoare, prin clarviziune politică și combativitate revoluționară, cadre care au avut ulterior un rol de excepțională însemnătate în conducerea de către partid a luptei pentru cucerirea puterii de către oamenii muncii și construirea socialismului.

Aprecierea acordată de partid activității desfășurate de tovarășul Gheorghiu-Dej și-a găsit expresia în cooptarea sa, în 1935, pe cînd se afla în închisoare, ca membru al C.C. al P.C.R.

În anii războiului, tovarășul Gheorghiu-Dej împreună cu ceilalți tovarăși din închisori și lagăre își manifestau încrederea nestrămutată în victoria împotriva fascismului, solidaritatea frățască cu popoarele Uniunii Sovietice. În strînsă legătură cu cadrele de bază din afară, ei și-au pus întreaga experiență, tot elanul revoluționar în slujba organizării luptei antihitleriste a poporului român.

Tovarășului Gheorghiu-Dej îi revine meritul principal în demascarea și lichidarea clicii de trădători și capitulanți, infiltrate în conducerea partidului; înlăturarea agenturii trădătoare a constituit una din condițiile esențiale pentru ca partidul să-și poată îndeplini rolul conducător în lupta de eliberare națională și socială a poporului român.

Activul revoluționar al partidului, în frunte cu tovarășul Gheorghiu-Dej, a elaborat linia strategică și tactică pentru răsturnarea dictaturii militar-fasciste și întoarcerea armelor împotriva Germaniei hitleriste. Partidul a trecut la organizarea formațiunilor de luptă patriotice, la realizarea Frontului Unic Muncitoresc cu partidul social-democrat, la înfăptuirea unui larg sistem de alianțe cu diferite grupări politice și atragere în lupta antihitleristă a unor personalități însuflite de sentimente patriotice, la desfășurarea unei vaste activități în rîndurile armatei.

În zilele hotărîtoare pentru pregătirea insurecției, C.C. al partidului a organizat evadarea din lagăr a tovarășului Gheorghiu-Dej și a altor cadre de bază ale partidului.

Organizată și condusă de partid, insurecția armată a deschis o eră nouă în istoria poporului român, a însemnat începutul revoluției populare. România s-a alăturat coaliției antihitleriste. Armata română, în totalitatea ei, a luptat umăr la umăr cu Armata sovietică pînă la zdrobirea Germaniei hitleriste. Sîngele vărsat în comun a cimentat prietenia și alianța indestructibilă dintre poporul român și poporul sovietic în lupta pentru cauza păcii și socialismului.

Tovarășul Gheorghiu-Dej a dat o contribuție de cea mai mare importanță la elaborarea liniei politice și tactice a parti-

dului în desfășurarea furtunoasă a marilor bătălii de clasă de după 23 August 1944, muncind cu nesecată energie pentru îndeplinirea sarcinilor stabilite de partid — mobilizarea tuturor forțelor în războiul antihitlerist, refacerea economiei naționale, democratizarea țării, făurirea alianței muncitorești-țăranesti în focul luptei pentru reforma agrară, instaurarea puterii populare.

Ca reprezentant al partidului și clasei muncitoare în guvern, tovarășul Gheorghiu-Dej a preluat, în noiembrie 1944, conducerea Ministerului Comunicațiilor și Lucrărilor Publice, fiind primul muncitor ministru în istoria politică a României.

Sub conducerea partidului, clasa muncitoare organizată în sindicatele unice revoluționare, masele largi țărănești care luptau pentru pământ, partidele și grupările reunite în frontul național democrat dădeau lovituri zdrobitoare cercurilor reacționare. Valul luptei revoluționare a măturat un șir de guverne cu majoritate reacționară și a impus la 6 Martie 1945 aducerea la putere a primului guvern din țara noastră în care clasa muncitoare avea rolul precumpănitor.

La Conferința Națională a Partidului Comunist din octombrie 1945, tovarășul Gheorghiu-Dej a prezentat Raportul Politic al Comitetului Central, care cuprindea un amplu program de luptă pentru întărirea puterii populare, reconstrucția țării și consolidarea independenței naționale. În acest program, de o largă perspectivă istorică, partidul, scrutînd departe în viitor, și-a exprimat concepția leninistă privitoare la construirea unei industrii puternice ca temelie a dezvoltării social-economice a României.

După Conferința Națională tovarășul Gheorghiu-Dej a fost ales secretar general al Partidului Comunist Român.

În calitate de ministru al Economiei Naționale și apoi al Industriei și Comerțului, ca președinte al Comisiei Ministeriale pentru redresarea economică, el a adus o contribuție esențială în lupta împotriva inflației și sabotajului economic al capitaliștilor, în pregătirea și îndeplinirea programului din iunie 1947 de stabilizare monetară și refacere a economiei naționale.

Abolirea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române au marcat cucerirea deplină a puterii de către clasa muncitoare în alianță cu masele largi ale țărănimii; misiunea de a realiza actul abdicării regelui, la 30 Decembrie 1947, i-a revenit, din însărcinarea partidului și guvernului și în numele tuturor forțelor democratice, tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, împreună cu doctorul Petru Groza.

Oamenii muncii, devenind singurii stăpîni ai țării, au pășit cu însoflete, sub conducerea partidului, la construirea societății socialiste.

Tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej a avut un rol deosebit în lupta partidului pentru realizarea unității politice și organizatorice a clasei muncitoare — înfăptuită la Congresul de unificare din februarie 1948 prin crearea Partidului Muncitoresc Român pe baza principiilor ideologice și organizatorice marxist-leniniste. Congresul l-a ales secretar general al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român.

Prin istoricul act al naționalizării, pregătit de partid sub îndrumarea nemijlocită a tovarășului Gheorghiu-Dej, principalele mijloace de producție industrială au devenit bun al întregului popor și s-a creat o puternică temelie construcției socialiste în țara noastră.

Partidul a orientat cu nestrămutată perseverență dezvoltarea României în direcția transformării ei într-o țară industrială, cu o agricultură înaintată. Tovarășului Gheorghiu îi revin mari merite în elaborarea politicii de industrializare socialistă, ca pîrghie hotărîtoare a progresului rapid al țării, a valorificării resurselor ei și a dezvoltării tuturor ramurilor economiei în vederea creșterii continue a bunăstării celor ce muncesc — obiectivul fundamental al politicii partidului.

Călăuzit de teza marxist-leninistă că socialismul trebuie construit nu numai la orașe ci și la sate, partidul a pus la ordine zilei rezolvarea celei mai complexe sarcini a construcției socialiste — transformarea socialistă a agriculturii. Întreaga muncă desfășurată în acest domeniu s-a întemeiat pe linia exprimată în numele partidului de tovarășul Gheorghiu-Dej la plenara din martie 1949 a Comitetului Central. Viața a confirmat în mod strălucit această linie politică; înfăptuirea cu succes a cooperativizării agriculturii a deschis largi perspective dezvoltării intensive și multilaterale a producției agricole, a ridicat pe o treaptă mai înaltă alianța muncitorească-țăărănească.

Întreaga activitate a Comitetului Central în frunte cu tovarășul Gheorghiu-Dej oglindește capacitatea de a aplica creator, la condițiile țării noastre, legile obiective, general-valabile, ale revoluției și construcției socialiste, de a desprinde cerințele specifice fiecărei etape istorice și de a îndrepta în direcția hotărîtoare eforturile partidului, ale poporului.

Aceste trăsături caracterizează munca efectuată de partid sub conducerea nemijlocită a tovarășului Gheorghiu pentru elaborarea planului de electrificare, a planurilor cincinale și a planului de șase ani, planuri a căror realizare, prin eforturile însoțite ale întregului popor, a asigurat introducerea largă a tehnicii noi, dezvoltarea proporțională, armonioasă și mereu ascendentă a economiei naționale.

Îndeplinind cele mai înalte funcții de partid și de stat — președinte al Consiliului de Miniștri din 1952 pînă în 1955,

prim-secretar al Comitetului Central al P.M.R. și președinte al Consiliului de Stat pînă în ultima clipă a vieții sale — tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej avea un contact larg și direct cu poporul, studia cu deosebită luare aminte experiența maselor, manifesta o nemărginită încredere în puterea de creație a poporului — făuritorul istoriei și al tuturor marilor realizări ale României socialiste.

Exemplu de simplitate și modestie, el avea un neasemuit dar de a-și apropia oamenii, de a-i însușești și a-i antrena la luptă pentru înfăptuirea sarcinilor trasate de partid; oamenii muncii păstrează neștearsă amintirea întîlnirilor cu tovarășul Gheorghiu, a sfaturilor sale de tovarăș și prieten care le vorbea în același grai al inimii.

Tovarășul Gheorghiu exprima cu deosebită căldură grija permanentă a partidului pentru educarea tineretului, nădejdea de mine a țării, pentru promovarea femeilor în munci de răspundere în economie, în instituții de stat și în organizațiile obștești. El manifesta o neslăbită preocupare pentru satisfacerea setei de cultură și îmbogățirea vieții spirituale a poporului, pentru avîntul continuu al învățămîntului, acorda o mare atenție activității creatoare a intelectualilor, a oamenilor de știință, artă și cultură, cărora le împărtășea înalta prețuire a partidului pentru valoroasa lor contribuție la propășirea patriei.

În fruntea partidului, tovarășul Gheorghiu are merite deosebite în rezolvarea marxist-leninistă a problemei naționale în țara noastră, prin care au fost asigurate deplina egalitate în drepturi a tuturor oamenilor muncii și cimentarea prieteniei de nezdruccinat dintre poporul român și minoritățile naționale.

Timp de peste trei decenii, tovarășul Gheorghiu-Dej a adus o mare contribuție la călirea ideologică și organizatorică a partidului nostru. Minunat conducător de tip leninist, el a militat pentru întărirea partidului ca detașament combativ de avangardă al clasei muncitoare, strîns legat de mase, sînge din sîngele poporului, forța conducătoare în opera de construire a socialismului.

Partidul nostru s-a călit, a realizat o unitate și o coeziune fără precedent printr-o luptă intransigentă împotriva oricăror abateri de la ideologia și politica sa marxist-leninistă, împotriva elementelor antipartinice, fracționiste, oportuniste. În această luptă tovarășul Gheorghiu-Dej, cu înalta sa conștiință partinică și perspicacitate politică, cu ascuțitul său spirit de clasă, a avut un rol de frunte. Partidul Muncitoresc Român, strîns unit în jurul Comitetului său Central, este astăzi mai puternic decît oricînd.

Este pilduitoare pentru noi preocuparea neabătută a tovarășului Gheorghiu-Dej pentru întărirea continuă a rolului

conducător al partidului în toate domeniile activității social-economice, pentru aplicarea neștirbită a normelor de muncă leniniste. În viața partidului, în activitatea conducerii sale s-a înrădăcinat principiul muncii colective, toate hotărârile și măsurile conducerii partidului fiind rodul activității și gândirii colective ale Comitetului Central, Biroului său Politic.

Tovarășul Gheorghiu a depus o vastă activitate pentru sintetizarea experienței acumulate de partid în conducerea revoluției și construcției socialiste, pentru însușirea acestei experiențe de către membrii partidului, în vederea înarmării lor teoretice.

Patriot și internaționalist înflăcărat, tovarășul Gheorghiu-Dej a fost un strălucit exponent al politicii consecvente a partidului și statului nostru de prietenie și alianță frățească cu țările socialiste, de solidaritate cu lupta clasei muncitoare și a forțelor democratice de pretutindeni, cu mișcarea de eliberare națională a popoarelor, pentru unitatea tuturor forțelor progresului social. Exprimînd, cu energia și tenacitatea ce l-au caracterizat întotdeauna, poziția Partidului Muncitoresc Român, el a militat pentru unitatea țărilor socialiste, pentru coeziunea marii armate internaționale a comuniștilor, avînd convingerea că nu există îndatorire internațională mai înaltă decît aceea de a contribui la salvagardarea și întărirea acestei unități — cheazășia victoriei cauzei socialismului în întreaga lume.

Sub conducerea Comitetului Central în frunte cu tovarășul Gheorghiu, partidul nostru a depus eforturi neprecupețite pentru promovarea și stricta aplicare în relațiile dintre partidele comuniste și dintre țările socialiste a normelor marxist-leniniste — ca cerință vitală pentru asigurarea și întărirea unității și coeziunii lor, pentru creșterea forței de atracție a ideilor socialismului în lume. Linia partidului în problemele vieții internaționale și ale mișcării comuniste mondiale, exprimată în Declarația plenarei lărgite din aprilie 1964 a C.C. al P.M.R., este urmată cu perseverență nestrămutată de întregul partid.

Eminent om de stat, tovarășul Gheorghiu-Dej a desfășurat o vastă activitate în elaborarea politicii externe a Republicii Populare Romîne, politică de consolidare a păcii, de luptă împotriva politicii agresive a cercurilor imperialiste, împotriva colonialismului, pentru sprijinirea dreptului popoarelor de a dispune singure de soarta lor, pentru dezvoltarea colaborării internaționale pe baza principiilor coexistenței pașnice a statelor cu orînduiri social-politice diferite.

Țara noastră așează ca temelie de neclintit a relațiilor sale internaționale respectarea egalității, suveranității și independenței popoarelor, neamestecul în treburile lor interne, pronunțîndu-se pentru stricta respectare și promovarea acestor

principii pe arena internațională, în interesul colaborării și apropierii între popoare.

Toate succesele în domeniul politicii interne și internaționale ale Republicii Populare Române, toate realizările obținute în aceste decenii sînt strîns legate de activitatea desfășurată în fruntea Comitetului Central al partidului de tovarășul Gheorghiu-Dej.

Măsura operei titanice înfăptuite de popor sub conducerea partidului o dă deosebirea dintre tabloul întunecat al Romîniei de acum două decenii și înfățișarea de astăzi a țării, în care poporul român, liber de orice exploatare, stăpîn al destinelor sale, își făurește o viață fericită.

Scumpul nostru tovarăș Dej a închis ochii pentru vecie cu conștiința datoriei împlinite; el a putut vedea triumful idealurilor cărora și-a dăruit viața, victoria deplină a socialismului în țara noastră, mersul rapid al Romîniei pe calea progresului economic și cultural.

În ultimele sale cuvinte adresate țării, prin scrisoarea trimisă recentei sesiuni a Marii Adunări Naționale, el își exprima convingerea îndreptățită că țara noastră va păși mai departe, neabătut, pe această cale; cu nezdruclinată încredere, el arăta că înaintea Romîniei socialiste sînt deschise perspectivele unui viitor strălucit — viitor care stă în mîinile harnice și încercate ale poporului.

Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român, tovarășii de muncă și de luptă ai marelui dispărut își iau legămîntul solemn să întărească necontenit unitatea partidului și a conducerii sale, să continue neabătut linia generală, internă și internațională, a partidului, să nu-și cruțe forțele pentru a duce mereu înainte opera de construire a socialismului și comunismului, de înflorire a patriei și ridicare a bunăstării poporului — operă măreață a căreia i-a consacrat întreaga viață tovarășul Gheorghiu-Dej.

Marea durere care ne îndoliază tuturor inima unește și mai strîns poporul în jurul partidului. Clasa muncitoare, țărănimea, intelectualitatea, toți oamenii muncii își înzecesc eforturile pentru a obține noi victorii, spre binele și prosperitatea patriei noastre socialiste.

Adio, scump prieten și tovarăș de luptă !

Numele tău va rămîne veșnic viu în inima partidului, în inima clasei muncitoare, a poporului român !

**Comitetul Central
al Partidului Muncitoresc Român**

HOTĂRÎREA

COMITETULUI CENTRAL

AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN,

A CONSILIULUI DE STAT ȘI A CONSILIULUI

DE MINIȘTRI ALE REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

Pentru eternizarea memoriei tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej, Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Consiliul de Stat și Consiliul de Miniștri ale Republicii Populare Romîne

HOTĂRĂSC:

1. Se vor edita lucrările tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
2. Se va edita biografia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
3. Statuia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi ridicată în orașele București și Cluj.
4. Bustul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej va fi așezat la Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Romîn, Marea Adunare Națională a Republicii Populare Romîne, clubul C.F.R. „Grivița Roșie” din orașul București și la Casa de cultură din orașul Galați.
5. Pe clădirile legate de activitatea tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej în perioada ilegalității vor fi așezate plăci comemorative.
6. La Muzeul de istorie a Partidului din orașul București se va organiza o sală memorială, consacrată vieții și activității tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.
7. Se va institui bursa republicană „Gheorghe Gheorghiu-Dej”, care va fi acordată celor mai merituoși studenți.
8. Se va atribui numele „Gheorghe Gheorghiu-Dej”:
 - a) Orașului Onești
 - b) Combinatului siderurgic Galați
 - c) Hidrocentralei „16 Februarie” de pe Argeș
 - d) Combinatului chimico-metalurgic din Baia Mare
 - e) Institutului Politehnic din București
 - f) Casei de cultură a studenților din Cluj
 - g) Unei școli medii de cultură generală din orașul Birlad
 - h) Unui bulevard și unei piețe din orașul București, precum și unor piețe și străzi din alte orașe importante din țară.
9. Se va emite un timbru memorial cu efigia tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej.

COMITETUL CENTRAL
AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÎN

CONSILIUL DE STAT
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

CONSILIUL DE MINIȘTRI
AL REPUBLICII POPULARE ROMÎNE





Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor din R.P.R.

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, MARCEL BRESLAȘU REDACTOR-ȘEF, ION BRAD,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA,
MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, TATIANA
NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

3

1965

SUMAR

MUZICĂ ȘI LITERATURĂ

E N E S C U

G. CĂLINESCU: *La un portret al lui George Enescu* • 4

EMANOIL CIOMAC: *Oedip. Ascensiunea culmii celei mai înalte* • 6

IOAN D. GHEREA: « *Complice* » cu Enescu • 19



VASILE NICOLESCU: *Sugestia muzicii și literatura* • 41

T H O M A S M A N N

DOCTOR FAUSTUS

Fragmente, în românește de N. Argintescu-Amza • 49

ROMANUL UNUI ROMAN: *Cum am scris «Doctor Faustus»*;
fragmente, în românește de Eugen Barbu și Andrei Ion
Deleanu • 85

ANTOINE GOLÉA: *Aventura muzicii în veacul XX* • 89

ANATOL VIERU: *Muzică și « despre muzică »* • 109



LUIGI NONO: *Necesitatea și posibilitatea existenței unui nou teatru muzical* • 130

ALBAN BERG

WOZZECK

Libret după piesa lui Georg Büchner; în românește de Constantin Cîrjan și Xenia Roman, cu o prezentare de C. Mioreanu • 141



GEORGE BĂLAN: *Fenomenul muzicii concrete și electronice* • 165



MIHAIL G. ANDRICU: *Cîteva cuvinte despre jazz* • 175

CORNEL CHIRIAC: *Jazzul, izvoare și semnificații* • 178



RADU CĂPLESCU: *Muzicologie și stil* • 201

CORRESPONDENȚE ÎN EXCLUSIVITATE

DMITRI KABALEVSKI: *Maiakovski intră în lumea muzicii* • 218

BENIAMINO DAL FABBRO: *Un artist român la Scala: Ionel Perlea* • 220

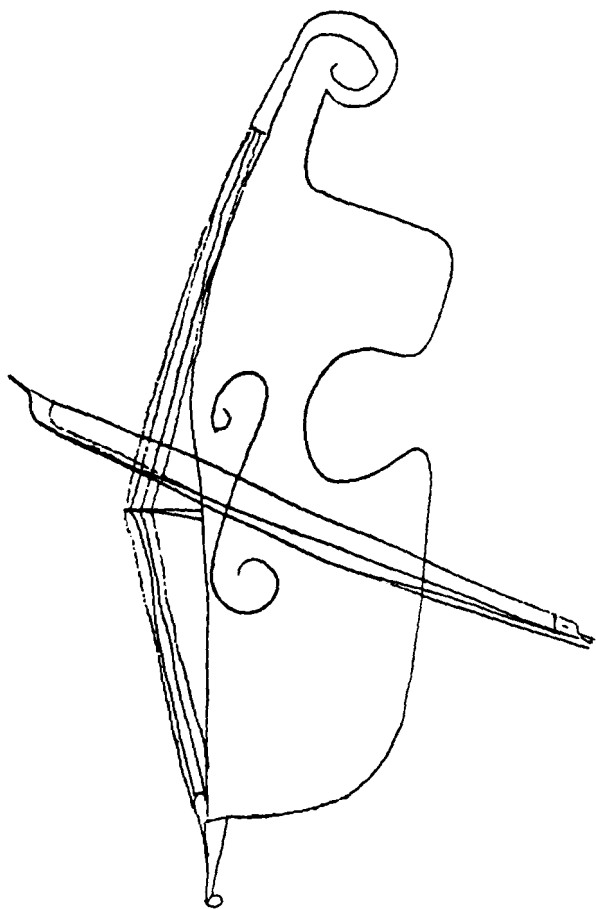


DINU LIPATTI: *Scrisoare către un pianist* • 222

CADRAN MONDIAL • 223

PREZENTAREA ARTISTICĂ: **GETA BRĂTESCU**
PREZENTAREA TEHNICĂ: **ANDRONICA POPESCU**
S. CIUBOTARU

COPERTA: I. ȚUCULESCU — Armonii complementare
Fotografii color: SORIN RADU



PAUL KLEE — Violoncel și arcuș

La un portret al lui George Enescu

Chipul fizic al lui George Enescu este însăși definiția muzicii care este proporție. Ființa sa este de o venustate desăvârșită, care s-a clarificat mereu în cursul vieții ca sunetul unei violine. Frumusețea sa n-are nimic fiziologic, de natură să atragă turburări afective în sufletul ascultătoarei. E o frumusețe rece, numerică, orfică, de esență metafizică, încît pare o criptogramă a muzicii sale însăși. Nu altfel mi-am închipuit pe Orfeu narcotizînd pădurile sau pe Amfion care clădea Teba în sunetul lirei. Istoria muzicii întrebuițează cu oarecare exces apelativul divin. Totul e dumnezeesc în împărăția Euterpei. Este într-aceasta și un efect al abstracției desăvârșite a acestei arte imateriale, care fuge de măsurile materiei. Dacă ne mărginim să dăm acestui cuvînt numai înțelesul desăvârșitei abstracții, chipul lui Enescu este într-adevăr un stil divin. Beethoven este patetic, Wagner este sarcastic și fantasc, Paganini este un saltimbanc, prestidigitator, pletele și negul de pe nas al lui Liszt prevestesc trembolența mîinilor agitate de ceardaș, portretul lui Enescu este liniștea muzicii antice, readuse la modul lirei. În mîna sa violina pare un anacronism și ne e mult mai firesc să-l închipuim adiînd leneș lira străveche.

În făptura sa este o lenevie și o moliciune fără efeminare, rece ca anatomia geometrică a statuariei antice.

Arta lui Enescu este toată aci, fie ca autor, fie ca interpret. El dă frazei muzicale un luciu neted de marmoră, care înfioară prin răceala

ei voluptoasă și face pe femei, devenite livide, să-și acopere fața cu mîna. El nu trezește furtuni în păduri de stejar germanice, nici țipete pasionale, nici o mecanică diabolică de prestidigitație. Modul său este olimpic, fără histerie și patimi violente, fără tocsine, fără corn silvestru, sublimat de stridența materială a instrumentului. Sunetele au suprafețele netede de alabastru, motivele se expun spațioase ca un fronton și în totul palpită o vibrație marină.

Spiritul limpid l-a făcut pe Enescu să se orienteze spre muzica franceză, dar am face o greșală dacă n-am ști să-i distingem silueta proprie. Compoziția franceză, pastorală în secolele trecute, elegiacă în prezent, are o notă de exagerată grație și superficialitate. Muzica franceză e barocă à la Bernini, cu o dulcegărie ce confundă sculptura cu broderia, bassorelieful cu pictura. Vioara lui Enescu răsună trist menuete și gavote în saloanele stil Ludovic al XIV-lea, pline de peruci. Pastoralismul său este sincer, nu falsificat în felul celui al doamnei de Scudéry și într-aceasta se aseamănă izbitor cu Ronsard, a cărui poezie cu tot gulerul brodat, revelă un paysan du Danube. În violina lui Enescu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira este ținută de Orfeu, și ca atare este străbătută de o tristețe tragică.

(Adevărul literar și artistic, 1 noiembrie 1931)

O E D I P

ASCENSIUNEA CULMII CELEI MAI ÎNALTE

Nu pot uita clipele cele dintii de inițiere în lucrarea de frunte a maestrului. Pe măsură ce luau ființă scenele tragediei lirice, George Enescu era bucuros să ni le facă cunoscute nouă, unora dintre ferveții muzicii sale atât de puțin înțelese pe atunci.

Pe la sfârșitul primului război mondial, pagini însemnate din partitură se înfățișau sub formă încheată. În Moldova, își purta schițele manuscrise ale operei, în turneurile pe care le făcea. În vreun oraș de provincie, noaptea, după concert, se așeza la pian și le cînta pentru un cerc restrîns de prieteni. Comenta textul, spunea ce modificări i-a adus. La început, *Oedip* era de două ori mai extins. L-a concentrat, așa că se poate spune că l-a redus la o dimensiune mult mai mică decît oricare din operele wagneriene, exceptînd *Aurul Rinului*. De multe ori, versurile lui E. Fleg au fost schimbate de compozitor însuși.

Pe măsură ce înainta în lucru, partitura căpăta unitate și densitate mai mare.

Îmi aduc aminte de mai multe audiții fragmentare la Botoșani, în casa tatălui meu; apoi de una la București, imediat după reîntoarcerea din Moldova, la sfârșitul războiului; de una la Sinaia, în casa Dobrogeanu Gherea Zarifopol (str. Luther, azi Caragiale), de alta la vila Făget, unde ne primea viitoarea sa soție — apoi, mult mai tîrziu, după reprezentarea lui *Oedip* la Opera Mare din Paris, la « Luminiș ».

Printre auditorii primelor audiții fragmentare îmi amintesc că erau M. Jora, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr la București, iar la « Luminiș »: C. Brăiloiu, M. Andricu și alții.

În vara 1942, timp de două luni, am lucrat zilnic cu George Enescu la versiunea romînă, după extrasul de voce și pian, editat de Salabert (Paris). Această versiune terminată, recomandată călduros direcției Operei noastre, n-a fost cîntată integral niciodată. Neuitată va rămîne o auditiie completă la Sinaia, față de numeroși invitați printre care și cîțiva universitari.

George Enescu a comentat timp de o oră lucrarea sa. Sublinia că ea nu are nimic de « operă », în sensul curent și scenic al cuvîntului.

Nici o acțiune de dragoste, lipsă de arii și alte caracteristici ale vechiului gen. Nu avea ambiția de a cuceri popularitatea ca exemplarele acelea mult încercate, ci aceea, mult mai înaltă, dar nemărturisită, din modestie; de a reînvia tragedia antică și figura aceea a Eroului, victimă a destinului dar pînă la urmă, învingător al acestuia. În cursul celor 25 de ani ai gestației, el se identificase cu eroul său.

Apoi recită răs-picat textul francez al fiecărui act. Îndată după aceasta urma auditiia propriu zisă. Cînta mimînd, declamînd cu infinite nuanțe, într-o gamă uriașă de expresii, de la cele mai subtile pînă la cele mai cutremurătoare. La pian, completîndu-le cu imitații vocale, obținea uluitoare efecte instrumentale. Totul — soliști, cor și orchestră — trăia sub degetele, glasul și înfățișarea halucinantă a întregii sale ființe.

În cartea sa de amintiri găsim o fotografie-instantaneu, luată în timp ce mimează marea scenă între Oedip și Sfinxul sau « La Sphynge » cum îi spune la feminin în originalul francez. E o icoană înspăimîntătoare. Ochii dilatați, plini de groază, bulbucăți și pumnul înleștat în dreptul gurii.

Îmi amintesc de la alte auditiții cîntate și mimate de el, de expresiile halucinante ce le lua capul, trupul său întreg, agățat de pianul cu sonorități de orchestră cînd rostea cu scrișnete și murmure cuvintele :

Dar știi tu ce-i ursita, Oedip?

Ce-i ursita ?

Și pulberea și fiara și steaua-n cer senin

Toate-n lume sînt minate de ea;

Zeii ei înșiși legați sînt de ursită

Ea va sfărîma lira lui Apollon,

Va sfărîma săgețile Artemizei,

Va sfărîma și caduceul lui Hermes

Și lancea Athenei.

De-acum, spre a-mplini visul urmărit de ea,

URANOS și CRONOS căzut-au din stele;

Și-n curînd prăbușit sub strînsoarea sortită

La rîndul său, mindrul Zeus

Se va rostogoli în noapte.

(Cu o voce albă)

Și-acum răspunde Oedip, de te-ncumeți:

În uriașul TOT, pitic prin soarta lui,

Să-mi spui pe cineva sau numește-mi ceva

Să fie mai mare decît ursita

Și Oedip răspunde, urlînd :

Omul, omul este mai mare ca ursita.

Poetul-compozitor mărturisește că pentru el însuși, la sfîrșitul scenei, tensiunea devenise insuportabilă. Credea că înnebunește !

Îmi mai amintesc de unele lucruri pe care le-a spus atunci în privința rolului titular. La început s-a gîndit la genialul cîntăreț rus Șaliapin. Dar acesta a ezitat și a sfîrșit prin a nu voi să se înhame la acest rol. Se gîndi și la Vanni Marcoux. Apoi a fost foarte mulțumit de cel care l-a cîntat și jucat la premieră, André Parnet.

La noi, se gîndea la Ștefănescu-Goangă.

În timpul expunerii pregătitoare, compozitorul spuse că a urmat exemplul esteticii de dramă simfonică a lui Wagner, și mărturisea tributul ce-l datorește uriașului vrăjitor de la Bayreuth.

Muzica lui înțelegea, ca și Wagner, s-o pună în serviciul verbului. Vroia ca textul să fie înțeles și pe deplin perceput, ca la un teatru realizat în toată desăvîrșirea, ca totul — declamația unită cu cîntul, mimica, decorul, plastica — să se întrecă în crearea dramei și a atmosferei învăluitoare.

Cred că fiorul mare, unic ce-l dădea el singur ca interpret n-a fost nici pe departe atins, și nu va fi niciodată, pe scenă.

E păcat că imaginea lui Enescu, cîntîndu-și și jucîndu-și tragedia n-a fost imortalizată prin mijloacele cinematografului sonor.

Cine ar mai putea să conducă Oedip ar fi dirijorul și marele muzician român Ionel Perlea, în tovărășia căruia, și a lui M. Jora, am ascultat, urmărind partitura, prima audiere transmisă în martie 1936 de la Opera Mare din Paris.

De asemenea, ar putea s-o facă și conducătorul de orchestră, originar din România, Charles Bruck, care două săptămîni după moartea lui Enescu, ar fi realizat o performanță cu totul remarcabilă, montînd muzical la Radio Paris, capodopera.

Dintre compozitorii romîni, cred că singurul care a asistat la premieră a fost M. Andricu. Același noroc l-au avut membrii corului « Carmen » în trecere pentru festivitățile romînești ale Expoziției Universale din Paris și care au putut asculta « această podoabă nestemată a muzicii romîne ».

Trebuie să completăm aceste amintiri și cu ceea ce am reținut din explicațiile date de autor — pe care le confirmă în volumul *Mes souvenirs* în privința punctului său de vedere asupra întrebîntării vechilor moduri grecești: « Luasem hotărîrea să ignorez vechile moduri grecești, nimic neapărîndu-mi mai plictisitor decît pasișarea epocii și reconstruirea istorică ». (*J'avais pris le parti d'ignorer les anciens modes grecs, rien ne me paraissant plus fastidieux que le pastiche d'époque et la reconstitution historique* ».)

George Enescu a ascultat, în primul rînd, sensibilitate sa de român — în care vibrau adînc ecouri din lumea unei străvechi civilizații pastorale.

La Paris, George Enescu a fost admirabil înțeles la Opera de sub conducerea lui J. Rouché, minunat secundat de interpreții instrumentali și vocali, conduși de Philippe Gaubert.

Mai măgulitoare au fost interesul și comprehensiunea ce i-au arătat-o unii confrați iluștri din care ne mîrginim să-i cităm pe A. Honegger, Florent Schmitt și Gustave Doret.

Critica, în cea mai mare parte, de asemenea, a fost deasupra a ceea ce este de obicei.

Mai mult decît atîta, un cugetător și un cunoscător ca Gabriel Marcel a ținut încă din februarie 1936 să prezinte noua audiere. Unii dintre cei mai pătrunzători critici din Occident, un Emile Vuillermoz, un Henri de Curzon,

un André George, un Henri Malherbe, sau compozitori ce cugetă asupra înțelesului adînc al lucrărilor zămislite de ei, și de alți colegi ai lor, în timpul nostru, ca Darius Milhaud, George Auric sau Louis Aubert, socotind *Oedip* un eveniment de o extremă importanță, privind nu numai muzica ci și întreaga cultură a țării noastre, i-au atribuit din capul locului o semnificație și mai înaltă, universală.

Oedip e drama simfonică socotită de aceștia ca cea mai înaltă expresie artistică a culturii, care n-a putut fi plăzmută decît de unii rari exponenți ai suflului vreunei națiuni, e considerată ca una din măturile supreme ale culturii și nobleții intelectuale de care dau dovadă un popor și o țară.

Henri Malherbe scria textual: « Datorită lui George Enescu, România nu mai are nimic de invidiat, chiar din punct de vedere al spiritului celor mai însemnate popoare. România posedă un muzician cu faimă universală și care-i aduce o cunună ce îi era refuzată mai înainte; se înalță la demnitatea celor mai înzestrate popoare. . . sporește tezaurul ei de artă cu o nobilă partitură ca *Oedip*, asemănătoare cu cele mai mîndre capodopere ale muzicii de teatru ».

De partea noastră, n-am crezut că exagerăm, afirmînd că, pentru noi evenimentul depășește ca manifestare, ca însemnătate artistică și culturală, chiar poezia lui Eminescu, întrucît *Oedip* vorbește o limbă ce o înțelege o omenire întreagă — muzica — în vreme ce poezia lui Eminescu cu toată splendoarea și adîncimea ei, fatal, nu-și păstrează întreg prețul, decît numai pentru cei ce cunosc toate tainele limbii romînești.

Faptul că în cursul lucrului în vederea premierei nu s-a recurs la nici o modificare de ultimă clipă, dovedește măiestria atotștiutoare a compozitorului, căruia realizarea practică a operei sale nu-i aduce nici o surpriză și nu-l silește la nici o îmbunătățire. Totuși, mărturisim că pentru cunoașterea întregului *Oedip* toate cîte le știm nu sînt îndestulătoare; ar fi trebuit să auzim sunetul adevărat ce-l dă audiența în sala de spectacol, ar fi trebuit să vedem pe scenă drama, cu mișcarea, decorul, costumele și ritmul ei.

Fiindcă, de la început, trebuie să insistăm asupra intenției realizate a compozitorului, intenția de a face, mai presus de toate, teatru — teatru muzical.



Acestea spuse ca introducere, vom înțelege mai ușor și mijloacele întrebuințate de George Enescu. Și el a conceput această tragedie lirică, în felul dramei muzicale a lui Richard Wagner cu două principii fundamentale. Și George Enescu a luat ca părți constitutive ale operei sale, pe de o parte ca subiect *simbolul* unei legende antice, de larg și poetic înțeles omenesc, pe de altă parte, ca expresie muzicală, *simfonia*. Deci filiația wagneriană nu s-ar putea nega, întrucît uriașul de la Bayreuth a fost cel dintîi care a introdus reforma aceasta dublă, de subiect și de muzică în vechiul gen al operei, căreia i-a schimbat astfel cu desăvîrșire spiritul. Dar Wagner nu pretindea să aducă atît o inovație cît să reia firul unei tradiții ilustre, aceea a tragediei grecești. Subiectelor istorice, sentimentale sau pasionale, de înțeles atît de mărginit și frivol, prozaice, fără valoare artistică și adînc omenească, să le substituie poeme mitologice, cu ambiția de a crea din nou acele jocuri, acele spectacole cu caracter olimpic, cu înțeles înalt și colectiv, cu substrat etic sublim, care să lege ca în vechile amfiteatre, tot poporul, sub legile aceleiași simțiri.

Arta — adevărata religie a vremurilor moderne, și poetul muzician — pontif al ei.

În muzică, urmărind o cât mai strînsă colaborare între vers și expresia lui sonoră, lepădîndu-se de vechile numere și compartimente ale operei, Wagner îmbrățișă simfonia, prin meandrele melodiei « infinite », cum s-a spus, ale recitalului dramatic, declamat ca o vorbire stilizată și cîntată, prin acele teme conducătoare transpuse din simfonie, faimoasele « leit-motive » ce caracterizează personajele și situațiile.

Rolul principal revine orchestrei, ce lua locul corului antic, de comentator al acțiunii. În același timp, Wagner îmbogățește armonia cu noi acorduri, folosește acel cromatism atît de caracteristic și corespunzător zbuciumului și nervozității vechului modern și desăvîrșea falanga orchestrei cu timbre splendide și multiple. Dar el îl jertfea oarecum pe cîntăreț, incapabil să-și exprime toată firea tainică, lăsînd grija aceasta, ca unui glas al marelui subconștient, complexului orchestrei. Cîntărețul devenea astfel adesea al șaptezecilea sau al sutelea instrument, pierdut în haosul armonios al polifoniei.

George Enescu a adoptat în al său *Oedip* aceste puncte de plecare ale lui Wagner, și anume mitul și simfonia, dar le-a realizat pe alte căi, care sînt ale lui, originale.

Ceea ce numesc francezii « la mise en œuvre »¹, a fost diferită la el. S-a mișcat pe aceeași linie mare care, plecînd din trecut, de la tragicii greci, trece la misterele medievale, opera florentină, Gluck și Berlioz și, depășindu-l în timp pe Wagner, ca într-o goană a torțelor, luînd torța mării tradiții în mîna sa, Enescu a rămas mai mult în spiritul grecilor decît o făcuse compozitorul german. Vom căuta să dovedim acest lucru. Întîi, subiectul însuși este ilustrat de geniul elin și a căpătat cea mai adîncă și mai omenească expresie prin Sofocle.

Apoi, Enescu a readus o lumină mediteraniană asupra întregii tragedii a fatalității, pe care Wagner o înecase într-o atmosferă de miază-noapte, plină de ceață și de neguri.

Olimpul i-a fost mai aproape compozitorului român, după cum reședința zeilor nordici, Walhala lui Wotan sau Odin cel chior, a fost mai apropiată de muzicianul de la Bayreuth. Pentru a-și pune în atmosfera oarecum geografică, istorică sau preistorică eroii-legendari, Enescu a căutat să-și făurească un stil direct, simplificat, despuiat pînă la austeritate.

Îmi spunea acum mai bine de 20 de ani, cînd era încă în toiul primei concepții a lui *Oedip*: « Visez la o muzică asemănătoare priveliștei insulelor din mările grecești. Tărîmuri abrupte sau armonioase, neted desenate, goale, aride, fără o pată, fără un copac, siluete puternice, ce se profilează pe marea și pe cerul albastru. Aș vrea să mă inspir de la natura aceea, să scriu o muzică esențială, încă și mai sobră decît aceea a lui Gluck, o muzică de contururi simple și mărețe ».

Și s-a ținut de cuvînt.

Acum, în privința acestei simplități născute din cea mai mare complicație, sînt multe de spus. În primul loc, e de-ajuns să aruncăm o privire asupra unei partițiuni de Enescu, ca să rămînem uimiți și confuși, ca în fața unei haotice vegetații sonore. O împletire, o șerpuire de ramuri, de crengi și de mlădițe. Dar toate acestea izvorăsc din trunchiuri puternice, care sînt ideile conducă-

¹ Realizarea

toare. E un crîng luminos, un crîng stelar, cu înțelesul cuvîntului pe care-l dă poporul nostru, cînd vorbește de crîngul cerului. În *Oedip*, transparența pe care a obținut-o el — prin atîtea adînci și furtunoase ape muzicale, în fundul cărora parcă ai vedea totuși pietrișul și flora marină — este rezultatul unui proces de o extremă elaborare, de o tensiune, aș zice calorică, asemenea unei geologice care a fost necesară cristalizării rocilor. Orchestra — cu multiplele ei voci, pe care la citire le-ai crede confuze și asurzitoare, printr-un savant dozaj, prin timbre ce își pun culoarea unul altuia în valoare — este străvezie ca tablourile unor pictori ce întrebuițează în așa fel pasta lor groasă și consistentă, revărsată cu belșug, ca să obțină cele mai suave efecte de transparență. Acest complex limpede al orchestrei are la Enescu un rol foarte important, e drept, dar subordonat declamației.

Cîntărețul stăpînește, cu glasul lui, simfonia. Om de teatru și solist, Enescu a înțeles rolul acesta individual al protagonistului pe scenă. Și i-a dat demnitatea aceasta proeminentă și umană, oarecum diminuată de Wagner cu concepția lui de a socoti vocea omenească ca pe un instrument suplimentar și omul o jucărie aproape oarbă a soartei.

Oedip, la rîndul lui este o victimă a fatalității.

Dar, erou al lui Sofocle, ca și fiica lui, *Antigona*, ca și *Brunhilda* lui Wagner, devine conștient prin suferința nedreaptă ce i-au impus-o zeii și își ridică glasul lui, de veșnică protestare, ce străbate veacurile. În mijlocul dezlănțuirilor, în furtuna din tragedie și din realizarea ei muzicală, el rămîne centrul. El rămîne omul stăpînit de destin și stăpînitor la rîndul lui. Orbit pentru a deveni văzător, condus pentru a conduce.

Prin concepția aceasta, Enescu s-a apropiat mai mult de spiritul tragediei grecești. Declamația, recitativul lui sînt astfel întocmite, încît, trecînd peste rampa orchestrei, își face auzite orice silabă, orice nuanță și inflexiune. E teatrul muzical făcut, chiar în afara muzicii, pentru percepția și pricepera imediată a publicului. S-a subliniat chiar că această facultate miraculoasă a lui Enescu, de a face o voce singură de om să treacă stăpînitoare peste toate instrumentele orchestrei, că această mare însușire a omului de teatru îi vine desigur și de la faptul că a fost atîta vreme un solist care știa cum să obțină efectul sunetului izolat, trimis să comunice departe, pe deasupra susținerii acompaniamentului.

Apropiată încă de concepția tragediei antice este și ținuta corurilor, pe care Wagner aproape le desființa, tocmai în dramele muzicale ce pretindeau a fi o replică a teatrului antic, ca cele din *Inelul Niebelungilor*, de pildă.

Aici, în *Oedip*, dimpotrivă, ele reprezintă și mulțimea și înțelepciunea poporului, și cuvîntul cel din urmă al omului ce asistă la purificarea eroului prin suferință. E vorba de acea *catharsis* a grecilor, acea curățire sufletească pe care spectatorul o resimte după sfîrșitul exemplar al acțiunii.

În scheletul lor, corurile sînt tratate de Enescu, cu o simplitate măreață, întemeiată pe largi și elementare consonanțe, care se presupun că au fost și cele ale muzicii grecești antice. Aici cred că ating un punct de o deosebită importanță. Analogiile ce le-ar putea simți un muzician romîn cu modul, sau mai bine zis, cu modurile de expresie ale elinilor. Diverși comentatori au și crezut a recunoaște, în cursul partițiunii, punerea în practică efectivă a unora din acele faimoase moduri doriene, frigieni, lidiene, ș.a.m.d., atît de ilustre în istoria muzicii. Dar credem că trebuie făcută o distincție. Se poate ca Enescu să fi întrebuițat, de pildă, un tetracord bine caracterizat; dar nu a făcut-o sistematic. El a căutat sau, poate inconștient, a obținut atmosferă elină, prin alt mijloc, mult mai elocvent și interesant, după noi. În muzica populară romî-

nească, au trecut, prin timpuri imemorabile, toate modurile acelea moștenite și de la greci, și nu numai cele diatonice doriene, dar și cromatismul și acele tulburătoare sferturi de ton ale modului anharmonic, practicat de grecii antici și, încă în zilele noastre, de popoarele orientale. Rafinament sau barbarie, problema acestor game cu sferturi de ton preocupă spiritele moderne. Și folclorul nostru, care conține toate modurile antice, aruncă punți între neamul nostru și cel al vechii Helade, iar pe de altă parte muzicianul, care simte nevoia să le folosească, se găsește în legătură cu preocupările cele mai actuale în muzică. Enescu nu avea concepția muzicii naționale înfăptuită printr-o luare directă și o prelucrare a motivelor din folclor.

Dar, prin însăși ființa lui națională, nu se poate exterioriza decât ca român. Originea, firea lui străbate; inevitabil el se destăinuiește cu sinceritate. Chiar dacă adoptă un limbaj obștesc, cum este cel al muzicii europene, încă se face simțit accentul lui românesc. Aceasta, în toate operele lui, chiar în acelea care nu întrebuițează deschis teme populare. Cu atât mai mult, în *Oedip*. Aici subiectul îl ducea către modurile anticece se găsesc și în folclorul nostru muzical. Atmosfera toată este a unor vremuri patriarhale de viață, mai mult păstorească, supraviețuitoare încă în munți, la ciobanii Pindului, ai Balcanilor și în Carpații noștri.

Ciobanii cu turmele care colindă zările, coborînd și suind de la deal la vale, prin ținuturile Peninsulei Balcanice, în Grecia de astăzi, în Tracia și la noi, toți și toate se mișcă în sunetele asemănătoare ale unor fluieri imemorabile. Făcute din trestii, din coaja golită a ramurilor, sau în timpurile noastre, chiar din țevi găurite de pușcă, ele ne aduc vechile glasuri, tînguirile doinite încă din noaptea timpurilor, de seminții care în conglomeratul, în sinteza lor, își păstrează multe obârșii comune.

Această expresie geografică oarecum greacă și românească în același timp, și-a găsit expresia în multe pagini din *Oedip*. Și ambianța aceasta de fluier ciobănesc e așa de potrivită pentru subiect. Flautul sau fluierul antic, naiul sau fluierul lui Pan, trișca noastră, flautul sau *aulos*-ul era instrumentul național al elinilor, capul familiei auletice, care după mărturii, vorbea limbajul cel mai apropiat de tragedie, fiindcă în sunetele acestui instrument primitiv se auzeau parcă înseși gemetele durerii omenești. Și corurile lui Dionysos, din care s-a născut tragedia, erau totdeauna întovărășite, la unison sau octavă, de sunetul flautelor. Pe atunci, aceste instrumente erau mai curînd de tipul fluierului, al clarinetei și al oboiului de astăzi.

Enescu a dat parcă o predilecție acestei orchestrații euletice care, cu suflul ei gemut, susține întreaga partițiune, conferindu-i un caracter local, de o impresionantă tradiție și de o tulburătoare evocare.

Cînd am auzit transmisiunea Operei prin radio și am cules impresiile lăsate de ea asupra criticilor și publicului, ne-am dat seama că vocea se impunea în primul plan; nu credeam că celelalte voci complementare, multiple, ale orchestrei, să se topească într-un tot atât de străveziu. Această transparență nu trebuie să ne facă a crede că totuși simfonia nu e agentul însuflețitor. Enescu, cum îl știm din toată opera lui, cum o mărturisea el însuși în unul din interviurile sale, este simfonist înainte de toate.

« Acesta este într-adevăr titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieții mele, în care mi-am pus întreaga inimă ». (*C'est bien là le titre que je revendique pour cette œuvre de ma vie, dans laquelle j'ai mis tout mon cœur.*)

Dar vorbind tocmai despre concentrarea întregii sale experiențe de viață și de muzică în *Oedip* și de geneza acestei opere, să nu trecem cu totul și

peste caracterul ce a căpătat în *Oedip* metoda simfonică. Fără îndoială, Enescu dezvoltă, exploatează pînă la ultimele consecințe, teme, motive muzicale de cele mai multe ori scurte și incisive, care conțin în germenii imense putințe de desfășurare și de transfigurare. A urmat în aceasta exemplul lui Beethoven și acela pe care îl oferea în simfonia a 5-a, tot o simfonie a Destinului, ca și *Oedip*, cu motivul ei faimos de patru note.* Acțiunea abruptă, fioroasă, de groază și milă, comanda natura ideilor muzicale, scurte, frînte, chinuite, cu răsuflarea întreruptă și care numai în concluzie își pierde din asprimea lor, transformîndu-se melodios, după cum Erinniile se prefac în Eumenide, zîne blînde și binefăcătoare.

Acum cînd am auzit în orchestră cum sună dezvoltarea simfonică a lui *Oedip*, proporția planurilor, simetriile tainic disimulate, ne dăm seama că Enescu procedează cu totul altfel decît școala wagneriană și urmașii lui Wagner, ca Richard Strauss, sau, din școala franceză, emulii lui César Franck. Dacă ar fi să căutăm cu orice preț o asemănare, ne-am gândi mai curînd la maeștrii lui Enescu, la Fauré, la Gédalge și chiar la Massenet. Fauré i-a dat poate sentimentul acela de mînuire ambiguă a tonalităților, Gédalge adaptarea principiilor clasice în arhitectura modernă și respectul pentru noblețea ideilor melodice, iar autorul lui *Manon*, simțul efectului dramatic.

E adevărat că Enescu întrebuițează leit-motivul, ca o moștenire de la Wagner, dar, după cum o spune el însuși: «Dacă sînt simfonist sînt fără idei preconcepute, așa cum fără idei preconcepute este și folosirea de către mine a leit-motivului: subiectul, Destinul, mă mină către aceasta». (*Si je suis symphoniste, c'est, si j'ose le dire, sans parti pris, comme est sans parti pris mon usage du leitmotif, le sujet, le Destin, m'y poussait.*)

Și astfel vom înțelege mai bine că Destinul își are ideea lui muzicală expusă din prima pagină, ale cărei elemente vor circula prin întreaga partițiune, în proces neîncetat de îmbinare cu alte motive, și de transformare, urmărind ilustrarea strînsă a textului.

Nu ni se pare că se poate vorbi despre renunțare la melodie, la ritm și la tonalitate, cum a făcut-o foarte neînțelegător Reynaldo Hahn.

Melodia aci, în esența ei, trebuie să fie altceva decît o revărsare siropoasă de salon. De asemenea, ritmurile înfrigurate cu veșnice schimbări de măsură. Se poate vorbi de politonalism, adică de întrebuițarea simultană a unor tonalități străine și dușmane pentru echivalentul discordanțelor cumplite ale textului. Dar nu poate fi vorba de atonalitate, ca la mulți moderni, căci scheletul tonic se percepe totdeauna chiar prin tufișul inextricabil al simfoniei și niciodată incoerența nu se face simțită în dauna unei discipline arhitectonice prelung meditate. Voința de construcție, de control al locului predestinat fiecărei note în parte, s-a exercitat timp de o viață întreagă, de la 1910, de cînd i-a venit lui Enescu gîndul să compună un *Oedip* pînă în 1934, cînd a fost terminat.

Îmi pare prețioasă și revelatoare o amintire personală cînd *Oedip* nu era încă desăvîrșit. Îmi aduc aminte că la audiția părții aceleia din actul al 3-lea, unde pentru întia oară intră în scenă Antigona, mi s-a părut că nici un motiv melodic caracteristic nu sublinia de-ajuns această emoționantă apariție a fiicei eroului nefericit. Și Enescu a părut poate convins, fiindcă, puțină vreme după aceea, mi-a cîntat acele măsuri cu adausul sau poate numai cu întărirea unei voci melodice, care dădea și mai multă putere expresiei cerute.

* Și în *Oedip*, confruntarea dintre om și destin, din duelul verbal dintre Sfinx și *Oedip*, este întruchipată într-o formulă de patru note, care străbate tragedia lirică.

L-am întrebat dacă este o idee nouă introdusă ulterior și mi-a răspuns că acest crîmpei își are obîrșia într-un leit-motiv principal al partițiunii și că altminterea nu e nici o notă care să nu se lege, care să nu fie condiționată logic de restul simfoniei.

Aceste expuneri ce ar părea aride, le socot mai necesare pentru înțelegerea subiectului, în miezul lui, decît chiar povestirea peripețiilor unei legende cunoscute de noi, încă de pe băncile școlii.

Am ajuns în sfîrșit la acțiunea ce stă la temeiul acestei muzici căreia i-am dat un rol de precădere.

Mitul lui Oedip a fost concentrat în patru acte cu șase tablouri de poetul Edmond Fleg. Tragedia lirică e scrisă într-un limbaj ce amintește de versurile pline de consonanțele dure ale numelor grecești antice, ale parnasianului Leconte de Lisle. Actele 1 și 2 sînt liber plămuite după legendă. Al 3-lea rezumă pe Oedip-Rege, iar ultimul Oedip la Colonnos de Sofocle.

Libretul e plin de îndemînare, de simț teatral, de viață scenică și credem că Edmond Fleg a realizat aici cea mai de frunte lucrare a sa.

Simfonia dramatică descrie aceeași curbă ca și simfonia a 3-a a lui Enescu, care poate fi asemănată cu Tripticul lui Dante — *Purgatoriul*, *Infernul* și *Paradisul* — cu o acțiune care tratează pe rînd, lupta, groaza și înseninarea.

Sînt fazele destinului prin care trece sufletul omenesc, ca și în lucrarea precedentă. Ispășirea unor crime sortite omului înainte chiar de nașterea lui. Absurditatea divină, poate numai aparentă, se slujește și aici de păcatul ancestral, de care ființa împovărată se spală numai în vîlmășagul cumplit al existenței. Și la capătul suferințelor, ființa toată transfigurată se înalță în curăția ei tutelară. Cel mai îndurerat, cel mai nefericit, va aduce norocul, mîntuirea semenilor săi de bunăînvoire. Oedip, ideea izbăvirii, încununată prin viziunea umanismului antic legat de Athena și Ierusalim.

Dar Oedip e un răzvrătit, ce se știe nevinovat, și numai la sfîrșit el, orbul devine vizionar, iluminat, împăcat cu marele tot.

Idila nașterii lui e curînd tulburată de înspăimîntătoarea prorocire a lui Tiresias :

*El va fi ucigașul tatălui său
Și pentru a înmulți sămînța-i ucigașă
El fi-va soț mamei sale
Fiicelor sale frate
Și tată fraților săi.*

Părintele copilului blestemat, Laios, regele Thebei, ajută să scape de el. Îl încredințează unui păstor cu porunca să-l omoare a doua zi în cheile Chitheoronului. Dar zeii au hotărît altfel. Copilul, de care păstorul a avut milă, crește voinic și înțelept, și Polyb, regele Corintului, îl adoptă fără ca Oedip să-și cunoască adevărata obîrșie.

Dar blestemul proorocirii îl urmărește. Apollon, la Delphi, i-a vestit din nou osînda. Și Oedip fuge din Corint, crezînd că-și fuge ursita. Tocmai pe drumul Thebei, rătăcitor, se găsește la răscrucea sorții sale . . .

*Unde am ajuns ? Corbul scrișnește . . .
Grea răscruce a vieții mele . . .
Trei poteci !
Care din ele mă va scăpa
De soarta mea . . .*

Acest tablou din actul al doilea este caracteristic din multe puncte de vedere. Nodul dramei se leagă de el. Iar factura muzicală strânge și ea trăsături tipice. Motivul paricidului, la început tainic, depărtat, murmură, amenințător în orchestră, obstinat, crescînd de la atmosfera tulbure, ca furtuna ce clocotește încă [surd, și izbucnind odată cu trăznetele ei, la omor. Fluierul ciobanului care se tingue deznădăjduit, amănța fatală de crimă, cu neguri gălbui, chipul zeiței Hecate care privește toată întîmplarea cu ochii ei împietriți, acel *arioso* al lui Oedip — echivalent al unor arii de operă ca de pildă cea din Boris Godunov : *Atotputernic sînt*.

*Am străbătut voioasa Megaridă . . .
Ochii mei nu mai văd decît ura cerească.*

Revolta lui :

Asta e deci dreptatea voastră, zei minunați ?, pasajul liric, atît de duios în melodismul lui :

Corint ! Corint ! O, fumuri ale țării mele !

apoi acel *agitato* tot mai înspăimîntător, blestemarea Destinului cu formidabilul unison, omorul lui Laïos și al însoțitorilor săi, luați drept niște călători ce-l biciuiesc și-i ațîn calea — toată scena aceasta rezumă un stil și o concepție.

Acțiunea se precipită în scenele următoare. Cu intenție, autorii au schimbat datele vechii legende care spunea că Oedip a răspuns biruitor la trei întrebări ale Sfinxului. Aici, această fiară divină — leoaică, uriașă cățea cu chip omenesc, înaripată, fiica Destinului, fecioara Ekhidna, care ucide pe trecătorii ce nu-i pot răspunde — nu-l întreabă pe Oedip decît : « Cine e mai tare decît Destinul ? » — iar el, *Omul predestinat*, îi răspunde : « Omul, omul ! » Ca și Erda lui Wagner, căteaua pămîntului a « sfyngei » este o putere a firii, adormită în știința ei, atotputernică și necruțătoare, pînă ce un erou al omenirii îi desleagă taina. Tabloul din fața Thebei, cu frumosul cîntec al paznicului de pe turlă, cu straniile armonii ce evocă « Sfinxul », cu melopeea în sferturi de ton a lui Oedip — călătorul neizbăvit :

*Cunosc o otravă cu gust îndoit **

cu dialogul admirabil între ei, cu slava ce o aduce poporul Thebei învingătorului, cu proclamarea lui ca rege și soț al Jocastei — mama sa necunoscută — a fost considerat de mulți ca o culme a tragediei, din punct de vedere muzical. Dar triumful, cel puțin în seara întîiei reprezentații, l-a obținut actul al treilea, cel mai intens dramatic, de un efect fulgerător asupra publicului ce asista, ca la un teatru, ușor de înțeles, la reînnoirea peripețiilor din *Oedip-Rege* al lui Sofocle. Dar aici, totul e prescurtat și abrupt : ciuma, jalea norodului, răspunsul zeului adus prin Creon, ancheta, păstorul, tulburarea Jocastei, adevărul teribil care iese, neîndurat la iveală, Oedip scoțîndu-și singur ochii, alungarea lui în tovărășia fiicei lui Antigona, care singură vrea să-l urmeze. Desigur, acum protagonistul iese, fatal, în primul plan al acțiunii, dar tot ce poate fi mai greșit e să credem că el descinde la rolul de « solist ». Vocea omului trebuie

* Ca și în mitologia greacă, personajul e feminin „La Sphyngé”.

să stăpânească în deznădejdea ei — cu alternarea spaimei, strigată de cor — după cum la urmă va stăpîni triumfătoare asupra ursitei.

Adesea un *perlato* tăios, pătrunzător, de cel mai veridic efect, își face loc în declamație. Declamația aceasta însăși amintește, mai mult chiar, e croită după modelul celei sublime a lui Mounet-Sully — artistul care altădată a lăsat o întipărire așa de covârșitoare, tocmai în rolul lui Oedip — care l-a determinat pe Enescu să-și compună această tragedie muzicală.

Încheierea ei la Colonnos, în preajma « Atheniei pioase » unde domnește vrednicul, înțeleptul Theseu. Oedip știe că zeul i-a făgăduit, după osîndă, liberarea. Marele echilibru, miezul însuși al tainei neasemănaților greci antici, se realizează aici — nu prin indigență și renunțare — ci prin acea cumpănă superioară care aduce lumina după întuneric, binele după rău. E deplinătatea radioasă și atică. Oedip, chemat zadarnic înapoi la Theba de Creon ipocritul și de thebanii ingrați, Oedip conștient acum, după ce și-a recăpătat vederea înălțîndu-se spre transfigurarea lui, Oedip care strigă:

*Voința mea n-a fost nicicînd în crimele mele !
Am învins soarta mea ! Am învins soarta mea !*

va sfinți locul în care moare.

Erinniile spaimei s-au prefăcut în binefăcătoarele Eumenide. Ca în *Parsifal*, decorul se schimbă treptat. Acolo, în farmecul Vinerii Mari, cavalerul prea curat urcă spre Monsalvat ; aici Oedip, în același suflu reînnoit al primăverii, îi spune lui Theseu :

*Și de-acum, Theseu, mă urmează
Prin frunzișul menit să-mi sfințească drumul
De unde nu mă întorc
Ochii mei se vor redeschide
Pentru calea-mi cea din urmă,
Eu cel călăuzit la rîndu-mi călăuzesc.
Urmează-mă printre flori,
ierburi și printre iederi,
Urmează-mă printre voci de izvoare de primăvară,
Eu voi păși senin către ceasul din urmă,
Și voi muri în plină lumină ! . . .*

Oedip și-a luat rămas bun de la Antigona, ca Wotan de la Brunhilda. Corul bătrînilor Athenieni concludă atît de eufonic, în marea pace de azur al cerului atic :

*În sîn de genuni eterate
Ca tot să fii săvîrșit ! . . .
Fericit acel curat la suflet
Cu el e pacea !*

Și Eumenidele nevăzute reiau în cor : « *Pacea cu dînsul* » !

Acest sfîrșit, depășește oare ceea ce a întrevăzut sigur Sofocle ? Iată un crîmpei revelator în această privință, al povestirii finale din *Oedipus la Kolonnos*.

Crainicul : « După ce ne-am depărtat puțin, și am privit, văzurăm că omul dispăruse și că regele ținea mîna în dreptul feței și al ochilor, ca la înfățișarea unui lucru suprafiresc, minunat, pe care nu-l putea îndura cu privirea. Și

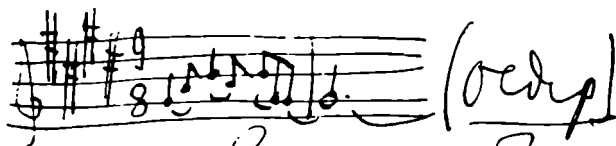
puțină vreme mai târziu, l-am văzut căzind pe pământ, cinstind țărina și Olimpul zeilor. În ce fel a pierit omul? Nici un muritor nu va spune-o, dacă nu Theseu. Într-adevăr, fulgerul înflăcărat al lui Zeus nu l-a răpus, nici vreo furtună a mării. Ci un trimis al zeilor l-a luat acolo unde genunile prietene și întunecate ale pământului ce cuprind pe morți, s-au deschis pentru dînsul. Și a plecat fără gemete și dureri și nici un muritor n-a murit mai straniu ! . . . »

Iar după strofele și anti-strofele corului, care cer daimonului să vină în ajutorul lui Oedip, Theseu încheie :

« O, copii, el m-a oprit să dau voie oricărui muritor de a se apropia de locul sfințit în care zace și chiar de a invoca acolo umbrele. Mi-a spus că de voi urma porunca lui, voi păstra întotdeauna fericită și liniștită țara aceasta. Daimonu nostru știa aceasta, iar jurămîntul lui Zeus, de asemenea. El care aude totul ! »

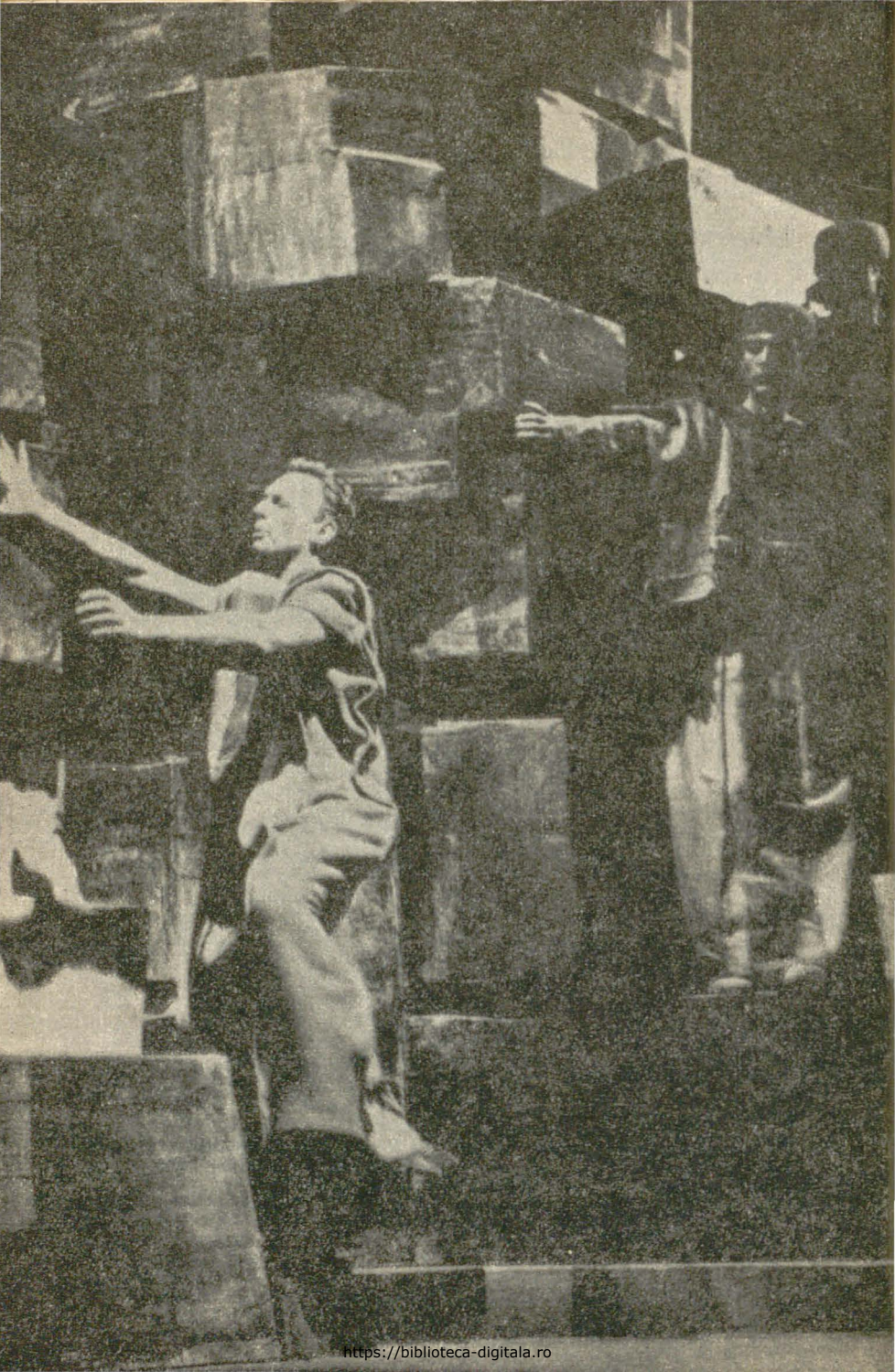
Această operă, bizuindu-se pe « oroare și milă », este sinteza unei vieți. Scriam cu zece luni înainte de reprezentația ei : « Fără a face o asemănare hazardată ce s-ar lua într-un sens prea strict, ea e comparabilă prin suma ei de experiență și largă ei concepție cu alte sume literare sau muzicale, cum ar fi *Faust* al lui Goethe sau *Tetralogia* lui Wagner. Prezintă astfel avantajul de a fi fost prelung și unitar gîndită și concepută. Are în schimb neajunsul de a nu fi fost prezentată publicului contemporan în estetica zilei, la timpul ei. De la concepția lui *Oedip* de George Enescu, gustul comun, moda și multe alte concepții, trecătoare sau nu, dar reale, actuale, au evoluat. Compozitori contemporani ca Stravinski sau Honegger au scris și ei un *Oedip*, o *Antigonă*, cu sensibilitatea estetică de acum. Nu este un risc să ni se reveleze o lucrare ce utilizează metode și sisteme ale trecutului ? »

Aceeași ultimă reflecție nu o mai fac, deoarece sînt convinși de noutatea desăvîrșită a lui *Oedip*, cînd este reprezentat în cadrul cerut.



George Enescu
1936

cu speranța că nările lui năvălind
pe dinja cîntă . . .



«Complice» cu Enescu

Era în toamna 1927 sau 1928. Într-o seară Florica Muzicescu, cunoscuta profesoară, prietena mea și a familiei mele, a venit să ne vadă și, din vorbă în vorbă, mi-a propus să cîntăm la patru miini, cum făceam adesea. Pe cînd cîntam, Florica Muzicescu se apri deodată și exclamă: «Cum de am uitat! . . . Azi dimineață mi-a telefonat Cohen, impresarul lui Enescu, dacă nu știu pe vreun pianist care ar putea să-l acompanieze pe Enescu într-un turneu (căci Caravia și-a strivit un deget în ușa și nu poate cînta 2—3 săptămîni); și i-am răspuns că nu știu . . . Cum de te-am uitat pe tine! . . . Dar îi telefonez eu mîine de dimineață ».

Așa se întîmplă în viață! Dacă nu și-ar fi strivit degetul Caravia, dacă Florica Muzicescu nu venea în acea seară să ne vadă, dacă n-aș fi cîntat cu ea la patru miini, toată viața mea ar fi fost altfel.

Atunci, pe loc, am fost convins că intenția Floricăi Muzicescu de-a telefona lui Cohen n-are să aibă nici un fel de urmări. A doua zi, însă, Cohen mi-a trimis vorbă să vin să-l văd, și cu el m-am înțeles fără mare greutate. Dacă am rămas convins, sau aproape convins, că Enescu n-are să mă accepte ca acompaniator, doar nu eram decît un diletant! Cohen mi-a dat notele și a rămas, după masă la 5, întîlnire cu Enescu și repetiție.

Enescu a întîrziat, și mie mi se părea că nici nu poate sosi vreodată; totuși a sîrșit prin a veni.

Ce bine îmi aduc aminte întreagă acea primă întîlnire! S-a scuzat că a întîrziat, pe urmă: «trebuie să ne înțelegem repede, că n-avem încotra». Prima bucată, sonata de Veracini. Introducerea, piano salo, Enescu mi-a spus să o cînt mai repede. Cînd a intrat vioara, maestrul a încetinit brusc, probabil ca să vadă dacă pot să adaptez cum trebuie acompaniamentul vocii principale. După ce am sîrșit prima parte mi-a făcut complimente, și deodată mi-am dat seama că devine lucru serios și că într-adevăr s-ar putea să-l acompaniez pe Enescu în public, la concerte.

Toate turneele, ca și acel prim turneu în care mi-am făcut debutul, erau organizate cu măiestrie de Cohen, astfel încît să nu se piardă nici o seară fără concert.

◀ Moment din scena finală la „Regele Oedip” de Sophocles; scenografia și costumele de FRITZ WOTRUBA (Burgtheater Wien, 1960)

În orașele mari se dădeau două, trei concerte în două-trei seri succesive. Din orașele mici plecam de dimineață a doua zi după concert și soseam într-alt oraș unde, seara, concertam iarăși. Apoi după 4—5 concerte ne întorceam pe câteva zile la București, unde Enescu nu se odihnea; dirija și concerta și aici.

În turneul de debut, programul care avea să se repete același în 9 orașe din Transilvania (singur primul oraș, Tîrgu Mureș, ca mai mare, avea onoarea a două concerte) cuprindea din fericire bucăți ușoare: sonata de Veracini, Tempo di Minuetto de Pugnani, Liebeslied de Kreisler și alte câteva la fel. Singură ultima parte a concertului «Sonata Kreutzer» era grea.

II

Am auzit afirmându-se uneori că Enescu vorbea numai franțuzește sau că, în orice caz, prefera să vorbească limba aceasta. Nu este exact. Enescu vorbea românește, franțuzește sau nemțește după cum i se adresa interlocutorul lui, sau după cum i se părea că preferă acest interlocutor. Cele trei limbi de mai sus le vorbea de altfel perfect, iar englezește cu greșeli, deși cu un accent excelent, probabil grație urechei sale muzicale. Vorbea o moldovenească savuroasă și bogată de care era mindru: o dată, cînd venise vorba de nu știu ce român care, trăind numai la Paris, uitase romînește, l-am auzit spunînd plin de satisfacție: «Ei, nu se poate zice că e cazul meu, mi se pare că mi-am păstrat moldoveneasca destul de curată; așa-i?» Într-adevăr, deși trăind atîția ani la București accentul moldovenesc nu mai era perfect pur, cuvintele erau de la el de acasă («perje, jambon, oghial» etc).

Singurul lucru adevărat e că Enescu, ca poliglot ce era, introducea ades, vorbind într-o limbă, frînturi de frază din alte limbi, feluri de a zice care i se păreau mai pitorești, mai expresive sau mai potrivite cu intenția lui.

III

Enescu disprețuia exhibițiile acrobatice la vioară, înfringerea unor mari dificultăți tehnice care n-ar fi implicat realizarea unei frumuseți muzicale. Mi-am dat seama de asta chiar la una din primele noastre repetiții. Acompaniam Morceau de concert de Saint Saëns, care începe cu o temă compusă din acorduri largi cîntate de vioară. Apoi pianul răspunde repetînd tema cam cu aceleași acorduri. Prima oară am cîntat tema exact în același tempo în care o cîntase vioara. Enescu m-a întrerupt: «nu, dumneata cîntă tema mai repede, la pian sînt ușor de cîntat acordurile, la vioară sînt grele și dacă le-aș cînta repede, asta ar însemna o exhibiție de virtuoziitate goală, ceea ce nu e în intenția mea». Chiar în aceeași bucată sînt pasaje de a mare dificultate tehnică, pe care Enescu le învingea cu o ușurință strălucitoare; dar acelea aveau sens muzical și nu numai de virtuoziitate pură.

Același dispreț avea Enescu pentru pianiștii care folosesc pianul numai ca să-și arate agilitatea și posibilitățile tehnice și pentru care arta muzicală rămîne pe planul al cincilea. Mare amator de calambururi, el numea un astfel de pianist pe nemțește «ein Chopinhauer» (un ciopîrșitor de Chopin).

Calambururile lui Enescu erau adesea amuzante și ingenioase. Iată un exemplu: înainte de începutul unui concert a pătruns în culise și s-a prezentat lui Enescu un admirator cu numele de Gologan. «Sînteți un auditor foarte potrivit al concertului de azi», a profitat îndată de ocazie Enescu. «Cîntăm sonata Kreutzer («gologan» pe nemțește); nu face tocmai cit cea de Frank, dar...»

Matan
C. Baile Sofran

De câte ori văd un pianist așezându-se la pian, sculându-se ca să depărteze scaunul cu un milimetru, sculându-se iar, ca să-l apropie tot cu atât, cerînd apoi o pernă, în fine făcînd toate schimele socotite necesare ca: « executantul să fie în condiții optime », tot de atîtea ori îmi amintesc în ce condiții cînta Enescu în unele orașe de provincie. Odată la Suceava, de pildă, țin minte că ne aflam pe o scenă atît de minusculă încît Enescu, înghesuit între cușca suflerului și pian, trebuia să bage de seamă să nu întindă brațul drept prea mult, ca să nu mă lovească. Totuși, în acea seară a cîntat minunat.

Alte ori căldura era insuportabilă și Enescu « în uniforma lui de artist » (cum zicea el) transpira atît încît după concert, cînd întorcea vioaro, picura din ea sudoare. (« Vioara mi s-a prefăcut în urnă lacrimală »).

« Mici incomodități de felul ăsta n-au nici o importanță, spunea Enescu. După primele clipe le uiți și cînti ca și cum n-ar fi. Importantă într-adevăr este pregătirea interioară. E greu de exprimat în cuvinte în ce consistă ea. Se produce în puține clipe înainte de a începe să cînti și atît pot spune că seamănă cu o tendință, cu o sforțare de a prinde contactul și de a comunica cu publicul ».

Intr-adevăr, Enescu nu era de loc de acord cu locul comun atît de răspîndit: « artistul pe scenă trebuie să se adîncească în sine, să cînte ca și cum ar fi singur, să uite de publicul care îl ascultă ». Dimpotrivă spunea chiar că atunci cînd cînti singur, între patru pereți, trebuie să faci muzică pentru un public imaginat. Odată mi-a spus: « Una din plăcerile meseriei de concertist este reluarea contactului cu publicul după o pauză mai îndelungată ».

Observam adesea cît de bine cunoștea Enescu ființa aceasta colectivă numită public, și cît de bine știa să se înțeleagă cu ea. El ar fi putut clasifica fără greș toate orașele mari ale țării după calitatea muzicală a publicului.

« Sensibilitatea la public » a lui Enescu se vădea și prin aceea că observa tot felul de detalii care ar fi scăpat unui om « adîncit în el însuși ». Cîndva, o clipă înainte de a începe să cînte, m-a chemat de la pian și mi-a șoptit la ureche: « Victor Hugo e în sală », și cu un gest discret mi-a arătat la galerie pe un tînăr de vreo 20 de ani, costumat cîneștie prin ce capriciu, după moda din 1830, cu redingotă pe talie și guler cu colțuri înalte, și care semăna cu portretul lui Victor Hugo adolescent.

V

L-am auzit pe Enescu de mai multe ori spunînd: « Sînt două feluri de a face muzică și de a concerta, fiecare cu avantajele și dezavantajele lui. Primul: lucrezi un număr mai mare sau mai mic de bucăți și-ți faci astfel un repertoriu. Aceste bucăți trebuie să fie studiate perfect și toate detaliile stabilite într-un anume fel, o dată pentru totdeauna, după mature și îndelungate chibzuiri. Ți s-ar părea o nebunie să schimbi cel mai mic detaliu din interpretare în ultimul moment și mai ales în timpul concertului. Ai dat forma perfectă interpretării după părerea și posibilitățile tale . . . și cu asta basta. Al doilea fel de a proceda e cel practicat între alții și de mine. Am făcut concesii în ce privește impecabilitatea tehnică; în schimb am un „repertoriu“ atît de mare încît cred că nici nu i se mai potrivește numele ăsta. Numai astfel am putut cînta într-o singură iarnă la București vreo 60 de sonate

Pouchu Vlad 2012

intr-o serie de concerte. Dar amploarea repertoriului nu e decît avantajul secundar al sistemului meu. Principalul e că interpretarea rămîne mai vie, mai plastică, e lipsită de o definitivare împietrită, care duce ușor la mecanizare.»

Părerea lui Enescu despre felul « împecabil » de a cînta se arată și din următoarea apreciere foarte semnificativă. L-am întrebat odată ce părere are despre lașă Haifetz. « Da, e admirabil . . . un mare violonist ! Dar nu face nici o greșeală. Asta nu-i semn bun ! »

Ca acompaniator mi-am dat curînd seama de această « plasticitate » a cîntatului enescian. Nu numai că Enescu schimba interpretarea după atmosfera sălii, după dispoziția lui, sau chiar numai pentru a schimba, dar chiar mie mi se întîmpla, fără intenție, să schimb interpretarea lui Enescu. Dacă de exemplu cîntam din greșeală mai puțin energic ca de obicei un pasaj în care pianul avea rolul principal, Enescu se adapta în răspunsul lui la noua atmosferă, și din aproape în aproape toată bucata sau o bună parte din ea, căpăta altă interpretare, egal de valabilă cu prima. Concertele lui Enescu erau o ilustrare continuă a părerii lui: « orice bucată poate fi cîntată frumos în multe feluri ».

Bine înțeles, libertățile pe care și le lua Enescu rămîneau în stilul bucății. Într-o sonată de Beethoven nuanțele indicate de autor erau respectate cu sfințenie și sonata nu înceta niciodată de a fi în stil beethovenian. În *Liebeslied* de Kreisler sau în *Humoreske* de Dvorjak dimpotrivă, schimbările puteau fi mari, de obicei cu folos pentru bucată.

VI

L-am întrebat odată pe Enescu: « E sigur că chiar publicul cel mai priceput de acum 200 de ani n-ar fi înțeles nimic din muzica noastră modernă și nici chiar din Wagner; dar geniile din acea vreme? Oare ce ar fi zis Mozart dacă i s-ar fi cîntat Wagner sau Debussy? » Mi-a răspuns: « Asta ar fi fost o experiență interesantă ! Păcat că nu se poate realiza nici prin spiritism ! Sigur că și Mozart la prima audiție ar fi fost revoltat, i s-ar fi părut că ascultă o cacofonie infernală și ar fi exclamat: « asta e muzică de nebuni ! » Dar ca să fim drepecți cu Mozart, ar trebui să-i cîntăm toată muzica cîtă îl desparte de Debussy. Și atunci cred că un geniu ca el ar fi înțeles cum, prin trepte intermediare, muzica lui Debussy se leagă de a lui, și chiar nu-i e cu totul străină. Și totuși cine știe ? Chiar geniile sînt în așa măsură robii vremii lor ! Doar nu e omul deasupra vremurilor. S-ar putea ca însuși Mozart să rămînă opac la frumusețile muzicii contemporane nouă, ba chiar să-și păstreze pînă la urmă părerea: că sîntem nebuni. »

« Fără să vreau să mă compar cu Mozart » a urmat Enescu, « trebuie să spun că prima oară cînd am auzit, la Viena, muzică de Wagner, am fost încîntat și uimit. Dar nu eram un copil al secolului al XVIII-lea, eram îmbibat de muzica premergătoare lui Wagner și întrucîtva chiar de cea care i-a urmat. »

VII

E lucru cunoscut că memoria muzicală a lui Enescu era fabuloasă, el avea probabil cea mai extraordinară memorie printre marii muzicieni contemporani. Vreau să povestesc aci cîteva amintiri care să ilustreze acest fapt.

Eram la Brașov, într-unul din turnee, a doua zi după primul concert, și luam masa la un restaurant, noi trei, Enescu, Cohen și cu mine. Am primit aci vizita

Claudio Arrau

unui muzician din localitate, un german al cărui nume l-am uitat. Era conducătorul unui cor brașovean și compozitor. Din vorbă în vorbă el i-a spus lui Enescu: «Vă amintiți poate, maestre, că acum zece ani mi-ați făcut onoarea de a dirija aici, la Brașov, o compoziție simfonică a mea, cîntată de orchestra locală de amatori. Nu-mi venea să cred cînd, după ce ați citit partitura și ați studiat-o foarte scurt timp, ați dirijat-o pe de rost. Din observațiile dumneavoastră pe care le-ați făcut membrilor orchestrei la repetiție, mi-am dat seama că îmi cunoașteți opera mai bine decît mine.»

«Îmi amintesc foarte bine» a răspuns Enescu. «Începeau coardele cu motivul acesta (și Enescu îl fluiera de la un cap la altul). Apoi intervenea flautul cu figura asta epizodică: (iar un scurt fluierat). Pe urmă dezvoltat în felul următor...» Și după ce a analizat astfel o bună parte din lucrare: «Totuși mă întreb dacă aș mai putea-o dirija astăzi fără să o mai văd o dată». Vă închipuiți uimirea compozitorului. Nu înceta să exclame iarăși și iarăși: «Nach zehn Jahren!» (După zece ani).

Un prieten al meu mi-a povestit că, asistînd la Paris la un curs al unui profesor de la Schola Cantorum, l-a auzit spunînd: «Ce dezastru ar fi pentru cultura umană dacă opera lui Beethoven s-ar pierde în urma cine știe cărui cataclism!... Dar, a adăugat el după o clipă de gîndire, dezastrul ar fi reparabil, cu condiția ca George Enescu să fie în viață: mulțumită memoriei lui, am putea reface toată opera lui Beethoven». Prietenul meu a povestit cele ce preced lui Enescu, care a exclamat: «Ce exagerare! Nici gînd să știu tot Beethoven pe de rost. Dar să vedem, într-adevăr, ce aș putea reface în caz de dezastru. Simfoniile? Bineînțeles. Nu numai un muzician, orice om civilizat trebuie să cunoască perfect simfoniile de Beethoven. Cuartetele? Le știu bine, toate. Sonatele de pian și vioară trebuie să le știu ca violonist ce sînt...» Și astfel, îmi spune prietenul meu, Enescu a trebuit să recunoască pînă la sfîrșit, că știe pe de rost cea mai mare parte, și cea mai reprezentativă, din opera lui Beethoven.

În pauza unui concert în provincie a venit să-l vadă pe Enescu violoncelistul Papazoglu. Ne-a invitat pe a doua zi la el și l-a prevenit pe Enescu că are să-i cînte unul din concertele de violoncel de Saint Saëns, pe care îl pregătea pentru o audiere; ar fi vrut să cunoască părerea lui Enescu asupra interpretării lui. A doua zi am găsit într-adevăr pe Papazoglu emoționat și cu violoncelul pregătit, iar pe pian acompaniamentul deschis. Dar Enescu a închis volumul și a acompaniat tot concertul de la un cap la altul pe de rost. Papazoglu îmi spunea mai tîrziu «Dacă mi-ar fi povestit cineva lucrul ăsta, nu l-aș fi crezut! Mai înțeleg ca un violonist să știe pe dinafară acompaniamentul unui concert de vioară, dar a unui concert de violoncel! Și încă a unuia de Saint Saëns, care nu e dintre compozitorii preferați ai lui Enescu!»

L-am întrebat odată pe Enescu dacă memoria lui formidabilă nu-l împiedică să se bucure de muzică. Poate să-ți mai facă plăcere mare o bucată muzicală — fie că o cînți, fie că o auzi — cînd o știi pe de rost în toate detaliile? Mi-a răspuns: «Cîteodată într-adevăr faptul că cunosc perfect bucata face ca audierea ei să mă plictisească, mai ales cînd execuția nu e foarte bună; alteori dimpotrivă, faptul că cunosc bucata „en homme du metier” îmi dă posibilitatea să mă bucur și să apreciez cum trebuie înfringerea unei greutăți sau o interpretare frumoasă și originală. Adesea, cînd asist la o execuție deosebit de valoroasă, aștept anumite părți pline de curiozitate cu mult înainte: „ia să vedem cum au să cînte cutare

Апан Караџин

sau cutare pasaj⁴⁴. Știi că Wagner este compozitorul meu preferat, mein Leib-Komponist cum ar zice un neamț. Am auzit acum citva timp preludiul la Tristan și Izolda cîntat foarte frumos. Ei, am fost chiar eu mirat de extraordinara emoție resimțită, cu toate că dirijasem bucata și așa fi putut să scriu notă cu notă toată partitura ».

VIII

Cum am spus, Wagner era compozitorul preferat al lui Enescu. « Nu afirm, spunea el, că Wagner ar fi mai mare decît Beethoven sau Bach, dar, la mărime egală, e mai aproape de noi în timp, și de aceea mai aproape de sensibilitatea noastră. »

Admirația asta mergea uneori pînă la parti pris. Un muzicograf vinez, contemporan și adversar al lui Wagner, Hanslick, a scris o carte interesantă de estetică muzicală: « Über das schöne in der Musik ». L-am întrebat odată pe Enescu dacă nu ar vrea să citească sau măcar să o răsfoiască. Mi-a răspuns imbufnat: « Niciodată n-am să-mi pierd timpul să citesc ceva de Hanslick, n-am nici o încredere în priceperea muzicală a cuiva care nu l-a înțeles pe Wagner. »

Dintre marile opere wagneriene cel mai puțin îi plăcea lui Enescu Rheingold. Pînă tirziu, adică pînă în prima mea tinerețe, mulți admiratori înflăcărați ai lui Wagner se considerau obligați să disprețuiască pe Brahms, pentru că pe vremuri cei doi fuseseră oarecum « în întrecere », fuseseră în ochii criticii ca doi poli opuși ai creației muzicale. Dimpotrivă Enescu avea o mare admirație și pentru Brahms. Mi-a spus o dată: « S-ar fi putut crede, după marii contrapunctiști din secolul al XVIII-lea, că resursele contrapunctului sînt epuizate; doi compozitori de geniu au apărut ca să demonstreze că nu-i așa: Brahms și Frank ». Se mira cum de-a trebuit atîta vreme pentru ca Brahms să fie apreciat în Franța la adevărata lui valoare. Spunea că, încă acum 20—30 de ani, Brahms nu era la Paris decît « autorul Dansurilor ungare ».

« Mai admirabile ca orice în Brahms, zicea el, sînt temele cu variații, cele pentru orchestră ca și cele pentru pian. Mi se pare că „Variațiile pe o temă de Haydn“ sînt capodopera genului. Nicăieri arta de a varia atmosfera păstrînd scheletul temei n-a atins așa culme. »

IX

Deși era un admirabil pianist, Enescu cînta rareori lucrări compuse pentru pian. Apărea în public ca pianist mai ales în formațiuni de muzică de cameră (în quartete, quintete etc.) sau ca acompaniator. Era desigur cel mai admirabil acompaniator din cîți mi-a fost dat să aud. La el acasă cînta, spre încîntarea prietenilor, fragmente din operele lui Wagner (mai ales din Siegfried, Amurgul Zeilor, Tristan și Izolda, Parsifal) sau lucrări simfonice, de pildă nocturnele lui Debussy. El le știa pe de rost pentru orchestră, așa cum fuseseră compuse, și le « transpunea » pentru pian pe măsură ce le cînta, astfel că niciodată nu le cînta de două ori exact la fel. Închipuiți-vă un actor care ar ști pe dinafară un rol într-o limbă, dar l-ar declama într-altă limbă, mai săracă, traducîndu-l pe loc . . . și l-ar declama admirabil. L-am auzit cîntînd odată astfel actul al 3-lea din Siegfried aproape în întregime. Cum reușea Enescu să transpună pentru pian bogățiile orchestrei și a vocilor, rămînea un mister.

Henryk Szeryng

12 September

Într-o seară din 1945, se afla la Enescu acasă printre invitați Safran, care, cu toată tinerețea lui, era sacotit cel mai bun violoncelist sovietic. De atunci Safran a fost de mai multe ori în București și a dat concerte cu mult succes. Enescu a cîntat la pian mai multe fragmente din Tristan și a sfîrșit cu marea Isaldei. După audii m-am apropiat de Safran și l-am întrebat cum i-a plăcut. Mi-a răspuns în nemțeasca lui aproximativă: « Ich habe nicht geglaubt sa etwas sein möglich ». (Nu credeam că așa ceva ar fi posibil) Apoi s-a parnit să-mi vorbească cu un entuziasm tineresc fără margini de Enescu, de « geniul » lui atît de multilateral, de intuiția lui extraordinară ca interpret, și a terminat spunîndu-mi că Enescu « e muzica însăși » și că e desigur cel mai mare muzician contemporan.

X

Prin 1928 sau 1929, Enescu mi-a vorbit de următorul proiect de disc: să cînte mai întîi numai partea de vioară, de pildă a sanatei Kreutzer, și ea să fie imprimată; apoi să acompanieze la pian, în timp ce s-ar cînta discul cu partea de vioară și să fie imprimată sanata Kreutzer cîntată la pian și la vioară de Enescu. Astfel s-ar ajunge la o unitate de interpretare ideală. « Ar fi, zicea Enescu, o realizare interesantă și unică în felul ei ». Într-adevăr, cum nu mai există (și poate nici nu a existat), un mare violonist care să fie în același timp un admirabil pianist, nu e de mirare că nimeni nu a putut realiza ingenioasa idee a lui Enescu. De ce el însuși a renunțat să o pună în practică, nu știu.

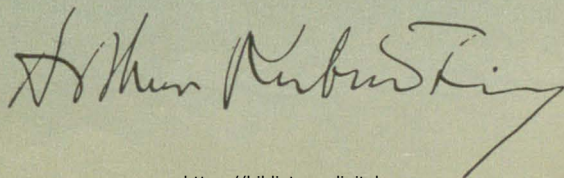
Bănuiesc că aci a jucat un rol antipatia lui Enescu pentru discuri, radio și, în general, pentru mijloacele mecanice de a reproduce muzica. Zicea că aceste mijloace « degradează » muzica. L-am auzit spunînd adată, cu modestia lui exagerată: « muzica mecanică ia piinea de la gura muzicanților: atîția colegi (sic) de ai mei, care își cîștigau viața cîntînd în orchestre la cinematografe, au devenit șamari ». Vede venind timpul cînd nimeni nu va mai merge la concerte, fiecare va prefera să asculte muzică la el acasă, prin radio sau discuri.

În realitate lucrurile s-au petrecut tocmai invers. Pînă prin 1931, se întîmpla adesea ca la concertele Enescu, în provincie, sălile să rămînă destul de puțin populate. Pe urmă, cam în jurul aceluiași an, a avut loc o schimbare bruscă și Enescu a cîntat peste tat și tatdeauna « cu casa închisă ». Ei bine, mulți provinciali îmi spuneau: « înainte muzica serioasă nu mă atrăgea și n-a înțelegem de lac; acum, de cînd ascult atîtea concerte la radio și pe plăci, abia aștept un concert adevărat, ca să văd artiștii în carne și oase, nu numai să-i aud ».

De altfel, cu cinematograful s-a petrecut ceva similar. În tinerețea mea se prevedea de mulți: « Ce au fost pînă acum goale sălile de teatru ! De acum înainte cinematograful are să mamească și puținii amatori de teatru ; cinematograful are să amare teatru ». În realitate educația datată cinematografului a format publicul teatral.

« Să cînti pentru imprimare, zicea Enescu, e penibil și plicticos. Un disc bun nu trebuie să cuprindă nici o greșeală, căci auzînd-a la fiecare audii, ea te supără tot mai mult și ajungi să nu mai auzi decît greșeala. Cîteodată ești încîntat că tatul a mers bine și tocmai spre sfîrșit . . . a notă alături. Cînd crezi că bucata a ieșit impecabil, a greșit operatorul, imprimarea e defectuoasă și trebuie să a iei de la început ».

Taate cite preced explică de ce, din nenaracire, avem atît de puține discuri Enescu.



Am vorbit de timpurile cînd în provincie, la concertele Enescu, sola nu era totdeauna plină. Cu deosebire prost au mers lucrurile în această privință într-un an (cred că era 1930, dar nu sînt sigur) în timpul căruia lefegiii n-au fost plătiți 7—8 luni în șir. Tocmai atunci Cohen și-a găsit să organizeze un turneu în vreo 20 de orașe de provincie. Rezultatul a fost dezastruos: sălile erau pe trei sferturi goale. În nu mai știu ce oraș s-a adăugat crizei încă un ghinion: primarul orașului boteza, tocmai în seara concertului, copilul unui prieten și era mare zaiafet în această casă. Concertul acela nu a mai putut avea loc: se vînduseră doar 4—5 bilete. Țin minte că, făcînd haz de necaz, Cohen ne-a tratat în acea seară cu un vin grozav. Mi-a spus de altfel că era prima oară că păștește așa ceva, de cînd organizează turneele Enescu. Acesta, cum era și natural, nu părea de loc necăjit, ci moi curînd amuzat. Totuși, a doua zi, o mică întîmplare mi-a arătat că indiferența lui Enescu nu era cu totul sinceră. Într-o gară unde trebuia să schimbăm trenul, am coborît și am așteptat mai mult timp. Plin de curiozitate și de bunăvoință, șeful gării, aflînd că are în față pe Enescu, a intrat în vorbă, și dintr-una într-alta a întrebat de unde veneam acum. « De la X, a răspuns Enescu, și repede, ca să nu lase timp omului să întrebe despre concertul de ieri seară: În vremea recaltei circulația trenurilor e mult mai mare pe aici, nu-i așa? »

XII

Aproape după fiecare concert în provincie, eram invitați la o masă la care luau parte notabilitățile orașului. A fost un răstimp în care mesele acestea agasau, plictiseau, exasperau pe Enescu. Asistam pe atunci la dialoguri cam de felul următor: « Enescu: Ei, diseară cum e? Mîncăm singuri? — Cohen: Nu se poate Prefectul a invitat și pe cutare și pe cutare! Ar însemna să-i ofensezi. — Enescu: Ah! Cel puțin de n-ar veni cucoane! Să nu mai trebuiască să fac pe caraghiosul! ». Căci Enescu se simțea totdeauna obligat să fie curtenitor cu doamnele.

Odată a trimis prin Cohen următorul mesaj neașteptat: « Maestrul primește invitația, dar roagă comenșii să nu-l întrebe nimic despre America ». Într-adevăr Enescu făcuse de curînd un mare turneu în Statele Unite, care fusese un triumf și despre care se vorbea foarte mult, așa că toți interlocutorii lui nu mai sfîrșeau cu întrebările despre concertele și impresiile sale americane.

De altfel, Enescu povestea cîteodată — neîntrebat — lucruri interesante din Statele Unite. Mi-a vorbit o dată despre evoluția gustului muzical și a criticii muzicale în acea țară. « În primele mele turnee publicul din sală nu dădea de loc impresia că a venit să asculte muzică: oamenii stăteau de vorbă între vecini de stal, unii în șoapte, dar alții destul de tăricel. La sfîrșitul concertului aplaudau, ce-i drept, probabil dintr-un fel de obligație sau din politeț. Critica era ceva de neînchipuit. În gazete serioase apăreau aprecieri de felul următor: « Pianistul cutare, în concertul de ieri seară a făcut 7 greșeli: 2 grave, 3 potrivite, 2 pe care le considerăm neînsemnate . . . și gata. Le-am spus părerea mea și i-am repezit zdravăn (Je les ai engueulés . . . Ah! que je les ai engueulés). Un director de jurnal m-a rugat să-i găsesc undeva în Europa un cronicar muzical pe care l-or importa și i-ar plăti bine. Dar de atunci au progresat mult și repede. Acum ai a face în toate orașele mari americane cu un public priceput, iar critica . . . a devenit normală ».

Chico Casado



Herbert von Karajan

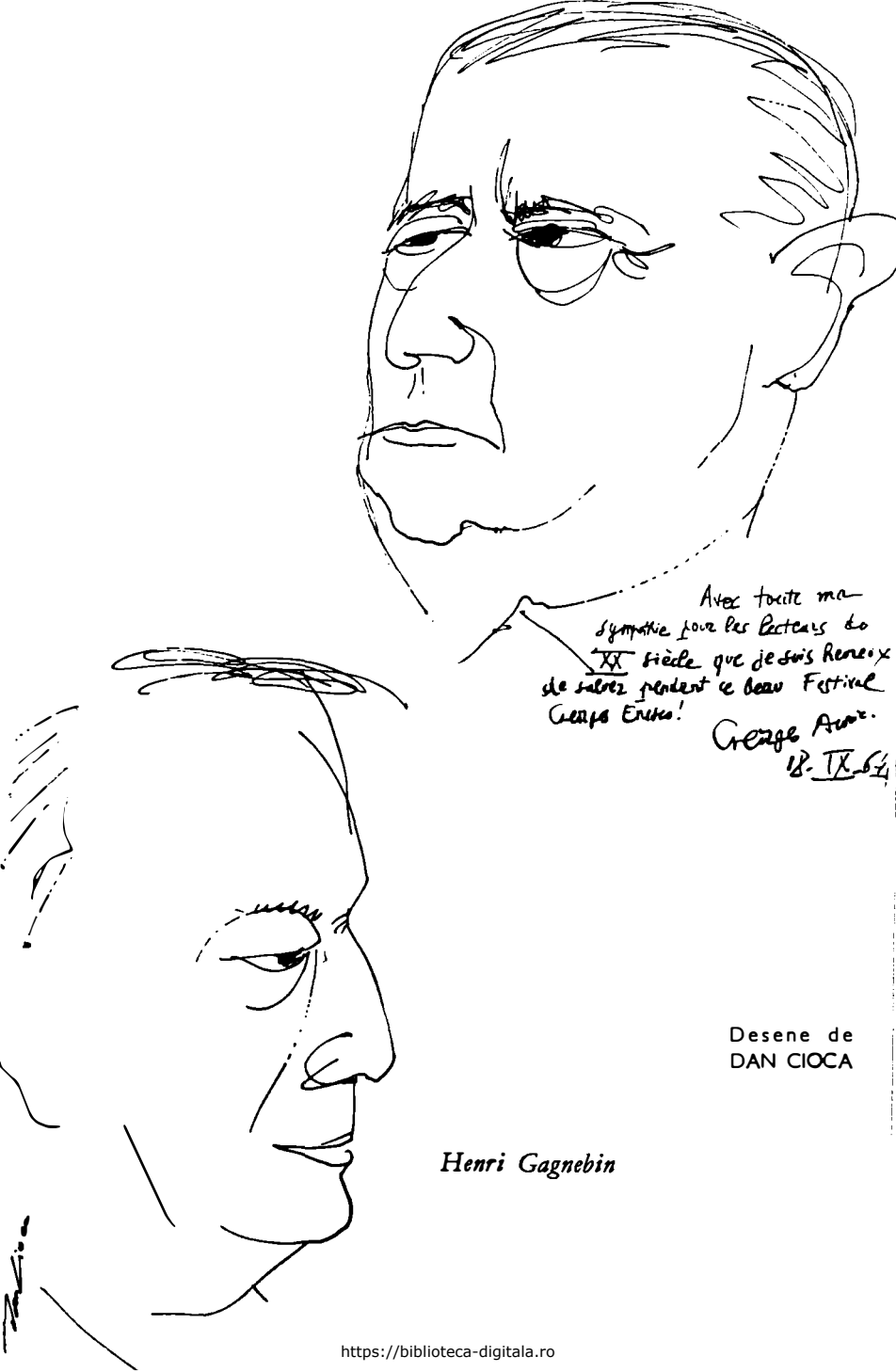
MUZICIENI CELEBRI LA
FESTIVALURILE ENESCU



Claire Bernard

Jeann Absil

Desene de I. SILVAN



Avec toute ma
sympathie pour les Porteurs de
~~XX~~ fièle que je suis René
de saluer pendant ce beau Festival
Guepes Enche!

Georges Amé.
18. IX. 64

Desene de
DAN CIOCA

Henri Gagnebin



Am să fac aci o paranteză foarte lungă. Nu vă pierdeți răbdarea; cînd ne vom întoarce la Enescu veți vedea că paranteza era necesară.

Cînd ești la teatru sau la cinematograful compătimești suferințele pe care le știi prefăcute, ești dezolat că personajul simpatic, pe care doar îl știi imaginat de autor, nu vede cursa ce i se întinde etc. Ce absurd! Și totuși așa reacționează, așa simt spectatorii.

La fel cu cititorii de romane; și ei țin cu unele personaje împotriva altora, de parcă ar fi oameni vii și împărtășesc dureri pe care le știu inexistente.

Totul se petrece ca și cum spiritul omenesc ar cuprinde planuri multiple, fără comunicație între ele. Pe unul din planuri ești convins că ceea ce vezi sau citești este ficțiune; dar pe alt plan îi atribui realitate, altfel cele văzute sau citite te-ar lăsa rece: cum ai putea plînge de mila unei dureri în care nu crezi de loc?

Veți spune poate: Arta scriitorului și a actorului te înșeală; iluzia literară te face să uiți că e vorba de ficțiuni. Dar nu e astfel. La teatru nu uiți un moment că ești la teatru. Dovada e că te porți ca la teatru și nu intervii în mersul piesei.

Unul din planurile de conștiință poate fi numit planul comportamentului, este cel ce cuprinde convingerile ce-ți determină acțiunea. La cinematograful te părăsești de dorința « să iasă bine », fără să faci nimic pentru realizarea ei. Cît de ușor ți-ar fi să strigi victimei nevinovate de pe pînză: « Uită-te sub pat! De acolo te pîndește asasinul! » Nu o faci, pentru că pe planul comportamentului ești continuu convins că ai a face doar cu niște imagini pe o pînză; deși în același timp, pe alt plan, ai vrea grozav ca asasinul de sub pat să fie descoperit.

Cele de mai sus se potrivesc și teatrului pe care copilul îl joacă cu el însuși. Ce crede copilul de bățul pe care călărește, că e băț sau col? Amintirile din copilărie îmi răspund cu hotărîre: și una și alta. Dar copilul nu-și dă seama de contradicție, căci pe planul de conștiință al jocului, convingerea că e vorba de un băț rămîne necunoscută, cu alte cuvinte, nu există comunicația între planurile de conștiință.

Să zicem că marți ai un examen important la care nu ești sigur că ai să reușești (sau dai un concert, sau ții o conferință). Pe un plan adînc de conștiință ai să crezi că marți se isprăvește timpul, că niciodată nu va veni o zi în care examenul să fie un eveniment trecut. Dar convingerea contrară de pe planul comportamentului te va face, spre pildă, să cumperi un bilet de tren valabil miercuri, ca și cum miercuri va sfîrși prin a veni și marți prin a trece ca orice altă zi.

Am putea să mai dăm multe exemple, mărturii ale pluralității planurilor conștiente, dar trebuie să ne întoarcem la Enescu . . . care era el însuși o încarnare a acestei pluralități. Să vedem într-adevăr.

La repetiții Enescu nu cînta frumos de obicei; intenția lui era doar să-mi dea mie anumite indicații de interpretare. « Acuma nu cînt, zicea, ci schițez; sau cînt de fașon flémarde au possible (cît se poate de molu) ». Dar alteori, fie că asistau la repetiții oameni cărora vroia să le facă plăcere, fie din cine știe ce capriciu, « își dădea drumul » ca în serile cele mai bune.

Odată repetam Poemul de Chausson și Enescu cînta minunat. Îl aveam în față încît ridicînd ochii, am fost impresionat de pasiunea adînc îndurerată pe care o exprima fizionomia lui; dar în aceeași clipă mi-a spus cu vocea cea mai calmă din lume: « Aici moderează puțin mîna stîngă ».

Desigur pasiunea și durerea de pe fața lui erau sincere, dovadă felul admirabil cum cînta; dar emoțiile acestea existau pe un plan de conștiință adînc. Pe

lingă Enescu cel pasionat era atunci un Enescu calm și atent la acompaniamentul meu.

Nenumărate indicii dovedeau atenția lui Enescu îndreptată spre public, spre scenă, spre acompaniament, paralele cu cele mai admirabile interpretări. Emoția puternică pe care o exprima cîntul lui era reală, el o resimțea cu adevărat. Dar dacă dînsa i-ar fi cuprins tot sufletul, Enescu ar fi fost zdrobit sufletește după fiecare concert. Nici un om n-ar fi putut rezista seară de seară la zguduirile de pasiune de care făceau mărturie concertele Enescu. Din fericire pasiunea rămînea îngrădită într-un plan limitat de conștiință și marele talent al lui Enescu consta desigur, în parte, în arta de a da glas acelei pasiuni îngrădite, de parcă i-ar fi cuprins toate colțisoarele firii. Sînt înclinat să cred că lucrurile se petrec la fel cu toți marii interpreți.

De altminteri, cea mai mare parte din atenția rece a lui Enescu era îndreptată nu spre exterior, ci chiar asupra interpretării. Enescu cel pasionat era continuu supravegheat și îndrumat de un Enescu critic sever și ponderat. Cred că ar trebui să li se atragă atenția pedagogilor muzicali să dezvolte și să educe în elevii lor atît planul de conștiință « emoțional » cît și cel al « vegherii », ca să le zicem așa. Pasiune cîtă vrei, dar nu dezlănțuită, ci organizată și călăuzită. Ca multe alte lucruri, o bună interpretare muzicală e compusă din contrarii.

Paul Valéry spune undeva: « Pour bien decrir un rêve, il faut être infiniment éveillé ». (Ca să descrii bine un vis, trebuie să fii grozav de treaz). Această formulă, atît de evidentă în simplitatea ei, te face să presimți că pluralitatea planurilor de conștiință joacă un rol și în alte domenii ale artei, nu numai în interpretarea muzicală.

XIV

Eram la Tirgoviște. Aci nu am fost invitați nicăieri după concert. Ne-am dus la restaurant.

Pe drum am băgat de seamă că un om se ținea după noi. În restaurant nu ne-a urmat, dar la ieșire l-a oprit pe Enescu și i-a spus cam așa: « Eu sînt țigan, lăutar. N-aveți nevoie de un servitor? Nu vă cer nici o plată, vă servesc degeaba. Că vreau să prind de la dumneavoastră, să mă uit mai de aproape, cum faceți? Rămîn la dumneavoastră oricît vreți ».

Enescu a fost foarte mișcat. L-a luat pe lăutar cu el la hotel, l-a pus să-i cînte, i-a arătat cîteva « șmecherii ». La urmă i-a spus că nu-l poate lua cu el, pentru că într-una călătorește și n-are nevoie de servitor. « Dar un lucru, te rog, dumneata cînti frumos cîntecele populare romînești; lasă-te de române. Sînt mai frumoase astea țărănești, crede-mă, zău! »

XV

L-am auzit pe Enescu de nenumărate ori făcînd afirmația următoare (cu diverse variante): « Eu mă consider un compozitor; cînt la vioară, dirijez sau acompaniez la pian ca să-mi cîștig existența. »

Aproape în tot timpul liber Enescu lucra la compoziții. Mulțumită memoriei lui unice compunea « în gînd » (cum zicea el), fără să fie nevoie să noteze diversele schițe și proiecte. Apoi copia din memorie cu cerneală lucru gata compus. Modificările nenumărate, rezultate a multiplelor revizii, Enescu le introducea în manuscris rîzînd mai întîi cu un briceag textul anterior. Rasul acesta cu briceagul, spunea el, îi lua mult timp și-l obosea. Într-unul din primele turnee, cînd nu cunoșteam încă « scara de valori » adoptată de Enescu, l-am întrebat dacă

veșnicul ras cu briceagul nu-i obosește mîna: «Enescu: Ba da; dar ce importanță are asta? — Eu: (crezînd că nu m-am făcut înțeles): vreau să zic, dacă oboseala asta nu dăunează cîntatului la vioară. Enescu: Ba poate dăunează, dar asta n-are importanță. Căci eu sînt în primul rînd compozitor...»

Ca oricărui om, lui Enescu, laudele și complimentele cunoscătorilor îi făceau plăcere dar... cu excepția celor ce se adresau violonistului. În această privință îmi amintesc următoarele mici întîmplări semnificative.

În cursul unui lung turneu poposisem la Cluj pe vreo trei zile. Aci Enescu a primit — nu mai știu trimis de cine — un extras dintr-un jurnal francez, în care un important critic muzical aducea violonistului Enescu nenumărate laude hiperbolice. Politicos dar cu indiferența cea mai perfectă, Enescu a spus: «Sînt foarte măgulit», și nu încăpea îndoială că nu era măgulit de loc. Am plecat de la Cluj cu un tren fără vagon restaurant, încît Cohen ne adusesse mai multe pachete cu de-ale mîncării. Unul din ele era legat cu o sfoară avînd un nod atît de strîns, încît nici Cohen nici eu nu reușeam să-l desfacem. Atunci Enescu, cu mîna lui atît de puternică, a strîns nodul de cîteva ori și astfel l-a deslegat. Ei bine, admirația noastră pentru această ispravă l-a măgulit întrucîtva pe Enescu, în orice caz mai mult decît laudele criticului.

În schimb cel mai sensibil era la complimentele aduse compozitorului. Cu inteligența lui lucidă și cu umorul lui, Enescu făcea adesea haz de această slăbiciune a sa. «Ei, pe cutare nu l-am putut refuza: m-a luat pe coarda mea simfonică, mi-a lăudat compozițiile. La așa ceva nu pot rezista».

Adesea Enescu se plîngea de vioară, «de mișa asta antipatică pe care trebuie s-o tragi de coadă ca să miaune». Altă dată spunea: «Nu eram făcut pentru vioară și nici vioara pentru mine. Chiar dimensiunile mele se potriveau mai curînd cu violoncelul de pildă, între instrumentele de coardă, sau cu pianul». (În ce privește dimensiunile, Enescu a trecut prin trei faze foarte deosebite: în tinerețe era subțire și înalt; pe atunci, cum își amintea el cu melancolie, ziarele franceze vorbeau de «Enesco, long et mince comme un courant d'air»*; prin 1930, a început să se îngroșe și devenise înalt și gras; în fine la bătrînețe se micșorase într-atît încît noua generație nu vrea să creadă că Enescu fusese un om înalt). Dar nu totdeauna se plîngea de soarta lui de violonist. L-am auzit spunînd că-și iubește meseria, că e minunat să reiei contactul cu publicul după o pauză mai lungă, că «nici o altă indeletnicire nu te face să fii primit așa de drăguț de toată lumea», și multe altele. Ba chiar mi-l amintesc spunînd: «Cînd sînt prost dispus vorbesc de rău vioara; e drept că e cam pițigăiată; dar există instrument mai sensibil, mai expresiv, mai omenesc?»

L-am întrebat o dată: «celebritatea, ca multe alte lucruri, are laturi plăcute și altele neplăcute; care din două precumpănesc?» Cu luciditatea și cu disprețul lui pentru locurile comune, Enescu mi-a răspuns: «precumpănesc cele plăcute. Păreră contrară e adoptată ca o consolare de cei ce n-au reușit să devină celebri. Bodăgănesc, mă vait într-una că lumea dă prea mult ghes și nu mă lasă să lucrez; dar ia să nu mai încerce nimeni să mă vadă, să trec neobservat, să vedem, mi-ar place?»

XVI

Enescu regreta amar că nu a reușit să realizeze proiectul conceput de el în tinerețe: să strîngă bani suficienți pînă la vîrsta de 40 de ani ca de atunci înainte să se poată dedica exclusiv compoziției. Războiul și deprecierea valurilor, criza din

* Enescu, lung și subțire ca un curent de aer.

1929 cu falimentele de bănci îl făcuseră să piardă bună parte din ce agonisise. « Așa că n-am încotro, trebuie să fac mai departe pe concertistul. Păcat ! Așa cum plănuisem, pentru mine ar fi fost mai bine și, îndrăznesc să spun, poate și pentru muzică ».

XVII

Pentru Chausson, Enescu avea o mare admirație. « Când a murit atât de tânăr, la 40 și ceva de ani, se pregăteau în mintea lui lucrări monumentale și de mare valoare; poate geniale ? Și ce curios ! Chausson avea toate motivele să fie fericit și mulțumit; era înșurat cu o femeie încântătoare, avea copii sănătoși și frumoși; era foarte bogat; și totuși în tot ce a compus tragicul predomină. În toate lucrările lui, noi, tinerii admiratori de atunci simțeam *comme un déchirement*, ca o amenințare grozavă care te mira. După accidentul stupid care a pus capăt vieții unui mare creator, am înțeles: moartea năpraznică ce se apropia se făcea presimțită, își arunca umbra tragică cu ani înainte ».

Se știe într-adevăr că Chausson și-a găsit moartea printr-un accident destul de neobișnuit: în grădina vilei lui de lângă Paris era o peluză în pantă rapidă; ca să facă plăcere unui băiat al lui, Chausson cobora ponta într-un triciclu, cu copilul în brațe; tricicluul s-a răsturnat și l-a aruncat cu capul de o piatră lăsându-l mort pe loc. Copilul a scăpat neatinș.

XVIII

Enescu a spus prietenilor săi că a terminat Oedip la 27 april 1931, la Teșcani, în casa de țară a nevastei lui. Totuși l-am auzit afirmând că a terminat Oedip cu câteva luni mai înainte, la Tulcea. Eram toți trei într-o birjă care ne ducea la gară, pe o dimineață ceoasă. Îl aud pe Enescu spunând: « Astă noapte pe la 2 am scris ultima notă din Oedip. Încă acum cițiva ani mi se părea că n-am să termin niciodată opera asta, atât de mult lucru imi părea că cere. Și ce natural mi s-a părut s-o sfîrșesc ! » Probabil că în același an, la Teșcani, a făcut unele modificări pe care le-a considerat ca sfîrșitul adevărat.

Acel concert de la Tulcea, din ajun, a rămas memorabil pentru mine și din altă cauză: a fost prima și ultima oară când am fost dus în triumf. Lucrurile s-au petrecut așa: după concert, la plecare, Enescu ieșise în stradă, iar eu rămăsesem încă pe culoar în clădirea teatrului, ca să-mi oprind o țigară. Am auzit vocea lui Enescu: « Stați puțin, să vie și domnul Gherea ». Repede, ca să nu-l fac să aștepte, am ieșit și am sărit în birja unde Enescu era deja instalat; și am pornit. Dar abia atunci mi-am dat seama că birja era trasă de o seamă de tineri, caii fuseseră deshămați iar pe capră se suise, în locul birjarului, tot un tânăr care pocnea vesel din bici. Toată lumea făcea haz. Enescu s-a sculat în picioare și a strigat: « Nu vă osteniți ! Nu sîntem grăbiți. Mergeți încet ! » Iar la scoborire în fața hotelului mi-a spus cu zîmbetul lui cel mai drăguț: « Poate te-a amuzat felul acesta original de locomotivă ? »

Odată, în nu mai știu care gară, s-a întîmplat ceva similar: un grup de studenți care se întorceau de la un congres l-au recunoscut pe Enescu, l-au luat pe sus și l-au plimbat astfel cițiva pași de-a lungul peronului. Dar Enescu i-a rugat insistent să-l lase jos, căci purta cutia cu vioara în mînă și se temea de vreun accident.

XIX

Am vorbit mai sus de părerea lui Enescu despre publicul și critica muzicală din Statele Unite. În ce privește cele câteva mari orchestre americane, el le considera cele mai bune din lume. « Pe cînd eram în Statele Unite, povestea el, am fost poftit



Dumitru E. Cărmășanu,
adâncă prietenie.
George Enescu 1943

odată să vizitez un observator astronomic. Printr-o lunetă enormă contempłam o învălmășală de stele dintr-un colțisor al cerului; mi se spusese să apăs pe o mică manetă cînd am să vreau să mut cîmpul vizual; totuși am fost surprins — plăcut surprins — cînd o slabă apăsare a mea a făcut să se rotească cogeamite luneta, de patru ori cît mine. Contrastul dintre micimea cauzei și mărirea efectului era impresionant. O plăcută surpriză dintr-o simțire cînd am dirijat prima oară orchestra din Filadelfia. Eram uimit cum cel mai mic gest e înțeles pe loc și cum declanșează un efect cu totul disproporționat față de cauză. Cum au procedat americanii ca să formeze aceste orchestre minunate? Mai întîi angajînd cu bani grei cei mai buni instrumentiști din lume și mai ales din Europa; apoi impunînd în sînul orchestrei o disciplină deosebit de severă ».

XX

S-a vorbit mult de falsurile lui Enescu, cum s-a vorbit pe vremuri de notele false ale lui Arthur Rubinstein (care avea seri, se pare, în care îi scăpau nenumărate note alături). I se întîmpla într-adevăr lui Enescu, fie din cauza oboselii, fie din alte cauze, să facă multe greșeli. De altfel am văzut ce puțină stimă avea el pentru « cîntatul impecabil ». Dar anumite falsuri ale lui Enescu aveau rostul lor, aveau o anumită expresie și erau evident voite. Spre exemplu: la sfîrșitul părții întîi a concertului de vioară a lui Beethoven, după terminarea cadenței, solistul cîntă pentru a multa oară faimoasa temă a doua pianissimo și cît se poate de potolit. Ei bine, Enescu cînta uneori acest pasaj, parcă dibuind, căutînd parcă locul notelor pe care le nemerea întîi alături, un om croindu-și drumul prin ceață; și astfel auzeai o muzică minunată prin expresivitate și prin puterea cu care îți comunica intenția emotivă. Alteori (de pildă în partea a doua a sonatei de Frank, sau în poemul de Chausson) aveai impresia că cineva se repede să prindă o notă (care era punctul culminant al pasajului) dar că elanul cu care se repede e atît de mare, încît îl proiectează dincolo de țintă și că trebuie să se întoarcă înapoi să găsească nota căutată. Falsul acela de o clipă care preceda nota justă îți dădea o extraordinară impresie de energie nestăpînită, de violență irezistibilă.

De altfel, Enescu spunea că-i place să fie acompaniat în anumite bucăți de un pian foarte ușor dezacordat.

XXI

Cînd te gîndești cît de mult a muncit Enescu toată viața pe toate tărîmurile muzicii, te miri că era totuși un om cult, că, de pildă, cunoștea destul de multă literatură. Dar și aci era omul specialității sale: nu-l atrăgea și nu-l interesa în literatură decît ceea ce era, într-un fel sau altul, în legătură cu muzica.

Într-o seară, în tren, a început să-mi vorbească de « Război și Pace » de Tolstoi. I-am citat cîteva pagini deosebit de frumoase, dar ele nu păreau să-l intereseze. « Ții minte, m-a întreat, noaptea care precede moartea lui Petia Rostov ? Petia are 16 ani, e voluntar în război, știe că a doua zi are să fie o luptă, prima lui bătălie. (Și chiar moare în lupta aceea.) De emoție și de bucurie nu poate adormi de-a binelea. Într-un semi-vis aude niște coruri minunate pe care le conduce voința lui. „Acum intră vocea femeilor. Acum bărbații tac. Ah, ce frumos“. Și deodată își dă seama că se crapă de ziuă ».

Eram într-o gară mică și păcătoasă și așteptam un tren. Sub imboldul unui capriciu neașteptat, Enescu, de obicei tăcut cu străinii, încerca să intre în vorbă cu un țăran localnic. « Unde duce drumul cela de colo ? » — « Nu duce nicăieri, doar pînă la satul X ». — « Dumneata ai fost vreodată la București ? » — « N-am fost

niciodată ». Descurajat Enescu încetă interogatoriul. Deodată exclamă: « Des routes qui ne menent nulle part, des paysans qui ne partent jamais *, asta-i curat Maeterlinck! » și a continuat să improvizeze o parodie a manierei lui Maeterlinck remarcabil de reușită. Cum mă miram că cunoaște atât de bine pe Maeterlinck, Enescu mi-a explicat: « Știu pe de rast Pelléas et Mélisande a lui Debussy și îmi place mult Ariane et Barbe Bleue a lui Dukas ».

XXII

« Ar fi suportabilă gloria, dacă n-ar exista admiratorii indiscreți! » Această exclamație i-a scăpat odată lui Enescu, care de obicei se făcea a nu ști că este celebru. Într-adevăr admiratorii indiscreți dădeau mult de furcă lui Enescu. Dacă ar fi primit pe toți oamenii care ar fi vrut să-i exprime admirația lor, să facă cunoștință cu gloria noastră națională, să nu uite nici în mormint că au stat de vorbă cu Enescu, să-i mulțumească pentru clipele de neuitat ce i le datorează etc., cele 24 ore ale zilei și nopții ar fi fost cu mult insuficiente.

Pentru apărarea lui Enescu exista între el și Cohen o convenție tacită: Cohen « făcea de gardă », spunea că « maestrul » nu e acasă, repezea, descuraja sau trimitea la plimbare. Dacă totuși vreun admirator reușea să treacă de bariera Cohen, dădea de un Enescu totdeauna politicos și uneori amabil. La opera aceasta de protejare a lui Enescu am colaborat și eu. Cum n-am fost găsit apt pentru gonirea vizitatorilor, mi s-a dat altă însărcinare: ades, în tren, vreun tovarăș de compartiment îl recunoștea pe Enescu și « îl lua în antrepriză » să-i afle părerile despre cîte în lună și-n soare. Rolul meu era atunci să atrag omul într-o convorbire în doi, astfel ca Enescu să poată dormi sau dormita în colțul lui. De obicei interlocutorul meu opunea oarecare rezistență, răspundea scurt și acru, dar pînă la urmă n-avea încotro. Enescu mulțumea întotdeauna cu căldură pentru asemenea servicii. « Bogda-proste! Ai fost tare drăguț! Vous êtes un frère! »

Enescu avea darul să adoarmă aproape după voie. L-am văzut adesea în tren rezemîndu-se comod și zicînd: « Acuma să-i trag un somn »; și într-adevăr, după 10—15 secunde adormea. Uneori, în drum spre București, Enescu dormea încă după Chitila. Cohen își pierdea răbdarea: « Hai, maiștăre, sosim, sosim! » Enescu deschidea un ochi pe jumătate și arunca o privire pe geam: « Da... da... » și dormea mai departe. Și nu se trezea de-a binelea decît cînd trenul intra în stație.

Îmi povestea odată: « Cînd eram tînăr mi se întîmpla să nu dorm acasă în pat, ci pe o bancă într-un parc. Era foarte frumos. Nu e nimic mai impresionant în natură decît revărsatul zorilor. Aveam într-adevăr impresia că numai eu m-am trezit și că toate dorm încă în jurul meu; și asistam apoi cum toate se trezeau cu încetul ».

XXIII

Spunea Enescu: « Orga e instrumentul cel mai bogat, cel mai multilateral, cel mai încîntător pentru executant și de aceea... foarte periculos. Într-o vreme am avut la dispoziție mult timp o orgă, mică, dar destul de mare ca să mă încînte. La început petreceam un ceas, două, la instrumentul acesta diabolic; pe urmă trei, patru. Și pe nesimțite ajunsesem să cînt la orgă tot timpul liber, îmi trecea serios prin minte să mă fac organist. În fine je me suis ressaisi et j'y ai mis le hola (mi-a venit mîntea la cap și am pus piciorul în prag). Mult timp n-am mai pus mîna pe vreo orgă. Si je m'étais laissé aller (dacă mi-aș fi dat drumul) n-aș mai fi realizat

* Drumuri care nu duc nicăieri, țărani care nu pleacă niciodată.

nimic toată viața. Orga a fost pentru mine ceea ce sînt pentru alții morfina, cocaina, opiu sau alcoolul ».

XXIV

Sosisem la Constanța pe o vreme radioasă. Abia așteptam să văd marea, de care nu mă mai bucurasem cîțiva ani; și într-adevăr marea era... așa cum o știți, cînd e timpul frumos. La masă am sosit entuziasmat și l-am întrebat pe Enescu dacă a fost și el pe malul mării în dimineața aceea, sau dacă se duce după prînz. « Așa eram și eu cînd eram de vîrsta duminică, adică tînăr, mă entuziasmam de „frumusețile naturii”. Acuma am de lucru, dimineața am lucrat, după masă voi face la fel. Soarele ăsta care-ți scoate ochii mi-e foarte antipatic, prefer de mii de ori timpul înnoirat ».

Astfel de « ieșiri » împotriva « naturii » avea Enescu destul de des. Alteori însă vorbea dimpotrivă. Astfel l-am auzit admirînd cu entuziasm un peisaj de toamnă, tot șirul Bucegilor văzuți de la vila lui (Luminiș), și chiar descriind cu emoție o furtună în oceanul Atlantic.

Ce vor fi fost acele ostentative manifestări de dispreț ale lui Enescu pentru natură? Era mai întîi, desigur, tendința (de care am mai vorbit) de a nega locul comun romantic despre « artist ». Enescu avea aerul să spună: « Vă pare bine stabilit că artistul trebuie numaidecît să fie îndrăgostit de natură? Ei bine, aflați că natura mi-e perfect indiferentă ». Dar nu era numai asta.

I-am citat odată lui Enescu, o afirmație atribuită lui Caragiale: « Degeaba! Natura așa cum o am sub frunte e mai frumoasă ca cea de afară! » L-a interesat vorba asta și a început să comenteze pe larg: « Eu cred că lui Caragiale îi plăcea mai mult natura decît voia să recunoască, dar se simțea obligat s-o ignoreze, să se retragă în lumea lui, cea din dosul frunții. Acolo trebuia să creeze. N-avea timp, asta era, n-avea timp să caște gura la natură. Eu sunt departe de a fi un Caragiale, dar și eu pățesc la fel. Nu pot cheltui timp și energie cu ce-mi place, în afara lumii mele, a muzicii. Ca copil aveam oarecare talent la desen și la pictură. Dacă alegeam arta picturii, aș fi putut să mă bucur de frumusețile naturii fără să mă mustre conștiința. Dar așa cum stau lucrurile, mi se pare că-mi trădez misiunea de cîte ori mă preocup de ceva în afara domeniului muzicii. Să știți că eu am avut aplicare serioasă spre lenevie. Dar am fost un leneș persecutat, chinuit de gîndul că trece timpul, că pierd vremea. »

Într-adevăr, pe măsură ce Enescu îmbătrînea, grija lui să economisească timp și energie progresează din ce în ce. L-am auzit făcînd spre exemplu, socoteli de felul următor: « Trebuie să mă tînd. Azi e luni. Joi la 12 sosim la Sibiu și tragem la hotelul cutare. Nu-are rost să mă apuc de lucru înainte de masă, pentru jumătate de ceas, și jos, chiar în hotel e un bărbier bun. Așa pierd cel mai puțin timp. Hotărît, mă tînd joi între 12 1/2 și 1. »

Odată mi-a spus: « După cum închizi ochii ca să te aperi de prea multă lumină, m-am obișnuit să-mi închid urechile, adică auzul, cînd mi se vorbește, mai ales cînd îmi vorbesc cucoane. E o odihnă și plăcută și utilă. Cît îți vorbește fără să te întrebe nimic, merge foarte bine, dar altfel riști să faci gafe. Zilele trecute o cucoană m-a întrebat de cîte ori am fost în America și am răspuns: Da, desigur! »

XXV

Cred că era într-un turneu din 1930 cînd Enescu lucra cu pasiune toate clipele libere la Oedip. Se simțea cum îl preocupă ideea operei lui și orice alt subiect îl agasa sau îl plictisea.



ENESCU împreună cu YEHUDI MENUHIN și muzicologul E. CIOMAC

Îmi spunea: « Aș vrea, contrar de ce se petrece în dramele wagneriene, să se înțeleagă tot ce spun personajele, încît publicul să poată cu adevărat urmări acțiunea dramatică paralel cu muzica. Și în Oedip au să fie leit-motive, ca și la Wagner, dar rolul lor va fi întrucîtva diferit, sensul lor mai puțin precis.

Odată, cînd am aflat o veste grozavă pentru mine și cu totul neașteptată, mi s-a părut că-mi răsună o mare detunătură în urechi. Unii prieteni mi-au spus că au avut aceeași impresie în ocazii similare. Aș vrea ca, atunci cînd Oedip află vestea groaznică, cînd aude cuvintele „e fiul lui Laios“, să răsune o detunătură, la nevoie să se tragă un foc în culise ». După cum se știe, Enescu a renunțat la această idee.

« Sper să conduc eu pregătirile și repetițiile reprezentării lui Oedip la Paris. A, gîndul ăsta mă bucură de pe acum ! » Exclamația aceasta a fost ceva foarte rar și neașteptat la Enescu, care era extrem de discret și nu-și manifesta niciodată plăcerile sau suferințele intime.

Mai târziu mi-a povestit că în timpul repetițiilor lui Oedip, coristele i-au trimis a delegație care să-l asigure că ele au să-și dea toată osteneala: « Parce que vous êtes un chic type, monsieur ! » (Pentru că ești un tip fain, domnule !)

XXVI

L-am auzit pe Enescu odată luînd apărarea compozitorilor așa-zîși « plagiatori »: « Wagner a „împrumutat” teme de la toți contemporanii lui, pînă și de la Mendelsohn pe care îl detesta ca om; asta nu-l împiedica să fie Wagner, iar Liszt îi mulțumea pentru onoarea pe care i-o făcea folosindu-i temele. Cînd cineva i-a spus lui Brahms că tema din finalul primei lui simfonii seamănă cam tare cu cea din finalul simfoniei a 9-a de Beethoven, Brahms i-a răspuns: „Das kann jeder Esel sehn” (asta o vede orice dobitoc). Pe urmă: de ce să fie permis unui compozitor să-și însușească o melodie populară, iar una de un alt compozitor nu? Cunoști pățania lui Lalo? Înainte de a compune „Rapsodia Norvegiană”, Lalo a fost prin Norvegia ca să se pătrundă de atmosfera țării și să cunoască folclorul ei la sursă. A auzit niște țărani cîntînd un cîntec care i-a părut frumos și plin de caracter. L-a notat și l-a întrebuițat în „Rapsodia Norvegiană”. Cînd colo s-a pomenit acuzat de plagiat: era un lied de Grieg. Lalo nu ținuse seamă că se află într-o țară destul de civilizată ca țăranii să cînte și compoziții culte. Părerea mea e că după cum, cînd scrii un articol, ți-e permis să citezi din cutare sau cutare autor, ar trebui să fie îngăduit și compozitorilor să citeze pe cei pe care îi admiră ».

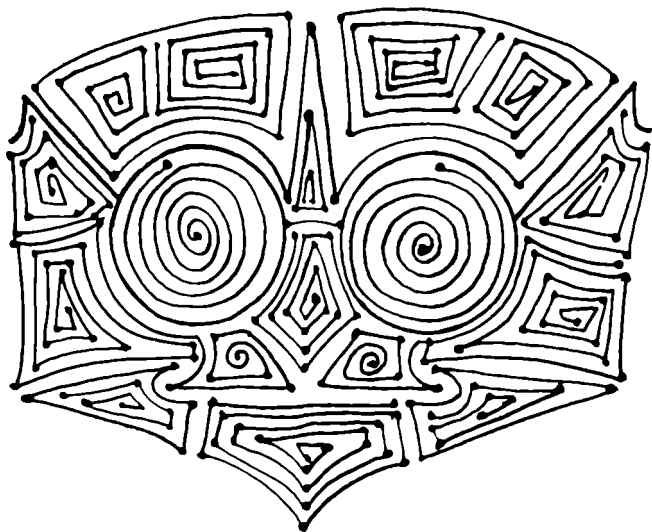
XXVII

Spunea Enescu: „De cîteva zeci de ani, interpreții au luat obiceiul să cînte prea repede părțile iuși din lucrările clasice. Un « allegro » de Mozart trebuie cîntat cu veselie și voie bună, nu să dai impresia că ți-e frică să nu scapi trenul. De ce a alunecat interpretarea pe panta iușelii? Cred că din două cauze: pe de o parte pentru că acum toată lumea, interpreții ca și auditorii, au mai puțin timp ca pe vremuri; pe de alta pentru că interpreții vor să-și arate măiestria, cînd de fapt, datoria lor e să spună ce-a vrut Mozart, nu să facă ei pe grozavii.

O altă modă e acum să cînți clasicii, și mai ales pe Bach, fără sensibilitate, cu răceală, parcă indiferent, sub cuvînt că trebuie să cînți « în stil ». Nimic nu îndreptățește părerea că Bach ar fi preferat o așa interpretare: după cîte știm, era un om vioi, plin de viață și chiar violent. Dacă ar auzi el cum îi cîntă unii muzica, Bach i-ar lua cu pietre, le-ar arăta el răceală! Frica asta de « sentimentalism » a dus la multe prostii ! Și e complet inutilă: dacă e unul lipsit de gust, degeaba cîntă rece, tot vulgar are să sune.”

XXVIII

Am spus mai sus cît de clar se simțea la Enescu « pluralitatea planurilor de conștiință ». O altă categorie din amintirile mele arată și ele că Enescu, mai mult ca alții, avea darul acesta, să zicem, al multiplicității. În viața de toate zilele și mai ales cu străinii, Enescu era calm, binevoitor, politicos. I se întîmpla totuși uneori să se enfurie; era o furie adevărată, sinceră, și totuși supravegheată și controlată. Odată în tren s-a supărat rău pe un conductor care-i dăduse niște informații greșite ce ar fi putut să ne facă să nu ajungem la timp pentru un concert într-un oraș. Exasperarea și obida erau evidente în strigătele lui. Și totuși, abia se retrăsese vinovatul și Enescu spunea liniștit și bine dispus: « Ce să-i faci ? Sîntem o țară de oratori. O săpuneală de asta prinde bine, și-ți verși focul. »



RAINER MARIA RILKE

MUZICA

*Muzica: respirația statuiilor, poate
liniștea tablourilor. Tu cuvînt, acolo unde cuvintele
sfîrșesc, timp
așezat vertical pe direcția inimilor ce pier.
Simțiri, către cine? O, tu, metamorfoza
simțirilor, în ce? Într-un peisaj sonor.
Tu străino: Muzica. Tu, din noi înșine desprins
cuprins al inimii. A noastră din adîncul adîncului,
tu, care depășindu-ne, ne smulgi din noi înșine —
sfîntă despărțire:
căci lăuntrul îl aflăm împrejur,
depărtare mult străbătută, ca pe o altă
față a văzduhului,
pur,
grandios,
de-ne-mai-sălășluit într-însul.*

În romînește de DAN CONSTANTINESCU

COCTEAU — Omagiu lui Stravinsky ▲

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

MUZICA

*Tu ești în liniștita noapte
această cîntătoare undă
în care, fragede, de-a pururi,
stau stelele, ca niște crini
suavi, într-un cristal adînc.*

În romînește de VASILE NICOLESCU

CARL SANDBURG

OMUL NUMERELOR

(Pentru fantoma lui JOHANN SEBASTIAN BACH)

*Era făcut să se minuneze de numere.
Culca un cinci lîngă un zece
ca într-un leagăn,
făcîndu-le să se iubească.*

*Lua un șase ș-un șapte
și le puneă să se certe
și să se bată pentru niște arșice.*

*Trezea cîte un doi, cîte un patru
din somnu-i de prunc
și-l adormea la loc, cu-o atingere-ușoară.*

*Dichisea câte un opt, câte un nouă
dându-i să poarte o barbă de prooroc,
și-l ducea apoi în munți, printre neguri.*

*Aduna toate numerele pe care le știa,
le înmulțea cu altele noi
și scotea din ele o rugăciune a Numerelor.*

*Pentru fiecare din cifrele ce alcătuiesc un milion în tăcere
descoperea câte un soț
ca să-i lumineze drumul în beznă.*

*Cunoștea numerele prielnice dragostei,
numerele care poartă noroc,
numerele care leagă marea și stelele.*

*A murit minunându-se de numere
și rostind — ca pe-un număr — : Adio !*

CUNOAȘTEREA TĂCERII

*Există aproape totdeauna o muzică
pentru sufletele singuratice.
Cînd muzica amuțește, rămîne tăcerea
identică aproape cu mișcarea muzicii.
A cunoaște tăcerea înseamnă a cunoaște muzica însăși.*

În românește de PETRE SOLOMON

M U Z I C A

*Casa creștea cu treptele spiralei
Pe scara afumată,-n troțot
Ridică un pian hamalii
Ca în clopotniță un clopot.*

*Astfel pianul îl urcară,
Deasupra mării agitată,
Precum o dăltuire rară
Pe marele platou de piatră.*

*Și iată instrumentu-n casă,
Orașul mare, zgomotos,
Ca o cetate-n mit rămasă
Imens i se așterne jos.*

*Omul scrută cu o privire
De la etajul cinci, pământul,
Ca un stăpîn chemat de fire,
Să-i dea rotirea, susținindu-l.*

*Întors, el răstopi în cînt
Nu o știută-anume piesă
Ci-ntr-un coral, propriul său gînd,
Codrul adînc, vuind o messă.*

*Flăcări roind, apă-n șuvoaie,
Zbucnesc pe rînd improvizății,
Totu-i aici: strada în ploaie,
Cu-al lor destin — însingurații.*

*Așa, trezit de-o reverie,
Cu sfînta sa naivitate,
A încercat Chopin s-o scrie
Pe un pupitru-n miez de noapte.*

*Cu ani luînd-o înainte
Să se sortească nemuririi,
Pe case dănțuind smintite
Zburau frumoasele Valkirii.*

*Ori în tumulturi infernale
Din tot ce înseamna dantesca
Văzu Ceaikovski sala-n jale
Pentru Paolo și Francesca.*

În romînește de VICTOR FRUNZĂ

Sugestia muzicii și literatura

*Heard melodies are sweet, but those unheard
are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
not to the sensual ear, but, moreendear'd,
pipe to the spirit ditties of no tone.*

(Keats, Ode on a Grecian Urn)

Un poet englez cu gustul paradoxului și al distincției stilistice compusese un poem în proză, cu un păstor care avea darul miraculos de a povesti sătenilor fascinați întâmplări incredibile cu nimfe și sylvani văzute în timpul zilei. Odată, însă, intervine poetul, păstorul a văzut într-adevăr nimfe și sylvani. Iar seara în loc de obișnuita povestire, păstorul le spuse consternat: « astăzi n-am văzut nimic ». Subtilitatea « fabulei » lui Wilde e mai revelatoare chiar decît s-ar părea. Instaurată și codificată de romantism, sugestia artistică, indiferent de școlile și canoanele estetice următoare, ea capătă pașaport pentru toate zonele frumuseții multiplicînd vibrațiile sensibilității moderne, lărgind decisiv hotarele percepției estetice. Am putea face o constatare numai aparent curioasă: pe măsură ce aria cunoștințelor umane se lărgeste, pe măsură ce nevoia de ordonare, de sistematizare a cunoștințelor despre materie, lume crește, arta — și ne referim aici la arta majoră a timpurilor moderne — fără a-și căuta un refugiu din fața evidenței, clarității, logicii, rațiunii, lucidității, cum s-ar putea crede pripit, cultivă cu precădere sugestia, simbolul, corespondențele lăuntrice ale lucrurilor. Elementul numenal testamentat de Kant și neokantieni ca incognoscibil, impenetrabil, devine în cadrul unui proces istoric și științific foarte complex tărîmul unor sondări certe ale căror rezultate fizica le anexează ca date definitive și punți către noi și noi adevăruri. Invulnerabilele altădată geometrii euclidiene cu determinări absolute și fixiste devin prin-

revoluționarea cunoștințelor umane dintr-odată caduce, inoperante în fața noilor date ale cunoașterii impunând totodată sistemul geometriilor neeuclidiene. Descoperirea structurii atomice complexe a materiei, descoperirea radioactivității și a teoriei relativității, a cîmpului, înlocuiesc unele principii fundamentale ale tabloului mecanicist asupra naturii: structura discontinuă a materiei, indivizibilitatea, impenetrabilitatea și imobilitatea atomilor, constanța masei. Privit de aproape noul tablou al căutărilor din această perioadă este foarte complex și contradictoriu în dialectica mișcării sale. Trecerea din macro în microcosm, în lumea aparentei nesubstanțe sub regimul observării științifice riguroase nu poate să nu provoace și în sfera artei lărgirea ariei de impresionabilitate a sensibilității umane, nevoia de a exprima într-un limbaj nou, cu mijloace noi și complexe această impresionabilitate. În aceste condiții sugestia, indiferent de natura și densitatea ei, are darul de a deschide orizonturi din ce în ce mai adînci în lucruri. Superba idee hugoliană: «nimic nu deșteaptă și nu prelungește mai mult uimirea visătorului decît aceste exfoliații misterioase ale abstracțiunii în realitate aparținînd îndoitei regiuni, una exactă și cealaltă infinită a cugetării omenești» *, apoteoză în fond sugestia filozofică, cuprinzătoare, a cărei rădăcină unică are ramificații în regiuni diferite. Dar sugestia propriu-zisă și funcția ei par definite mai exact în versurile înscrise pe frontispiciul acestui articol aparținînd romanticului Keats:

O, dulce-i melodia auzită, mai dulce totuși
aceea care nu s-aude. Fluer, nu-ți curma suflarea,
cîntă numai, mai încet, tot mai domol
urechii dinăuntru doar să-i dai ocol.

(Trad. Lucian Blaga)

Freemătul materiei, vibrația nesfîrșită a lumii, vijeliile, tunetele, vuetele de cascade, exploziile de lumină ca și inefabilul existenței prin surdina unei simple sugestii capătă o forță și o putere de însuare și iradiere neobișnuită. Fără ierarhizări și clasificări rigide — sugestia condensînd o mare complexitate de nuanțe și stări ale spiritului — putem vorbi de sugestii muzicale, plastice, poetice etc., care să pună în mișcare un întreg univers de sentimente. Dar tot atît de bine putem vorbi de o sugestie care să le absoarbă pe toate — e drept manifestîndu-se printr-o dominantă sau alta. În cele ce urmează vom vorbi de sugestia muzicală, încercînd să surprindem efectul ei în literatură, capacitatea și forța ei de a îmbogăți universul acesteia.

Sugestia muzicală se instaurează ca o putere germinativă extraordinară în sensibilitatea artistică a lumii. Poezia, proza, teatrul, eseul filozofic chiar, își anexează de multe ori și mai întotdeauna în opere de răsunset sugestia muzicală. Stări difuze sau contradictorii ale spiritului, spasme interioare, răsuciri dureroase, anxietăți, căutări, elanuri își găsesc albia de expresie adesea în unda fluidă a muzicii, în contrapunctările, în revenirile imperceptibile sau explozibile care îi agită suflul sonor. Există indiscutabil o putere incantatorie excepțională a muzicii care înobilează versul sau fraza dintr-o proză, o replică de teatru sau un paragraf eseistic. Și observația nu vizează efectul exterior, stilistic, ci substanța emoțională, sentimentul lăuntric, conținutul uman afectiv, bogăția și autenticitatea acestuia. Proza mai mult decît poezia chiar susține oșios Henri Bremond stă sub consemnul verlaine-ian «De la musique avant toute chose». Ideea puristului

* V. Hugo, Shakespeare. Ed. Nelson, p. 196

catolic, cu toată exagerarea pe care a cuprinde are și observația pătrunzătoare fără de care capitole întregi ale prozei lui Proust, Huxley, Woolf ar fi mai greu de explicat. Față de muzica mai rigidă a versului, și totuși disonantă « la drept vorbind mai rebelă mișcărilor spontane și imprevizibile ale sufletului, proza preferă ritmurile supte și mobile, rind pe rind vii sau antrenante, precise sau imprecizabile, neăbătute mai ales. . . muzică pură și aproape celestă; imaterială, înaripată, jenată să semene zgomotelor greu cadențate ale pământului * . . » etc. De sub crusta fragilă a acestui purism răzbate cum am văzut și observația realistă privind disponibilitatea prozei de a-și mula materia pe efluviile muzicii, de a exprima cu o putere infinit mai adâncă decît se crede inefabilul sufletului omenesc. Literatura celei de-a doua jumătăți a secolului 19 sau cea a secolului 20 înregistrează opere și capodopere ale genului în care sugestia muzicală a dat un ferment ale cărei fericite consecințe estetice pot fi sondate la nesfîrșit. Avînd valoare de simbol, de element particular intrat în țesătura narativă a unei cărți, decor sau fundal de acțiune, element de subtext, sugestia muzicală a hrănit proze memorabile, străbătute de adînci și revelatorii semnificații (Sonata Kreutzer de Tolstoi, Jean Cristophe de Romain Rolland, În căutarea timpului pierdut de Marcel Proust, Contrapunct de Aldous Huxley, Tristan, Familia Buddenbrook și mai ales Doctor Faustus de Thomas Mann și atîtea altele de mai mare sau mai mică importanță). « Contrapunct », poate cel mai valoros roman al prozatorului englez, mai dens ca observație realistă și mai bogat în caractere, crește dintr-o foarte unitară și organică sugestie muzicală contrapunctică. Psiholog lucid, echilibrat, cu o detașare aproape cinică de realitățile observate, Huxley e un indiscutabil poet al ideli, al înțelesurilor grave ale lucrurilor. Ideea muzicală de contrapunct izvorăște cum s-a spus din armonia cosmică, din armonia adîncă a existenței.

Deduția intuitivă a elementului contrapunctic declanșează în fantezia lirică a romancierului viziuni care ajută la înțelegerea celor mai rezistente pagini ale cărții. Lordul Tantamount trăind în aerul pur al mării muzici, de unde și viziunile sale, întors cu o poză aproape transcendentă asupra vieții obișnuite, are după lectura lui Claude Bernard intuiția cutremurătoare a unității cosmice: „Citi aceste cîteva fraze, la început din plictisală, apoi le reciti de mai multe ori, cu atenția încordată. « Viața animalului nu e decît un fragment din viața totală a universului ». . . Atunci, sinuciderea? Un fragment din univers s-ar putea distruge. Nu, să se distrugă nu e cuvîntul potrivit. Nu s-ar putea distruge cu nici un efort. Bucăți de animale și de plante devin deci ființe omenești. Ceea ce a fost într-o zi o pulpă de oaie, sau o foaie de spanac, a devenit într-altă zi parte integrantă din mîna care a scris, din creierul care a conceput mișcarea lentă a simfoniei Jupiter. Și a sosit o altă zi, în care treizeci și șase de ani de plăceri, suferințe, dorințe, dragoste, muzică, cu virtualități infinite de melodie și de armonie, s-au spulberat într-un colț necunoscut dintr-un cimitir din Viena, pentru a se transforma în iarbă și plante, care, la rîndul lor au devenit oi, ale căror pulpi au fost și ele transformate de alți muzicanți al căror corp, la rîndul lor. . . Toate acestea erau evidente, dar pentru lord Edward fură o revelație. Brusc și pentru înția oară avu conștiință de solidaritatea sa cu lumea. . . « Un părtaș în concertul universal al lucrurilor ». S-ar spune muzică, armonie, contrapunct, modulații. . . ”

Într-un comentariu mai vechi Silviu Iosifescu sesiza cu finețe că romancierul acorda muzicii calitatea unui mijloc de exprimare sufletească totală, necenzura-

* H. Bremond, *Les deux musiques de la prose*, Paris, 1924, p. 113.

bilă, o cole prin core stările latente, difuze ale spiritului, valorile afective își găsesc o poartă să erupă; « De oici căldura, sinceritatea și avântul în opera sa din această perioadă, ce se întâlnesc în toate paginile referitoare la muzică » * amintind de analiza quintetului de Mozart în « Cerc vicios », de cea a quartetului în la minor de Beethoven, de suita pentru flaut de Bach din « Contrapunct »: « O duzină de violoniști și de violonceliști își frecău instrumentele la comanda lui. Și marele Pongileoni își săruta flautul umed — sufla printr-o deschizătură și o coloană de aer cilindric începea să vibreze; meditațiile lui Bach umpleau sala. . . Crezi că ai găsit adevărul: clar, precis, fără posibilitate de eroare, e enunțat de către viori; îl ai, îl păstrezi în triumf. Dar iată că îți scapă, spre a se prezenta din nou sub o înfățișare cu totul deosebită printre violoncele și apoi sub forma coloanei de aer vibrant a lui Pongileoni. Diversele părți trăiesc fiecare o viață distinctă, se ating, drumurile lor se încrucișează o clipă pentru a crea o armonie finală și perfectă — se pare — dar se smulg iarăși una de alta. . . » Ce alte asociații subtile ar fi reușit să dea o mai limpede și vibrantă imagine a unității și diversității cosmice? Prin înlănțuirea patetică a unor asemenea asociații surprindem pe de altă parte o psihologie scormitoare de probleme, neliniștită, gravă, dimensiunile unei vieți interioare. Cu un registru poate mai subtil, mai nuanțat psihologic, Proust acordă muzicii în paginile sale o valoare aproape funcțională. Urmărind mai ales metamorfozele interioare ale psihicului uman, evoluția în timp, modificările abia perceptibile sau reale ale acestuia, atent la pulsațiile și contradicțiile, la zborurile limpezi și rătăcirile lui obscure, Marcel Proust relevă cu o putere extraordinară, impresia « multiplicității de planuri în profunzime a sufletului omenesc »: — « Un parfum, o frază muzicală, un cuvânt auzit, un gest întâmplător pun în mișcare serii întregi de sentimente și idei, invie emoții așipite, urcă din adâncuri remușcări chinuitoare declanșează patimi **. Nu îmi imaginez dragostea lui Swann pentru Odette fără celebra frază din sonata lui Vinteuil, frază care regroupează stări de conștiință, sudează afecte, dă pentru moment un sens existenței personajului, îi sugerează chiar posibilitatea unui soi de reîntinerire. Ceea ce la început pare eroului nedeslușit, vag, imperceptibil, impresie dispersată și rarefiată devine lent punct central, obsesiv în jurul căruia se învârt amănunțor întreaga sa existență sufletească, stîrnind asociații tot mai profunde și surprinzătoare. Proust care ascultă cu discretă voluptate pe Wagner, César Frank, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Claude Debussy și alții intuiește secretul puterii de seducție pe care îl exercită muzica asupra oamenilor, capacitatea acesteia de a scoate la suprafață, din adâncimile neobișnuite ale spiritului, stări necunoscute. Swann devine sub vraja frazei muzicale vibratil și asociativ pînă la a fuziona cu tot ce-l înconjoară: « La început, gustase numai calitatea materială a sunetelor secretate de instrumente. Și încerca o mare plăcere cînd văzuse că deasupra liniei viorii firave, rezistentă, densă și directoare, masa partiturii de pian încerca deodată să se ridice într-un freamăt lichid, multiformă, indivizibil, plană și întrecioasă ca agitația nălbie a valurilor pe care clarul de lună le farmecă și le bemolează. Dar, la un moment dat, fără să fie în stare să deosebească limpede un contur, să dea un nume plăcerii pe care o încerca fermecat pe neașteptate, încerca să aleagă fraza sau armonia — nici el nu știa — care țîșnea și-i deschisese mai larg sufletul, după cum anumite miresme de trandafir care circulă în aerul umed al serii au însușirea să ne dilate nările. . . fraza opărea dansantă, pastorală, intercalată, episodică, aparținînd altei lumi. . . Ea se strecura în cute simple și nemuritoare. . . »

* Oameni și cărți. Ed. de Stat, 1946.

** T. Vianu, Marcel Proust, În căderea timpului pierdut. Ed. Fundațiilor 1945.

Pentru Thomas Mann muzica e realitatea cea mai profundă a scrisului său. Muzica are aici o valoare aproape materială, obiectivă din care întrupează eroi, caractere, pasiuni. Universul său întreg este străbătut de vibrațiile și impulsunile muzicii. Ceea ce era la Huxley sugestie simplă, leit-motiv Două sau trei Grații sau prilej de meditație și ficțiune inedită, la Thomas Mann devine substanță vitală ca singele pentru organism, oxigenul pentru flăcără. Dacă o năvelă ca Tristan rezistă mai puțin în cadrul discuției — atmosfera wagneriană din Tristan și Isolda refăcută cu ajutorul parafrizei lirice e suprapusă unei scheme narrative relativ facile — sînt în schimb tipuri, scene Familia Buddenboock, cărți chiar Doctor Faustus, care prind realitate dintr-o materie organic muzicală. Operă de mari semnificații, cu o valoare ideologică impresionantă Doctor Faustus e o Judecată de Apoi a spiritelor infamante, brutale, pervertite de iraționalitate și cinism care au amenințat umanitatea. Tragedia lui Adrian Leverkühn (muzicianul de geniu pe care pactul cu diavolul — semnificînd iraționalitatea, misticismul absurd, excesul de cerebralizare care desumanizează spiritul) prilejuiește lui Mann o dezbateră de mare fecunditate estetică și morală asupra umanismului artei în general și muzicii în special, asupra responsabilității artistului în societate. Atras mai mult de misterele medievale decît de frămîntările și căutările contemporanilor săi, făcînd din risul sinistru, sarcastic, batjocoritor cheia rezistenței sale «morale», căutînd expresivitatea în glacialitatea lipsei de opțiune pentru un ideal uman, Leverkühn își compune o mască stranie a durerii care nu e durere, a sensibilității care nu e sensibilitate ci înstrăinare de propria-i esență și de umanitatea înconjurătoare. Autor al cantatei Tînguirea doctorului Faustus, Adrian Leverkühn oferă auditorilor îngroziiți și în special lui Serenus Zeitblom — povestitorul tragediei — spectacolul prăbușirii nefaste a unui tip de artă excrescent pe ruinele iraționalismului, misticismului artei burgheze. «Orchestrația acestui dans îngrozitor, notează Serenus Zeitblom, se compune strîns din instrumente de suflat și dintr-un sistem de acompaniament constant — două harpe, clavecin, pian, celestă... Finalul este pur orchestral: o mișcare de adagio simfonic unde corul lamentărilor care își face o intrare puternică după galopul infernal se pierde încetul cu încetul. Aceasta este contrapartea Imnului bucuriei, negarea congenială a acestei treceri de la forma simfonică la exaltarea vocală, este retractarea sa...» Negarea testamentului beethovenian din Oda bucuriei echivalează cu o sinucidere. Anularea imnului închinat înfrățirii umane, pentru artă înseamnă moarte. Arta nu poate fi scoasă din sfera umanului decît cu riscul atrofiei și uciderii ei. Aceasta este semnificația cea mai adîncă și tulburătoare a cărții lui Mann.



Cu răsfrîngeri uneori iuți și scînteietoare, dispunînd de planuri înfinit mai restrîns, poezia a încorporat sugestia muzicală cu efecte nu mai puțin revelatorii. Violent detestată de unii critici în trecut, considerată chiar «lepra întregului romantism» (Edouardo Scarafoglio) — și numită așa pentru disponibilitatea pe care o avea de a estompa la adăpostul vibrației armonice puținătatea substanței și imperfecțiunile acesteia, pentru excesul de melodificare a tuturor formelor poetice, muzica a adus poeziei, implicit celei romantice, virtuți care i-au asigurat perenitatea. Excluzînd din cîmpul discuției efectele spectaculos oratorice, ritmurile pompoase și goale, care țîn mai puțin de ceea ce înțelegem noi prin muzică ale unei anumite părți din poezia romantică, cu prelungiri și în secolul nostru, poezia adevărată, autentică, lipsită de artificii a căpătat de la caz la caz o culoare vie și datorită sevelor melodice care au hrănit-o. Muzica liedurilor lui Heine nu are

cu tot sentimentalismul ei nimic artificios, supărător. Dimpotrivă. Nu cunosc un text care să redea cu mai multă putere de sugestie « aerul », « atmosfera », « murmurul » cristalin al primăverii, jocul zefirului, ca atât de muzicalul lied:

Leise zicht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute;
Klinge, kleines Frühlingslied
Kling hinaus ins Weite. . .

Un examen lăuntric al poeziei eminesciene nu scapă registrele de orgă foarte complexă, flautii, oboii și cornii nostalgici ai marii sensibilități muzicale a celui care a scris *Sara pe deal*, *Luceafărul*, *Mai am un singur dor*, *Ce te legeni codrule*, *Dintre sute de carage și altele*. Dăngătele de seară, vuetul codrului, legănarea valurilor își topesc sunetele în tonul unic și fundamental al muzicii eminesciene.

Poeți ca Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé, Valéry asociază tot mai frecvent sugestia muzicală sensibilității poetice. Interiorizată excesiv, melodia riscă însă uneori prin repetiție obstinată să înlocuiască ideea poetică. Consemnul verlainian de care aminteam la începutul acestui articol « De la musique avant toute chose » este absolutizat în dauna conținutului împămîntenind vremelnice practici esoterice-muzicale, sibiline, gratuite, surse ale unor experiențe ulterioare parazitare. Sensibilitățile poetice reale restabilesc și în această perioadă funcția nobilă a sugestiei muzicale, subordonînd-o unui sens, unui sentiment, unei vibrații de conștiință. Cantabilul și cunoscutul « Chanson d'automne » de Verlaine:

Les sanglots longs
des violons
de l'automne
blesse mon cœur
d'une langueur
monotone :
Tout suffocant
et blême, quand
sonne l'heure,
je me souviens
des jours anciens
et je pleure;
Et je m'en vais
au vent mauvais
qui m'emporte
deçà, de là
pareil à la
feuille morte.

e un reflex observă T. Vianu, după un cercetător ca G. Simmel, al sentimentului omului modern care se reprezintă ca o simplă devenire: « Excesul conștiinței herakliteene și-ar găsi în cîntecul lui Verlaine o expresie tot atât de autorizată ca în anumite filozofii moderne ale devenirii » *. Observația că monotonia muzicală pusă la baza celebrului cîntec e de natură să sugereze un sens filozofic profund,

* Filozofie și poezie, Casa școalelor, 1943.

poate să surprindă, dar nu e lipsită de interes. Țesută din armonii discrete, învăluitoare, muzica din poemul lui Conrad Aiken (*Music I heard*) sugerează statornicia sentimentului de iubire, ideea de « eternă reîntoarcere » cum a definit-o inspirat Cocteau, la idealul întrupat în ființa iubită:

Music I heard with you was more than Music

Un ritm interior eruptiv abia zăgăzuit întâlnim în poezia lui Lucian Blaga « Veniți după mine tovarăși », un ritm antrenant care smulge și ia cu el totul, într-o ieșire năvalnică, frenetic dionisiacă:

Veniți după mine, tovarăși, să bem !
Ha, ha ! Ce licărește — așa straniu pe cer ?
E cornul de lună ?
Nu, nu ! E un ciob dintr-o cupă de aur,
ce-am spart-o de boltă
cu brațul de fier.

Ce echivalențe mai seducătoare de ordin sonor pentru a evoca atmosfera matinală găsim altundeva decît în cunoscuta piesă barbiliană « *In memoriam* », închinată domestic zburdălniciilor ciinelui Fox:

Cir-li-lai, cir-li-lai
Precum stropi de apă rece
În copae cînd te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig
Oase închise afară în frig
Lir-liu-gean, lir-liu-gean
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean

Țîriitul obsedant al greerilor, afectînd sensibilitatea auditivă a poetului devine delicat catastrofic prin fierăstruirea tuturor lucrurilor

Ale tavanului vechi șipci
Erau țitere și scripci
Credeam că dorm pe culmi la oi,
Și-un Tityr zice-mi din cîmpoi,
Apoi urcară înspre zona siderală
Alcătuind o iscusită țîriială
Pîn ce lumina dînd în cercevele
Se mistuiră-n pulbere de stele,
Însă un greier mic,
Lui Séneca amic,
Ascuns în tocul auriu
Chiar ziua țîue cînd scriu

(G. Călinescu, *Lauda lucrurilor*)

« *Plumb* » sau « *Melancolie* » de Bacovia, « *Clopoțele* » de Al. Philippide, ca și atîtea « *romanțe* » minulesciene sînt atît de vii în sensibilitatea cititorului în primul rînd datorită reverberațiilor lor muzicale fără echivalent în lirica noastră

modernă. Sentimentul zguduitor din « Plumb » nu poate fi explicat fără sugestia muzicală gravă pe care a fructificat-o cu otita artă Bacovia:

Dormeau odinc sicriele de plumb
Și flori de plumb și funerar vestmint
Ștam singur în cavou. . . și era vînt. . .
Și scîrțiau coroanele de plumb.

Nu cadențele interioare de intensă sugestivitate muzicală au făcut nepieritoare versurile lui Lorca din poemul „Mic vals vienez”, cu acel tulburător: „Să dansăm, să dansăm, să dansăm”? Intenția unor poeți de a face co « poezia să reia muzicii bunul ei » cum spunea Paul Valéry se dovedește constructivă numai în măsură în care orchestrația interioară a poemului amplifică sentimente și nu urmărește exacerbarea senzației pur auditive. Un exemplu fericit ni-l oferă Manuel Machado cu al său intraductibil „Cantares” în care muzica de ghitare andaluze a versurilor face și mai eruptiv sentimentul poetului:

Vino, sentimiento, guitarra y poesia
hacen los cantares de la patria mia . . .
Cantares . . .
Quien dice cantares, dice Andalucía.
.....
Madre, pena, suerte, pena, madre, suerte
Ojos negros, negros, y negra la suerte . . .
Cantares . . .
En ellos el alma del alma se vierte.

De la chansonetele pariziene și pînă la lirica înalt expresivă a unui Ramón Juan Jiménez, Lorca, sau altor poeți ai lumii, de la ritmurile folclorice asiatice sau africane pînă la bocetele populare spaniole și cîntecele de pretutindeni, poezia își ridică glasul uman, luminos, muzical. Subordonată de arta realismului socialist reliefării unor sentimente și teme majore, unor idei avîntate proprii omului descătușat al secolului 20, sugestia muzicală se încorporează firesc poeziei și literaturii cu o putere molipsitoare. Poezia lumii contemporane cuprinde — și lucrul acesta a fost analizat cu pătrundere într-un articol anterior *, ritmuri, melodii, valorificate profund într-o expresie patetic revoluționară. Proza, poezia, teatrul — în exprimarea inefabilului sufletească al omului, speranțelor acestuia într-o lume a creației pașnice, eliberată de tot felul de alienări și servituți — nu se pot lipsi de muzică, de adîncimile și orizonturile ei, așa cum nici muzica nu se poate lipsi în zborul ei cutezător prin inimi de sugestia poetică, dramatică, de suflul epopeic al zilelor noastre.

* Zoe Dumitrescu-Bușulenga: De la muzică la poezie, 1963.



THOMAS MANN

DOCTOR FAUSTUS

FRAGMENTE

De câte ori tatăl lui Adrian deschidea în cursul serii vreuna din cărțile sale ilustrate în culori, cu fluturi exotici și animale marine, și noi, adică fiii lui împreună cu mine și chiar doamna Leverkühn, zvrileam câte o privire peste spătarul de piele cu largi urechi ale jilțului său, dînsul ne indica cu arătătorul splendorile și ciudăteniile reproduse în acele pagini : fluturii tropicelor — papilio și morpho, cu irizări vrednice de cea mai bogată paletă ; vietăți nocturne, uneori strălucitoare, ce pluteau prin văzduh. Formele păreau că pornesc de la modele vădind cel mai desăvîrșit gust al vreunui artist decorator. Vedeam insecte de o frumusețe fantastică, oarecum exagerată, ducînd o existență efemeră. Unele dintre acestea erau considerate de către indigeni drept duhuri rele, purtătoare de malaria nimicitoare. Cea mai minunată culoare, arborată uneori, o azurie nuanță de vis, n-ar fi — ne lămurea Jonathan — o culoare adevărată, ci ar izvorî din gingășia nervurilor precum și din alte însușiri superficiale ale solzișorilor aflați pe aripile lor : o măruntă țesătură care, prin ingenioasa reflectare a razelor luminoase, și în parte prin cernerea lor, face ca numai tonul albastru cel mai strălucitor să fie prins de retina noastră.

« la te uită », parcă o aud încă pe doamna Leverkühn exclamînd, « atunci e vorba de o înșelătorie ? »

Soțul ei întorcea atunci capul și, privind-o scrutător, replica : « Numești oare și azurul cerului tot înșelătorie ? Nici colorantului din care ia naștere acesta, nu-i vei putea spune pe nume. »

Scriind aceste rînduri, parcă mă revăd stînd în preajma doamnei Elsbeth, alături de Georg și Adrian, cu toții în spatele jilțului părintesc, urmărind degetul tatălui lor mișcîndu-se de-a lungul acestor imagini. În alte reproduceri puteau fi admirați « sfîncși » cu aripi fără solzi, păstrînd transparența sticlei ; păreau însă brăzdate de vinișoare mari, întunecate, închipuind păienjenisuri. Unul dintre fluturii aceștia diafan și nud, rareori părăsind umbra frunzișurilor, se numea « Hetaera Esmeralda ». O singură pată de un roz violaceu avea această « Hetaera » pe aripile sale. Fiind străvezie, în timpul zborului numai această pată putea fi observată, asemănătoare unei petale purtate de vînt ; pe urmă descopeream « fluturele-frunză », ale cărui aripi străluceau în trei nuanțe desăvîrșit armonizate. Dar dedesubtul aripilor sale semăna într-un chip înnebunitor cu o frunză, și nu doar prin format și nervuri, ci prin minuțioasa transpunere a unor neînsemnate mici impurități ; stropi de apă, ciupercuțe asemănătoare negiilor, și așa mai departe. Această gîză vicleană, în clipa în care se așează în mijlocul frunzelor, cu aripile strînse, nu se mai poate deosebi nici într-un chip de ceea ce se află în preajma ei, astfel că nici vrăjmașul cel mai îndrîjit n-o mai poate descoperi.

Uneori această înfățișare atît de estetic ticluită tăinuia țeluri perfide : unii melci conici, de o asimetrie încîntătoare, păreau muiați într-o substanță de un roz pal cu vinișoare pestrițe ; alții erau de un caeniu luminos de nuanță mierii, și cu puncte albe. Însă din pricina mușcăturii lor veninoase nu se bucurau de o faimă prea bună. Dealtminteri, spunea stăpînul conacului Buchel, acestei ciudate categorii de viețuitoare nu i se poate tăgădui chiar o anumită aureolă îndoielnică, în care fantasticul se împletește cu duplicitatea. El susținea că această ambivalență a punctelor de vedere se vădise dintotdeauna în însăși folosirea foarte variată a acestor plăsmuiri fastuoase. În Evul Mediu, asemeni vietăți au figurat neînterupt în preajma cazanelor vrăjitoarești și în hrubele alhimiștilor, și erau socotite cele mai potrivite cornete pentru otrăvuri ori

filtruri hărăzite dragostei. Dar, pe de altă parte, ele fuseseră folosite și în cadrul slujbelor religioase ca mărunte racle pentru moaște prețioase, ori pentru potire de cuminecătură. Nenumărate lucruri se îmbinau într-însele: otrava alături de frumusețe, otrava în slujba vrăjitoriei, dar și elementul magic al liturghiei.

CAPITOLUL 4

... Cu toate că artistul rămâne întreaga viață mai aproape, oarecum mai credincios, față de copilăria sa, decât muritorul orientat către realitatea practică, cu toate că se poate spune că, spre deosebire de acesta, artistul rămâne mereu într-o stare visătoare, copilărească, îmbinare de joc și esență omenească — totuși drumul pe care îl străbate de la începuturile sale nevinovate pînă la treptele sale ultime, greu de închipuit dinainte, trepte de creștere, — drumul acesta este mai lung, mai riscant și mai tulburător pentru cel care-l privește cu atenție. Pentru burghezul obișnuit, gândurile ce-i amintesc copilăria sa sînt mult mai puțin mișcătoare.

Îl rog stăruitor însă pe cititor să nu atribuie simțămintele exprimate în aceste rînduri, respectivului artist, ci numai mie, povestitorului. Sînt un om de modă veche, și am rămas legat de anumite concepții romantice mult îndrăgite. Astfel prețuiesc în primul rînd antinomia, încărcată de patetism, dintre viața artistului și viața burghezului obișnuit. Adrian însă, dacă și-ar fi dat osteneala să combată asemenea păreri, m-ar fi contrazis cu răceală. Căci avea despre artă și despre artiști păreri de o prozaică sobrietate, ba uneori rostea mușcătoare ironii împotriva romantismului. Astfel de reacții dovedeau că, el nutrea o puternică aversiune față de asemenea « mofturi romantice » cu care lumea obișnuia odinioară să învăluiească « viața de artist ». Mai mult chiar, înseși asemenea vorbe ca « artă » și « artist » îi păreau că sună nepotrivit ; Și de altfel lucrul acesta i se putea citi pe față în clipa în care le auzea. De asemeni, vorba « inspirație » trebuia evitată în preajma sa și înlocuită, în lipsa vreunui termen mai fericit, cu « ivirea unei idei ». Nu putea suferi cuvîntul cu pricina, și își bătea adesea joc de el.

Dar cînd mă gîndesc la ura și ironia care-l torturau pe Adrian, ahl acestea nu puteau fi numai un rezultat impersonal legat de prefacerile de ordin intelectual ale vremii. Fără îndoială că și aceste elemente nu erau lipsite de importanță și, într-adevăr îmi aduc aminte că, încă din vremea studenției, îmi spusese într-o zi: Secolul 19 trebuie să fi fost o epocă nemaipomenit de confortabilă, căci nici unei generații nu i-a fost mai greu să se dezbrace de opiniile și apucăturile acestui veac, decât generației actuale.

În clipele în care îmi amintesc felul în care Adrian pufnea în ris, îmi dau seama că la dînsul, risul trăda o anumită inițiere, o anumită cunoaștere timpurie, ce-i îngăduia asemenea zeflemii. Acest fel de a pufni i-a rămas, și mai tîrziu l-am auzit adesea, cînd stam alături de dînsul la teatru sau la concert, în momentul în care era izbit de vreo dibăcie tehnică desvăluind în țesătura muzicală, ingeniozitatea procesului lăuntric ce scăpa marelui public, ori în legătură cu vreo nuanță psihologică rafinată, aluzivă, cînd era vorba de un dialog dramatic. Risul acesta nu prea se potrivea cu vîrsta lui și suna asemănător cu risul unui bărbat matur. Era vorba de o hohotire ușoară, cu capul dat pe spate, o singură clipă, iar expresia feții era rece, chiar disprețuitoare, de parcă ar fi vrut să spună: « Asta-i bună ! Ce nostim ! Ce amuzant ; și cit

de ciudat ! » Dar în aceeași vreme ochii lui căpătau o atenție stranie, scrutînd depărtările, iar umbrele lor evocînd amurgul se îmbinau cu licăriri metalice mai întunecate.

CAPITOLUL 8

Educația noastră muzicală era făcută de Kretschmar care pe vremea aceea era încă tînăr, avînd doar douăzeci și cinci, treizeci de ani. Era născut din părinți germano-americani în statul Pennsylvania, și fusese instruit în țara sa de baștină, dar în scurtă vreme simțise chemarea de a se întoarce în Lumea Veche. De aici emigraseră odinioară bunicii săi și aci putea descoperi el și rădăcinile din care își trăgea obîrșia și pe cele ale artei sale. În răstimpul unei vieți rătăcitoare, sosise ca organist la noi în orașul Kaisersaschern, după ce îndeplinise și funcția de capelmaistru la unele mici teatre de provincie nemțească și chiar în Elveția. Fusese remarcat și pentru mici compoziții orchestrale, ba scrisese chiar o operă : *Statuia de marmoră*, care, reprezentată pe mai multe scene, fusese primită favorabil.

Mărunt de stat și cu capul rotund, cu mustăcioara tăiată scurt, nu prea era arătos. Avea ochii cafenii, adesea zîmbitori, iar privirea îi era cînd gînditoare, cînd șăgalnică. Felul în care cînta la orgă avea o anumită măreție și vădea o reală știință, dar puteau fi numărați pe degetele unei mîini ascultătorii în stare să-l prețuiască, aflători în orașul nostru. Totuși, concertele date în biserică, fără plată, ce aveau loc după amiază, atrăgeau mulțimea. Cînta la orgă compoziții de Froberger, Buxtehude și bineînțeles de Sebastian Bach. Mai executa compoziții de gen destul de curioase, dintr-o epocă intermediară între Haendel și Haydn. Adrian și cu mine asistam întotdeauna la aceste concerte. În schimb, conferințele organizate în sala « Societății pentru activitate de folos obștesc », nu izbutiseră deloc, judecînd după aparente.

Dînsul însă nu se lăsase abătut, continuîndu-le un an întreg ; le întovărășea cu tot felul de lămuriri date la pian și chiar cu demonstrații scrise cu creta pe tabla neagră. Insuccesul conferințelor se datora faptului că, din principiu, concetățenii noștri nu aveau vreme de prisos pentru așa ceva, iar în al doilea rînd, temele dezbătute erau prea puțin obișnuite, ba mai mult, păreau că pornesc dintr-un capriciu, prin caracterul lor atît de insolit ; în sfîrșit, conferențiarul suferea de o stranie bîlbîială. Astfel, ascultarea lui se preschimba într-un fel de navigare agitată, tulburătoare și plină de piedici, cînd înfricoșătoare, cînd hazlie ; iar atenția era cu totul stînjenită și îndepărtată de la scopul ei de hrană spirituală. Atenția publicului devenea o neliniștită așteptare încordată, a noilor convulsii ale vorbitorului.

Chipul în care Kretschmar se bîlbîia era de o gravitate tipică și chiar tragică, pentru că puteai deosebi la acest om o mare bogăție de idei de un excepțional freamăt, iar avîntul lui vădea o pătimașă tensiune de a comunica cu oamenii. Astfel publicului nu i se putea lua în nume de rău faptul că-i ocolea conferințele. Adesea doar jumătatea unei duzini de ascultători însuflețea parterul, adică, părinții mei, unchiul lui Adrian și noi doi, și cîteva eleve de la școala superioară de fete. Acestea rar pierdeau prilejul de a chihoti cînd bîlbîiala îl forța pe vorbitor să se oprească brusc. . .

În legătură cu caracterul prea special al temelor tratate, Kretschmer profesa un anumit principiu. Repeta neobosit că lucrul cel mai important este propriul interes și nu interesul altora. Lucrul acesta era spus cu întorsături de limbă englezească, deoarece aceasta fusese prima lui limbă vorbită. Interesul celui alt

trebuia întâi stîrnit, și numai atunci lucrul era cu puțință, cînd tu însuți erai adînc interesat ; interesul tău, în acest caz nu putea să nu atragă și pe alții, contaminîndu-i ; creîndu-se astfel nebănuite aspecte ale interesului celorlalți, inexistente pînă în acea clipă. Aceasta era o faptă cu mult mai meritorie decît să fi pe placul interesului banal . . .

Într-adevăr, pe noi el ne captiva, vorbindu-ne de lucruri cu totul nebănuite ; pînă și groaznica lui bilbîială devenea în ochii noștri expresia emoționantă, fascinantă chiar, a rîvnei sale pătimașe. Adesea, cînd se producea catastrofa, îi făceam cu toții laolaltă, ușoare semne de îmbărbătare, reconfortante ; atunci înclеștarea sa nervoasă se dezlega parcă printr-un suris de scuză inseninat, și expunerea își relua pentru o vreme cursivitatea sa atît de nelineștitoare.

Omul acesta era în stare să închine o oră întregă întrebării de ce Beethoven nu a adăugat partea a III-a la sonata pentru pian opus 111. Subiectul era vrednic să fie desbătut, fără îndoială. Dar închipuiți-vă afișul pus pe pereții casei « pentru activitatea de folos obștească » sau înserat în « Gazeta Căilor Ferate din Kaiser-saschern » și întrebați-vă în ce măsură putea stîrni curiozitatea publică. Cît de mult le putea păsa oamenilor de ce opusul 111 nu cuprindea decît două mișcări ? Pentru noi, cei care am asistat la analizele și explicațiile lui Kretzschmar, seara



a fost neînchipuit de bogată, chiar dacă sonata de care era vorba ne era cu totul necunoscută pînă atunci. În această ședință, am învățat s-o cunoaștem cu adevărat, și încă în chip foarte amănunțit. Kretzschmar o executa pe o modestă pianină ce-i fusese pusă la dispoziție, deoarece nu izbutise să capete un pian de concert. În vreme ce cînta, analiza cu o mare pătrundere nuanțele suflatești, descriind împrejurările în care fusese compusă, împreună cu alte două sonate. Cu acest prilej, își îngădui o mușcătoare ironie față de explicația dată de însuși Beethoven, și anume de ce acesta renunțase la partea a treia, care ar fi corespuns primei părți. Într-adevăr, maestrul răspunsese tînărului «învățcel» că nu avusese vreme, și că din această pricină lungise puțin mișcarea a doua. Nu avusese timp ! Ba chiar făcuse asemenea declarații cu vocea nepăsătoare. Lucru vădit ! În acest răspuns disprețul față de cel ce întrebase asemenea lucru era copleșitor. Totuși trecuse neobservat, deși o asemenea întrebare îndreptătea îndeajuns un astfel de răspuns. Apoi vorbitorul zugrăvi starea suflatească a lui Beethoven în preajma anului 1820. Sleirea iremediabilă a auzului, îl cuprindea într-o înșingurare crescîndă. Nu mai era în stare să-și dirijeze propriile sale lucrări.

Kretzschmar ne povesti că un zvon din ce în ce mai puternic pretindea că faimosul compozitor era secătuit cu desăvîrșire. Se mai spunea că puterile sale creatoare fiind vlăguite, devenise incapabil să ducă la capăt lucrări de seamă, și că nu se mai ocupa decît de transcrierea unor balade scoțiene, întocmai ca bătrînul Haydn. Într-adevăr, de cîțiva ani, nici o operă importantă nu mai fusese publicată. Însă maestrul, reîntors în toamna aceea la Viena, de la Mödling unde își petrecuse vara, scrisese cele trei compoziții pentru piano-forte, ca să spunem așa, dintr-odată, fără să răsufle și fără să-și ridice ochii de pe hîrtie. În același timp înștiințase pe protectorul său, contele Brunswick, pentru a-l liniști cu privire la starea «facultăților sale mintale». Apoi Kretzschmar ne vorbi de sonata în do minor, anevoie de înțeles în echilibrata ei desăvîrșire, în rosturile ei spirituale, și care dăduse mult de furcă, ne prea lăsîndu-se meste-cată esteticeste de către criticii vremii și chiar de către prietenii. Prietenii și admiratorii, spunea vorbitorul, nu se dovediseră în stare să urmeze pe artistul venerat dincolo de culmile binecunoscute ale maturității sale, culmi ale clasicismului atinse de dînsul prin simfoniile, sonatele pentru pian și cuatorurile de coarde. Față de lucrările din ultima perioadă, acești oameni rămîneau cu inima strînsă, întrezărind un proces de dizolvare, de înstrăinare, de abruptă depășire chiar, prea puțin familiar și deci îngrijorător. Ei nu izbuteau să deose-bească un asemenea «plus ultra» de procesul unei degenerări. Descopereau doar un exces de vibrație speculativă stearpă, pierosul unor înclinații latente lipsite de măsură, legate de excesivul cult al amănuntului și erudiției muzicale, — toate acestea aplicate uneori la o temă atît de simplă precum arietta din gigantica mișcare cu variațiuni ce constituie partea a doua a sonatei. Da, tema acestei părți străbătuse nenumărate destine, sute de universuri ritmic contras-tante și; la sfîrșit, se depășise pe sine însăși, pierzîndu-se în înălțimi ameti-toare; — înălțimile unei lumi abstracte ori unei lumi «de dincolo». Întocmai așa fusese depășit însuși fîgașul artei lui Beethoven : pornind de pe tărîmurile confortabile ale tradiției, el se înălțase — sub ochii speriați ai oamenilor — în sferele în care nu mai dănuia decît personalitatea propriu-zisă, adică eul pur, izolat în chip dureros în absolut. Prin pierderea auzului, Beethoven fusese izolat de materialitatea concretă, prinț solitar al unui univers de stihii din care emanau doar florii necunoscutului. Chiar pentru contemporanii săi cei mai bine intenționați, mesajele încărcate de spaimă ale acestei lumi, nu puteau fi înțelese decît o clipă doar, ori în împrejurări cu totul neobișnuite.

Pînă aici, spunea Kretzchmar, lucrul totuși « merge » adică, mai bine zis merge și nu prea. Căci ideea de personalitate pură este îndeobște legată de ideea unei subiectivități fără limite, și chiar cu aceea de voluntarism creator radical privind expresivitatea armonică, în contrast cu « obiectivitatea polifonică »; și Kretzchmar sublinia dorința sa de a ne întipări în minte această deosebire: subiectivitate armonică, de o parte, obiectivitate polifonică, de alta. Dar, spunea el, o asemenea ecuație, mai ales această antinomie, n-aveau ce căuta aci, și nici în întreaga operă tîrzie a lui Beethoven. De fapt, către perioada de mijloc a creației sale, compozitorul fusese mult mai subiectiv, ba se putea spune mai « personal » decît la sfîrșitul creației sale; era mai preocupat să lase deoparte tot ce era convențional și formal și toate flecustețele răspîndite cu prisosință în muzică, încercînd să le mistuie în dinamismul subiectiv al expresivității personale. Raporturile dintre Beethoven din ultima perioadă — de pildă, din vremea celor cinci ultime sonate pentru pian — și convenția tradițională, fuseseră cu totul altele, mai lesnicioase și chiar mai îngăduitoare, chiar ținînd seama de extrema originalitate și de unicitatea oarecum monstruoasă a scriiturii lor. Dar forța convenției se vădea adesea în opera tîrzie, nesfîrșit mai limpede, neatinsă, nepreschimbată de subiectivism. Se ajungea astfel la o nuditate care poate fi numită stingerea eului, părăsirea de sine, proces înfricoșător și mai mareț decît orice cutezanță subiectivă, strict personală. În asemenea creații, spunea vorbitorul, subiectivismul și convenționalitatea sînt împletite într-un nou raport, într-o corelație determinată de moarte.

La acest cuvînt, Kretzchmar începu să gîngăvească cu violență; buzele sale împiedicîndu-se de consoana inițială, executară un fel de tir de mitralieră. Întreg maxilarul său tremură, înainte de a-și odihni bărbia pe vocalele ce ne îngăduiau să ghicim cuvîntul la care se gîndise. Dar cînd noțiunea fu identificată, nu mai găsirăm de cuviință să spunem noi cuvîntul, să i-l strigăm așa cum o făceam uneori cu obișnuita jovialitate caritabilă. Trebuia să-l lăsăm să izbutască singur să-l rostească și într-adevăr Kretzchmar izbuti. Cînd măreția se împletește cu moartea, ne declară dînsul, ia naștere o altă convenție închinată unei alte obiectivități suverane. Aceasta însă lasă cu mult îndărătul ei subiectivismul, oricît ar fi acesta de imperios. Într-însa, elementul pur personal — care reprezintă de altfel dominația unei tradiții ajunse la culmile ei, se depășește pe sine însuși pe o nouă treaptă, pătrunzînd cu fantomatică măreție pe mai înaltul plan al mitului și al realităților colective.

Kretzchmar nu ne întreba dacă noi îl puteam pricepe și nici noi nu ne puneam asemenea întrebări. Dacă dînsul socotea că lucrul esențial era faptul că îl ascultăm, noi împărțeam fără șovăială această părere.

În lumina celor spuse mai sus, urmă dînsul, se cade să examinăm lucrarea de care vorbim în chip deosebit, și anume sonata opus 111. Se așază atunci în față pianului și ne cîntă pe dinafară întreaga lucrare. Executarea era însoțită fără întrerupere, de comentarii pe care Kretzchmar le striga și, pentru a ne atrage în mod deosebit atenția asupra desfășurării temelor, el cînta pe alocuri, prins de o rară însuflețire demonstrativă. Împletirea unor asemenea lucruri închipuia un spectacol captivant, adesea hazliu și, cîteodată, chiar deslănțuia hilaritatea micului auditoriu. Deoarece tușeul lui Kretzchmar era viguros, și pasajele « forte » erau atacate cu violență, era nevoie să strige din răsuputeri pentru ca intervențiile sale vorbite să poată fi cît de cît auzite, și să cînte ridicînd foarte mult glasul pentru a sublinia sonor interpretarea la pian. Însă și vocea sa mima ceea ce mîinile lui cîntau la pian: « Bum, bum — vum, vum » rostea el, întovărășind acordurile inițiale ce izburneau cu înverșunare în prima

parte. Apoi cu o voce de falset însoțea pasajele gingașe, atât de melodioase ce înșeninau trecător cu delicate licăriri, cerul frământat de furtună. În sfârșit, așezându-și mâinile pe genunchi, se odihni o clipă și spuse: « Am ajuns ». Și începu să ne cînte partea cu variațiuni « Adagio molto semplice e cantabile ».

Tema acestei ariette, căreia i-au fost hărăzite surprinzătoare avatururi depășind propriul ei destin, nu pare făcută pentru asemenea aventuri din pricina idilicei sale nevinovății. Cele șaisprezece măsuri prin care pășește în scenă sînt reductibile în expresia lor la un anumit motiv. Acesta apare vădit la sfîrșitul primei sale părți, aidoma cu un strigăt scurt, foarte înșuflețit. Numai trei note: o optime, o șaisprecime și o pătrime punctată, scandată cam în felul acesta « Cer de-azur » ori « Chinul drag » ori « Pleacă dar » sau « S-a sfîrșit » sau « Plai-ascuns », — și asta-i tot. Apoi după această suavă expunere, după această calmă și melancolică formulare, ce se întîmplă? Din punct de vedere ritmic, armonic și contrapunctic, maestrul adaugă binecuvîntarea sa dar totodată blestemînd în asemenea chip, încît întunecimi și strălucitoare limpezimi întovărășesc prăbușirea și înălțimea, un fel de sferă de cristal în care căldura și răceala, liniștea și extazul se contopesc; putem vorbi cu drept cuvînt de ceva nemăsurat, fermecător, straniu, de o măreție de neînchipuit, dar fără a putea defini și da vreun nume unui lucru ce nu poate fi numit. Kretschmar încercă să ne interpreteze, folosind mâinile, toate aceste nemaiauzite metamorfozări ciudate, în vreme ce glasul lui rostea cît se putea de tare: « Dim-dada »; apoi comenta, strigînd: « Înălțuire de triluri! », ori răcnind: « Fiorituri și cadențe! Băgați de seamă cît de respectat este — elementul de — convenție tradițională? Aci — limbajul — nu mai este — epurat de formulări futele — ci înșăși formularea scapă — de — dominația aparentă — a subiectivității — întotdeauna — arta se dezbară — în cele din urmă de — ceea ce — este doar aparență-artistică! Dim — dada! Ascultați cum, în acest pasaj — melodia — este copleșită — de povara acordurilor fugate! — Aci — devine statică — monotonă — de două ori re, de trei ori re — de-a rîndul — din pricina seriei — de acorduri! — Dim — dada! Ascultați — vă rog — cu — atenție — tot — ce se întîmplă aici. . . »

Era nemaipomenit de anevoios să urmărești deopotrivă și țipetele sale, și această muzică nespus de complexă; cu toții ne străduiam să trecem peste o asemenea îngemănare. Stam aplecați înainte, cu mâinile prinse între genunchi, cu privirea ațintită cînd la gura, cînd la mâinile lui. Trăsătura caracteristică în această parte este închipuită de distanța dintre bas și acut, dintre mina stîngă și cea dreaptă. După un anumit timp, ajungem la o situație extremă, în care motivul, sărmanul deel, parcă plutește, singur și părăsit, peste o prăpastie căscată, ametoitoare. Această clipă de o sublimă elevație, este urmată de o închircire plină de spaimă, de o înfiorare cumplită, legată de groaza destinului însuși. Dar înainte de sfîrșit — încă multe lucruri survin. Chiar înaintea sfîrșitului, și apoi în clipele care aduc sfîrșitul, intervine ceva cu totul neașteptat: ceva foarte mișcător, foarte blînd, de o rară bunătate, urmînd înclcărilor stăruitoare, înverșunate, paroxistice. Acest motiv, supus atîtor prefaceri, care înseamnă: « Rămii cu bine », devine el însuși rămas bun, strigăt și semn de rămas bun; acest re-sol-sol suferă o ușoară preschimbare, o neînsemnată dezvoltare melodică. După un do inițial, motivul capătă un do diez înaintea lui re, astfel că nu se mai scandează: « Cer-de-azur » ori « Plai-ascuns », ci « O-tu cer- de- azur », « Verde -plai-ascuns », « Pururi rămas-bun » și adăugarea acestui do diez închipuie lucrul cel mai mișcător din lume, plin de o mîngietoare melancolie. Este aidoma unui gest de suferință și iubire, precum o

mînă ce mîngîie capul, obraji, o ultimă privire în ochi, liniștită și adîncă. Este ca o binecuvîntare a pasajelor atît de zbuciumate, împletirea atîtor frămîntări, dăruindu-le o umanizare care copleșește și prin care inima ascultătorului (care-și simte ochii umeziți) este împinsă cît mai aproape de un veșnic rămas bun. Se aude doar « Chinul uită-l deci », « Domnul ne-a-ndrăgit ». « Totul fost-a vis », « Credincios să-mi fii ». Apoi linia se-întrerupe brusc. Triolette precipitate, aspre, ne poartă grabnic spre încheierea care nu mai are nimic deosebit și care ar fi putut sta la sfîrșitul oricărei alte lucrări.

După aceste vorbe, Kretzchmar nu se mai întoarce la mîsuța sa. Rămase așezat în fața pianinei, pe scăunașul rotund, cu fața îndreptată către noi, păstrînd și dînsul atitudinea noastră, cu minile strînse între genunchi. Apoi încheie, în cîteva vorbe, expunerea sa în legătură cu întrebarea de ce Beethoven nu scrisese partea a treia a sonatei opus 111. Era de ajuns să ascultăm însăși lucrarea, spuse el, pentru a putea să răspundem singuri la o asemenea întrebare. O a treia parte ! Poate exista reluare după o asemenea adio ? Reîntoarcere — după asemenea despărțire ? Cu neputință ! Încheierea sonatei cu această nemăsurată parte a doua însemna un sfîrșit de-apururi, fără vreo putință de revenire. Dar nu era vorba numai de această sonată în do minor, ci de sonata îndeobște, ca gen muzical, ca formă tradițională de artă ; ea însăși își afla aci sfîrșitul : dusă pînă la capăt, își împlinise destinul, își atinsese ținta. Cale mai departe nu se mai afla. Urmă destrămare, anularea, prin acel rămas bun — prin semnul de rămas bun al motivului re-sol-sol, mlădiat melodic de do diez-ul mîngietor, și în acest înțeles, închipuia un rămas bun, un rămas bun plin de măreție, un rămas bun al sonatei însăși.

După aceea Kretzchmar plecă, însoțit de niște aplauze destul de slabe, dar prelungite. Plecarăm și noi, îngîndurați, simțînd povara acestor lucruri atît de noi. Cei mai mulți, ca de obicei, pe cînd își luau hainele și pălăriile, și în vreme ce părăseau clădirea, fredonau motivul întipărit în minte de-a lungul acestei serii. Reținuseră tema părții a doua, și în forma de la început, și într-a doua, cea de rămas bun. Le fredonau, pășind obsedați, și cîtăva vreme, mai puturăm auzi de prin ulicioarele îndepărtate în care se risipiseră cei cîțiva ascultători — ulicioare tăcute și sonore ale unui orașel de provincie — ecouri din « Pleacă dar », « Pururi rămas bun », « Domnul ne-a-ndrăgit ».

Dar nu era ultima oară cînd puturăm auzi pe Kretzchmar, blîbîitul, vorbindu-ne despre Beethoven. ușină vreme după aceea, îi consacră o nouă conferință, purtînd titlul : « Beethoven și fuga ». Și de această temă îmi amintesc destul de limpede, iar titlul ei îl revăd încă pe afiș, și îmi dau seama cît de nepotrivit era. Ca și cele dinaintea lui, nu putea să prilejuiască vreo îmbulzeală în respectiva sală pentru « Activități de folos obștesc ».

Într-adevăr, se pare că, unii confrăți invidioși și adversarii temutului inovator, susțineră din capul locului că Beethoven nu era în stare să scrie o fugă. « Nu poate face așa ceva și pace bună », proclamau ei, dîndu-și foarte bine seama cît de greu atîrna o asemenea învinuire. În timpul acela, fuga, ca formă artistică se bucura încă de o mare cinste. Nici un compozitor n-ar fi găsit iertare în fața vreunui tribunal întru ale muzicii și nu ar fi putut fi pe plac, dacă nu-și vădea destoinicia în materie de fugă, față de nobilii de vază și de potențații vremii de la care erau primite respectivele comenzi.

Prințul Esterhazy trecea drept un amator cu totul neobișnuit al măiestriei fugei ; însă în Messa în do pe care i-o dedicase Beethoven, compozitorul nu izbutise să depășească cîteva atacuri schițate de fugă. Lucrul acesta, în ochii societății, putea închipui chiar o necuviință, iar din punct de vedere muzical,

constitua o slăbiciune de neiertat. În oratoriul «Christos pe Muntele Măslinilor» lipseau cu desăvîrșire dezvoltările fugate, cu toate că în asemenea împrejurare ar fi fost cît se poate de indicate. Fuga din cvartetul nr. 3 opus 59 însemna o încercare atît de slabă, încît afirmația că marele artist rămînea un prost contrapunctist nu putea fi totuși înlăturată. Cunoșcătorii lumii muzicale aflau confirmarea acestei opinii chiar în pasajele fugate din marșul funebru al «Eroicii» și în «Allegretto» din simfonia în la major. Ce să mai vorbim, spuneau ei, de partea finală din sonata pentru cello, în re, opus 162, parte intitulată «Allegro fugato» ! Kretzschmar ne povestește cu ce înverșunare fusese osîndit acest «allegro», făcîndu-se o zarvă nemaipomenită. Întregul allegro fusese învinuit de obscuritate, spunîndu-se că nu mai poate fi vorba nici de o vagă desfătare muzicală; iar în cel puțin douăzeci de măsuri domnea o confuzie scandalosă. Aceasta — cică — era datorită mai cu seamă unor modulații exagerat de colorate. Așadar, dosarul afacerii putea fi clasat în deplină liniște, deoarece prea multe lucruri atestau incapacitatea compozitorului în ceea ce privește rigoarea stilistică.

Înterup evocarea acestei scene, dorind să atrag atenția asupra faptului că omul nostru ne vorbea despre lucruri legate de probleme și raporturi artistice care încă nu pătrunseseră în vreun fel în cîmpul atenției noastre. Frazele sale greoaie izbuteau totuși să le aducă pentru prima dată, la hotarele orizontului nostru. Neputîndu-i controla afirmațiile decît tot prin interpretările sale pianistice cu țel explicativ, îl ascultam, în felul cum ascultă copiii, cu imaginația vag ațîțată cînd li se povestesc basme pentru ei de neînțeles, cu toate că mintea lor fragedă se simte stimulată și îmbogățită prin asemenea elemente stranie de visare și presimțire. «Fugă», «contrapunct», «Eroica», «Modulații excesiv de colorate pînă la confuzie», «stilistică riguroasă» închipuiau pentru noi tot un fel de șoapte stranie de basm. Dar noi le urmăream bucușoși, lînd ochii cît mai deschiși, aidoma copiilor ce ascultă lucruri de neînțeles, lucruri ce nu sînt încă pentru ei; — dar tocmai de aceea ascultate cu mult mai multă plăcere decît ceea ce le este mai la îndemînă, fiind cu adevărat pe măsura lor. Dar credeți-mă, acesta este chipul plin de tensiune și de demnitate și poate cel mai stimulator pentru a învăța asemenea lucruri, adică tocmai învățătura care anticipează și care, prin salturile sale, trece peste toate întinderi de ignoranță. În calitatea mea de pedagog poate că nu e tocmai nimerit să promovez asemeni opinii, însă știu prea bine că tineretul prețuiește nemăsurat acest fel de a învăța; iar eu socot că, după o vreme, spațiile peste care s-a sărit vor fi împlinite de la sine.

Așadar, svonurile răspîndite despre Beethoven afirmău — după cum ni se spunea — că acesta nu era în stare să scrie o fugă, și lumea se întreba în ce măsură această perfidie era adevărată. Se pare însă că Beethoven se străduise să o desmintă. De aceea, în cîteva rînduri, introdusese fugi în creațiile sale ulterioare pentru pian; o fugă în trei voci în sonata Hammerklavier, și în sonata care începe în la bemol major. Odată însă adăugase: «Cu anumite libertăți», pentru a sublinia că principiile peste care călcase îi erau totuși foarte bine cunoscute. Dar de ce le neglijase? Din subiectivism absolut ori pentru că nu prea era în stare s-o scoată la capăt altfel? Iată întrebarea căruia nu i se putea răspunde încă hotărît. Se recunoștea însă că, după aceea, Beethoven dăduse Marea Uvertură fugată opus 124, fugile pline de măreție din «Gloria» și «Credoul» Missei Solemnis. Părea dar vădit că și de data aceasta, înfruntarea îngerului se sfîrșise cu biruința marelui luptător, chiar dacă îi rămăsese «coapsa scrîntită».

Kretzchmar ne istorisi o înfiorătoare poveste care întipări în mintea noastră, în imagini cumplite, anevoie de șters, dificultățile sacre legate și de această luptă și de personalitatea creatorului bîntuit de lăuntrice stihii. Era în toilul verii din anul 1819 cînd Beethoven lucra tocmai această Missă în casa Haffner din Mödling. Era deznădăjduit că părțile începute se lungeau în chip neprevăzut și că, din acest motiv, nu era în stare să termine lucrarea pînă la termenul hotărît, adică pînă în luna martie din anul următor, lună în care arhiducele Rudolf trebuia să fie înscăunat arhiepiscop de Olmütz. Doi dintre discipolii săi, care îi erau și prieteni, venind să-l vadă într-o după amiază, aflară chiar în pragul ușii înfricoșătoare noutăți. În aceeași dimineață, cele două slujnice ale maestrului o șterseseră fără urmă, pentru că aproape de ora unu, cu o noapte înainte avusese loc o scenă cumplită care trezise din somn întreaga casă. Maestrul lucrase decuseară pînă noaptea tîrziu la Credo, tocmai la acest Credo cu fuga. Uitînd cu desăvîrșire de cină, mîncarea rămăsese pe foc iar femeile, tot așteptînd zadarnic, ațipiseră, obosite, lîngă plită. După miezul nopții, maestrul venise să ceară de mîncare și găsisese slujnicele dormind duse, iar bucatele pîrjolate preschimbate în scrum. Atunci fusese cuprins de o asemenea minie, încît năprasnica lui deslănțuire nu mai cruțase liniștea nopții, mai ales că, din pricina surzeniei, nu-și putea da seama cît de tare răcnește. «Nu sînteți în stare să vegheați nici măcar o oră alături de mine?» tunase și fulgerase Beethoven de mai multe ori. În realitate însă, era vorba de cinci, șase ore și astfel, bietele fete, simțindu-se adînc jignite, o luaseră la sănătoasa în zorii zilei, lăsînd în plata Domnului un stăpîn atît de necioplit. Așa că Beethoven nu numai că nu cinase, dar nu căpătase nici dejunul, și nu mai pusese nimic în gură de la prînzul trecut. În loc să mănînce, trudise în odaia lui la acel credo, Credo-ul cu fuga, iar discipolii puteau chiar auzi prin ușa zăvorîtă felul în care lucra. Compozitorul surd cînta, urla și tropăia, luptînd cu acest credo, și era atît de turburătoare spaima ce te cuprindea, ascultîndu-l, încît celor ce trăgeau cu urechea în dosul ușii, le îngheță sîngele în vine. Cuprinși de sîfială, erau pe cale să se îndepărteze plini de teamă, cînd ușa se deschise deodată și în prag apărură Beethoven — dar în ce stare? Groaznică ! Hainele în neorînduială îi erau mototolite, iar trăsăturile feței erau atît de răvășite încît puteau inspira spaima. Cu o privire încă absentă, ochii lui buimaci se holbară către dinșii, dîndu-le impresia că lupta din care tocmai ieșise, înfruntînd duhurile vrăjmașe ale contrapunctului, fusese pe viață și pe moarte.

Mai întîi, mormăi cîteva vorbe fără noimă, apoi se porni să ocărase fără întrerupere, plîngîndu-se de harababura ce domnea în căminul său, deoarece toată lumea se făcuse nevăzută, iar el era lăsat să moară de foame. Cei doi vizitatori încercaseră să-l liniștească. Unul dintre ei îl ajută să-și așeze cum trebuie hainele, iar celălalt alergase la birtul cel mai apropiat să-i aducă ceva de mîncare . . . Missa era terminată, dar întretimp trecuseră trei ani.

Noi n-aveam habar despre această lucrare și de abia cu acest prilej aflam despre existența ei. Dar cine poate tăgădui faptul că lucrurile mărețe, despre care auzi vorbindu-se, sînt nespuse de instructive? Negreșit, felul în care ni se vorbește de asemenea lucruri atîrnă greu în cumpănă.

Întorcîndu-ne acasă după conferința lui Kretzchmar, eram cuprinși de simțămîntul că ascultaserăm cu adevărat Missa, iar înfățișarea maestrului în cadrul ușii, înfometat și sleit de nesomn, contribuia fără doar și poate la tulburătoarea noastră iluzie.

În felul acesta, expunerea lui Kretzchmar despre «Beethoven și fuga» ne prilejui, cînd ne întoarcem spre casă, felurite discuții, dar ne prilejui și

tăceri ce vedeau că în sufletele noastre, în poșida vorbirii când curgătoare și precipitată, când groaznic de întreruptă a conferențiarului, întreaga măreție atît de îndepărtată de noi pătrundea odată cu noutatea lucrărilor auzite. Spun sufletele noastre, dar bineînțeles mă gîndesc la Adrian.

Ceea ce auzisem eu, ce anume izbutisem să asimilez nu are vreo însemnătate. Lucrul care îl impresionase pe Adrian mai cu seamă — am putut să mă conving în drumul spre casă și în curtea școlii a doua zi — era deosebirea pe care o făcea Kretschmar între epocile de cult și cele de cultură, și observația că



secularizarea artei, despărțirea ei de aspectul liturgic, nu avea decît un caracter superficial și episodic. Adrian, deși doar elev în clasa a 7-a secundară, era vădit mișcat de această idee (pe care conferențiarul nici măcar nu o exprimase explicit, dar care fusese suscitată în cugetul său de conferință), că despărțirea artei de ansamblul fenomenului liturgic, dezlegarea artei și înălțarea ei în sferile unui personalism singular, unde cultura ajunge scop în sine, încarcă arta cu un fel de solemnitate lipsită de obiect, cu o gravitate absolută împovăritoare, cu un patetism al durerii, toate acestea destul de bine plasticizate prin înfricoșătoarea ivire a lui Beethoven în pragul ușii. Dar o asemenea despărțire nu avea de ce să rămînă în chip necesar destinul neschimbător al artei, statutul ei sufletesc pentru veșnicie. Asemenea lucruri în gura unui adolescent !. . . Ce spuneți? Lipsit aproape cu totul de vreo experiență propriu-zisă, concretă, pe tărîmul artei, Adrian dădea drumul fanteziei lui deslănțuite, oarecum în gol, vădind

însă o atît de precoce maturitate. Imagina vremea, probabil apropiată, în care rolul actual al artei ar fi ajuns din nou pe trepte mai modeste, dar mai fericite, slujind pacte de alianță superioară precum odinioară, care însă nu vor însemna neapărat alianța cu biserica. La ce fel de alianță anume se gîdea, nu era nici el în stare să o spună. Dar gîndul că ideea de cultură de sine stătătoare era un fenomen istoric tranzitor ; că această cultură se poate pierde din nou în altceva, deosebit de dînsa ; că viitorul nu-i aparține fără doar și poate — acest gînd stăruitor, îl descoperise Adrian în urma conferinței lui Kretzschmar.

— « Dar cultura are o singură alternativă: barbaria », l-am întrerupt eu atunci.

— « Dă-mi voie, răspunse dînsul, barbaria înseamnă contrariul culturii numai în cadrele unei orînduiri intelectuale propusă chiar de această cultură. Dacă mergem în afara acestui sistem de gîndire, contrariul culturii poate fi cu totul altceva. De asemeni se poate să nu existe vreun contrariu ».

Exclamai atunci: « Santa Maria », imitîndu-l pe Luca Cîmabue și făcînd semnul crucii. Adrian pufni o clipă în rîs.

În altă împrejurare însă, îmi declară următoarele :

— « Nu ți se pare că într-o epocă de cultură cum este a noastră, prea se vorbește mult de cultură? Spune-mi, nu crezi? Eu aș vrea să știu dacă în epocile de cultură propriu-zisă, era cunoscut cît de cît, un asemenea cuvînt, dacă-l foloseau, dacă-l purtau mereu pe buze? Mie, naivitatea, ingenuitatea, caracterul firesc, mi se par că închipuiesc cel dintîi criteriu, dacă vorbim de un asemenea fenomen. În situația actuală, ceea ce ne lipsește, este tocmai această naivitate, și o asemenea lipsă — dacă putem vorbi de ea, de urmările ei caracteristice, ne frustrează încercînd să ne apere, tocmai de o anumită barbarie de culori vii, care se poate împăca cu o cultură propriu-zisă, ba chiar cu o cultură foarte înaltă. Vreau să spun că treapta pe care ne aflăm astăzi este o treaptă de civilizație, situație foarte lăudabilă, fără îndoială, însă de asemeni nu încapе îndoială că trebuie să ajungem mult mai barbari pentru a ajunge din nou apți să cucerim cultura. Vorbim de tehnică și de confort și ne gîndim la cultură, fără însă să o posedăm cu adevărat. De pildă, structura homofon — melodică a muzicii noastre de astăzi vădește în contrast cu vechea muzică contrapunctică — polifonică tocmai o asemenea situație, tipică civilizației noastre muzicale. Mă poți împiedica să recunosc într-un asemenea fapt o lipsă de cultură? »

În asemenea afirmări, care pe mine mă iritau, în discuțiile în care Adrian vroia să mă tachineze, existau desigur lucruri auzite pe care el le repeta. Însă felul în care și le apropia, și redarea atît de personală a ceea ce prinsese de la alții, îl scutea de aparența unei subordonări școlărești, împiedicîndu-l să cadă în ridicol. Adrian comentă îndelung — ori mai degrabă, într-o discuție agitată, am comentat împreună — o conferință a lui Kretzschmar intitulată « Muzica și ochiul », prezentată unui public care s-ar fi cuvenit să fie mai numeros. După cum indică titlul, conferențiarul ne vorbea despre impresii artistice în măsura în care acestea se adresează și senzațiilor vizuale ; ori, cel puțin în măsura în care arta se adresează și ochiului chiar prin simplul fapt, sublinie Kretzschmar, că este vorba de o partitură scrisă. Notăția notelor, scriitura muzicală, înseamnă fixarea unor linii și puncte care alcătuiesc indicațiile aproximative pentru mișcările sunetului ; notații practice cu tot mai mare grijă, începînd din vremea străvechilor neume. Iar pildele citate de Kretzschmar ne amuză și — oarecum — ne măguleau, deoarece se infiripa iluzia unei fel de intimități directe cu muzica. Ni se părea că deveneam, dintr-odată, ucenicii ei, precum erau

spălătorii de pensule ai pictorilor din trecut. Kretzschmar ne arată că numeroase expresii ale limbajului muzical, (argotic chiar), nu derivau din fenomene acustice, ci din procese vizuale, legate de aspectul concret al notei muzicale. Astfel se vorbește de « occhiali » adică bașii cu ochelari, deoarece bașii de tobă cu cozile bifate, doimi ale căror cozi pereche sînt legate prin bare, dau o impresie asemănătoare ochelarilor; ori, cum anumite secvențe obișnuite, înălțuite la intervale egale (și Kretzschmar înșiră cîteva exemple pe tablă) sînt denumite « flecuri de cizmar ». Vorbind mai departe despre aspectul vizual al notației muzicale, Kretzschmar ne asigură că un cunoscător își poate da seama în chipul cel mai hotărît despre conținutul spiritual și despre valoarea unei compoziții, dintr-o singură privire aruncată asupra partiturii scrise. De pildă, un coleg venit în vizită, intrînd în odaia lui, asvîrlise o privire pe pupitrul său. Se afla acolo un moft, partitura unui diletant, și colegul exclamase, fără să se apropie: « Pentru numele lui Dumnezeu, ce moft ții tu acolo? » În schimb, Kretzschmar ne descrie ce desfătare înseamnă, și cît farmec descoperă un ochi exersat, privind o partitură de Mozart, ca simplă imagine. Limpezimea orînduirii ei, eleganta repartizare a grupelor instrumentale, vădesc înseși procesele spirituale ce cîrmuiesc linia melodică.

— « Chiar un surd, lipsit de orice experiență concretă a sonorităților », exclamă dînsul, « poate fi cuprins de bucurie în fața acestor suave înșuruii ». « To hear with eyes belongs to love's fine wit » * adăugă Kretzschmar, citind un vers dintr-un sonet shakespearean.

Kretzschmar mai afirmase că, în toate epocile, compozitorii ar fi strecurat în scriitura partiturilor, elemente tainice, hărăzite mai degrabă ochiului care descifra, decît urechii. De pildă, unii maeștri olandezi ai stilului polifonic, încrucișînd vocile prin nenumărate artificii, întocmiseră anume raporturi contrapunctice, în asemenea chip, încît fiecare voce să fie aidoma cu cealaltă, chiar citită deandăratelea. O asemenea practică nu prea avea de-a face cu însăși sonoritatea ca atare; și el ar fi pus rămasăg că această ștregărie era greu de sesizat cu urechea; dimpotrivă, se adresa mai curînd, pe linie vizuală, tovarășilor de breaslă. Tot astfel, Orlando Lasso folosisse în « Nunta de la Cana » șase voci pentru cele șase câni de apă; dar acest lucru era mai ușor de perceput în lectura partiturii decît la audiere. În « Patimile după Ioan » a lui Ioachim von Burck, « unul dintre slujitori » care pălmuiseră pe Iisus, se exprimă printr-o singură notă, în vreme ce « doi » (slujitori) din fraza următoare, adică mai exact « cu dînsul alți doi » erau redați prin două note.

Kretzschmar mai enumerase două-trei șotii pythagoreice de soiul ăsta, care spunea dînsul, fuseseră pe placul muzicanților dintotdeauna, și care erau destinate mai mult văzului decît auzului, fiind, pentru ureche, mai mult sau mai puțin ascunse. În cele din urmă, Kretzschmar ne mărturisă că în ultimă analiză, dînsul atribuia asemenea particularități, unei anumite lipse constituționale de senzualitate propriu-zisă a muzicii însăși. El rosti chiar cuvîntul « antisenzualitate », sub care putea fi ghicită o tainică înclinare către asceză. Într-adevăr, muzica era cea mai spiritualizată dintre arte, lucru vădit și din întrepătrunderea atît de intimă dintre conținut și formă în creația muzicală — în comparație cu celelalte arte, sfîrșind chiar prin a fi — conținut și formă — unul și același lucru. Este adevărat că muzica « se adresează urechii », după cum se spune, dar acest lucru este condiționat de gradul în care auzul, ca și celelalte simțuri omenești, nu este decît un organ de suplinire, de mijlocire și de receptare a datelor spiri-

* « Aud și ochii cită vreme iubește gingaș cugetul! »

tuale. Așadar, muzica fiind legată și de viața simțurilor noastre, este nevoită să năzuiască spre concretizări senzoriale mai intense, uneori chiar atât de ademenitoare, încât să poată vrăji, asemănătoare prin gest cu mitologica Kundry, care, fără voința ei, era făptașa răului, înlănțuindu-și brațele pline de voluptuoasă moliciune în jurul gâtului eroului neprihănit. Kretzschmar mai pretindea că cea mai puternică senzualitate era realizată de muzica instrumentală a unei orchestre, în care toate simțurile par excitate deopotrivă, prin mijlocirea auzului. Se ajunge astfel la o contopire asemănătoare cu cea dată de opiu, deoarece muzica ne înalță pe un tărâm în care culorile și parfumurile se îmbină cu sunetul pentru desfătarea noastră. Dar sub masca unei vrăjitoare binecuvîntate, se putea aci descoperi chipul adevăratei pocăințe. Există chiar un instrument care, ca mijloc de împlinire a muzicalității, se adresează, concret, urechii, dar pe jumătate imaterial, în chip aproape abstract, răspunzînd în chip ciudat caracterului spiritual al muzicii, și anume pianul. Părea chiar nepotrivit să-l numești instrument, în comparație cu altele, deoarece îi lipsea un caracter specific. Putea fi folosit și ca instrument solistic, dar putea fi și mijlocitorul alunecării în virtuozitate, fie că apucarea pe un asemenea drum închipuia doar un caz particular; iar, acesta privit de aproape, un simplu abuz. Altfel, pianul era în realitate, reprezentantul direct și suveran al muzicii însăși, în aspectul ei spiritual tipic, și de aceea se cuvenea să învățăm pianul. Lecțiile de pian nu erau menite să dezvolte în noi o anumită îndemînare determinată, ci, în chipul cel mai esențial, constiuia însăși inițierea în. . . »

« Muzică ! » strigă o voce din publicul — atât de restrîns —, căci vorbitorul nu izbutise să articuleze acest ultim cuvînt, deși îl folosise atât de des pînă atunci ; la pronunțarea consoanei inițiale Kretzschmar se împleticise, sbătîndu-se să-l rostească.

« Negreșit » ! spuse el atunci, ușurat, apoi, sorbind o înghițitură de apă, plecă.

Mai vreau să semnez a patra conferință, căci niciuna nu a făcut o impresie atât de puternică asupra lui Adrian, nemaivorbind de mine.

Nu mi-amintesc bine titlul. Era vorba de « Elementaritate în domeniul muzicii », ori « Muzica și principiul ei elementar », ori « Elemente propriu-zis muzicale » ori ceva asemănător. În orice caz, această idee de elementar, de primitiv, de primordialitate, juca un rol hotărîtor, împreună cu ideea că tocmai muzica, care ridicase de-a lungul veacurilor un minunat edificiu artistic plin de rafinament, bogat și foarte complex în procesul creației ei istorice, vădise neîntrerupt pioasa năzuință să se reîntoarcă, în chipul cel mai evocator, la stările ei primordiale. Aceste stări erau « conjurate » în chip sărbătoresc, pentru a-și putea celebra însăși obîrșia și, muzica, spunea Kretzschmar, preaslăvea astfel pe plan cosmic, simbolică sa. Elementele ei primordiale, principiile ei, închipuiau deopotrivă și cele dintîi și cele mai simple pietre din construcția lumii. Acest paralelism fusese folosit în chip inteligent de un compozitor al trecutului apropiat care era și filozof — Kretzschmar se referea din nou la Wagner. Compozitorul asimilase în mitul său cosmogonic « Inelul Nibelungilor », elementele fundamentale ale muzicii, cu cele ale universului. Pentru Wagner, orice început era legat de o muzică ce-i corespundea ; iar muzica începuturilor închipuia și începutul muzicii : acordul triplu în mi bemol major din fluxul adînc al Rinului, cele 7 acorduri primitive din care, asemenea unor blocuri ciclopeene, cioplite din stîncă străveche, este făurită cetatea zeilor. Plin de duh, cu ingenuitatea unui stil superior, Wagner prezentase mitul muzicii, înmă-nunchindu-l cu mitul universal, îmbinînd viața muzicii cu viața lucrurilor și

exprimînd rosturile lucrurilor prin muzică. Astfel Wagner crease un eșafodaj plin de tîlcuri simultane, — eșafodaj grandios, încărcat de semnificații, deși poate prea factice în comparație cu anumite revelații prin care se manifestă elementaritatea propriu-zisă din arta mai pură a unor muzicieni ca Beethoven ori Bach. În preludiul din suita pentru violoncel al celui din urmă — preludiu scris tot în mi bemol major și construit în acorduri triple primitive — putem găsi o asemenea pildă. Kretzschmar ne mai aminti de Anton Bruckner, care adeseori se desfăta la pian ori la orgă, înșirînd simple acorduri (triple) care-i plăceau nespus.

« Există oare ceva mai lăuntric ca emoția, de o mai mare splendoare » exclamase Bruckner, « decît o asemenea serie de simple acorduri triple? Nu seamănă acest lucru cu o baie purificatoare a sufletului nostru? » Opinia lui Kretzschmar era că frazele acestea constituiau o dovadă de neuitat, arătînd fățiș că muzica năzuiește să se cufunde din nou în principialitatea ei elementară, putîndu-se astfel admira pe sine însăși, în principiile sale temeinice. . .

CAPITOLUL 9

. . . De ce am atribuit conferințelor lui Kretzschmar o importanță atît de mare? De ce am simțit nevoia să le reproduc atît de amănunțit? Motivele mele nu le spun pentru înțlia oară: pur și simplu pentru că, toate aceste lucruri erau auzite de Adrian și pentru că, auzindu-le atunci, îi stimulau inteligența, adîncindu-se în cugetul său și oferind fanteziei sale, hrană și element stimulator — dacă le putem numi astfel — căci pentru imaginație ele înseamnă același lucru. Dar mă simt obligat să-l iau și pe cititorul meu drept martor; căci nu poți scrie o biografie, nici nu se cuvine să povestești înjgheburile unei vieți spirituale fără a-l readuce pe acela căruia te adresezi la etapele școlarești, la stadiul celui ce face cu atenție și sîrguință primii pași în viață și artă, etapă în care acesta se uită în preajmă, aruncînd în același timp priviri încărcate de presimțiri spre viitorul depărtat.

Iar în ceea ce privește mai ales muzica, mă străduiesc să arăt cititorului, din exact același unghi de interpretare, faptele; încercînd să-l pun în contact cu muzica în același chip în care lucrurile s-au petrecut și cu prietenul meu răposat. Opiniile profesorului său mi s-au părut de aceea, un mijloc care nu poate fi nesocotit, ba chiar indispensabil.

.....

La îndemnul lui Kretzschmar, Adrian — pe atunci elev într-a șaptea, în vreme ce eu mă aflu la Universitatea din Giessen, — învăța, în particular, limba engleză care nu făcea parte din materiile învățămîntului « umanist ». Astfel Adrian citea cu mare satisfacție paginile lui Sterne, dar mai cu seamă opera lui Shakespeare. Organistul era un autentic cunoscător și admira cu patimă pe aceștia. Shakespeare și Beethoven alcătuiau pe firmamentul spiritual al lui Kretzschmar o constelație geamănă întrecînd în strălucire pe toate celelalte, și îi plăcea foarte mult să semnaleze elevului său afinitățile cu adevărat vrednice de mirare, și concordanțele dintre principiile și metodele vădite de creația celor doi giganți. Un asemenea exemplu poate arăta în ce măsură influența educatoare a bîlbîitului nostru asupra lui Adrian depășea pe aceea a unui simplu profesor de pian. În acest ultim rol, Kretzschmar îi transmitea doar primele noțiuni muzicale, aproape copilărești și, în același timp, printr-o stranie contradicție, sau, ca să spunem așa, pe ocolite, îl pune în contact

pentru prima oară cu cele mai mărețe realități. Îi deschidea porțile către literatura universală, anticipând, prin expuneri sumare dar stimulatoare ; îi sugera întinderile nesfârșite ale romanului rus, englez, francez, îi stârnea interesul pentru lirică prin Shelley și Keats, Hölderlin și Novalis, îi puneă în mână pe Manzoni, Goethe, Schopenhauer, și meșterul Ekkehart. Adrian, prin scrisori, și prin viu grai când în timpul vacanței mă înțorceam acasă — mă făcea părtașul cuceririlor sale, și, deși recunoșteam vivacitatea intelectului său și ușurința sa de a asimila, mărturisesc că uneori eram cuprins de îngrijorare, gândindu-mă la aceste explorări, oarecum premature, și la surmenajul pe care acestea îl închipuiau pentru un sistem nervos atât de tânăr. Fără îndoială, toate acestea alcătuiau un lest neliniștitor adăugat pregătirilor pentru examenul de absolvire în pragul căruia se afla, și de care vorbea cu dispreț. Fața îi era adesea palidă, și nu numai în zilele în care se simțea copleșit de migrenele ereditare. Părea limpede că nu dormea îndeajuns, petrecându-și multe ore din noapte citind. Am avut grijă să-i mărturisesc și lui Kretzschmar neliniștea mea. L-am întrebat dacă nu socotea, ca și mine, că Adrian are o fire ce s-ar cuveni să fie mai degrabă ținută în frâu, în ceea ce privește evoluția intelectuală, decât îmboldită. Dar muzicianul nostru, deși mult mai vîrstnic decît mine, se vădi partizan al tinereții lipsite de răbdare, cît mai însetată de cunoaștere, și fără cruțare pentru propriile ei puteri ; de altfel Kretzschmar profesa, într-o măsură oarecare, principiul asprimii idealiste și al nepăsării față de trup și de « sănătatea » acestuia, considerînd-o de semnificație filistină, ca să nu spun : prețioasă doar pentru lași.

« Da, scumpul meu prieten » replică acesta, « dacă te pronunți în favoarea sănătății, află că aceasta nu are prea mult de-a face cu viața spirituală și cu arta, ba chiar se află în contradicție cu acestea și, în orice caz, nu s-au sinchisit niciodată una de cealaltă. Nu pot să fac, aici, pe unchiul sfătos, medic al casei, care mustră tineretul pentru lecturi prea timpurii. Pentru un asemenea personaj, lecturile ar fi prea timpurii în oricare zi a vieții sale. Apoi, nimic nu mi se pare mai lipsit de tact și mai brutal decît să ținuiști fără întrerupere un tineret înzestrat, ținîndu-l în loc din pricina „lipsei de maturitate“ și să repeți după fiecare frază „asta nu-i încă de vîrsta ta“. Să hotărască el singur ! Trebuie el însuși să se descurce ca să poată răzbate ! Și e lesne de priceput că și-a pierdut răbdarea tot așteptînd să iasă din găoacea de ou ce înseamnă acest străvechi tîrgușor nemțesc ».

Kretzschmar îmi trîntise în obraz și mie și orașelului Kaisersaschern aceste vorbe. Iar eu am fost cuprins de ciudă deoarece nu-mi însușisem niciodată felul de a vedea al unui sfătos « nenea doctorul ».

De altfel eu însumi vedeam și pricepeam foarte bine că omul acesta nu se mulțumea cu rolul de profesor de pian predînd o anumită tehnică — și că muzica în sine, și însuși țelul învățaturii muzicale, dacă era practică unilateral, nelegată cu celelalte domenii de intelect și cultură, era socotit drept schilodire de specialist din punct de vedere propriu-zis omenesc.

Într-adevăr, chiar după spusele lui Adrian, o bună parte din lecțiile de pian, primite în vechea casă de lîngă catedrală, unde locuia Kretzschmar, se preschimbau în convorbiri asupra filozofiei și poeziei. Cu toate acestea, cîtă vreme i-am fost coleg de liceu, am putut urmări progresele sale muzicale, în chip amănunțit zi cu zi. Faptul că se familiarizase singur cu probleme de claviatură și tonalitate, îi ușură primii pași, grăbindu-i evoluția firească. Adrian studia conștiința la pian game și arpegii. Dar, precît știu eu, vreo metodă de pian propriu-zisă nu a fost niciodată folosită. Kretzschmar îi cerea să cînte corale cu armonizarea

necomplicată, și — în ciuda aspectului lor pianistic straniu — psalmi în patru voci pe care Palestrina le compusese din acorduri perfecte, adăugînd doar o anumită tensiune armonică și anumite cadențe. Mai târziu, îi dădu să studieze mici preludii, fughete și invențiuni în două voci de Sebastian Bach, *Sonata facile* de Mozart și sonate scurte de Scarlatti. Pe de altă parte, Kretzschmar nu pregeta să compună pentru Adrian mici piese, marșuri și dansuri pentru a fi excutate fie solo, fie la patru mîini. Pentru ultimele, în partitura primului executant greutățile erau ocolite, în vreme ce, partitura secundă susținea balastul dificultăților. Astfel, Adrian avea satisfacția să participe, chiar în rolul de frunte, la producții muzicale care, în ansamblul lor, se desfășurau pe o treaptă cu mult superioară nivelului său tehnic.

Mai pe scurt spus, Adrian primea, în muzică, o educație princiară, și chiar îmi amintesc că eu însumi am folosit acest epitet pentru a-mi necăji prietenul. Îmi amintesc și chipul în care, pufnind o clipă în rîs atît de caracteristic, a întors capul ca și cum nici n-ar fi vrut să audă observația mea. Nu încape îndoială că Adrian îi era recunoscător profesorului său pentru o asemenea metodă de predare, care ținea seama de nivelul global de evoluție intelectuală al elevului său, și nu de treapta de începător în studiul pianului pe care se afla el, deoarece începuse acest studiu mai târziu. Kretzschmar, departe de a se împotrivi, încuraja pe Adrian să anticipeze și în muzică, ținînd seama de tinerețea sa vibrînd de inteligență, — și faptul că se îndeletnicea cu lucruri pe care un mentor pedant le-ar fi proscris ca fiind alături de esența studiului, i se părea îndreptățit. Căci Adrian abea învățase descifrarea notelor și începuse să compună, experimentînd pe hîrtie diferite acorduri. Mania pe care o vădise de la început, — de a imagina probleme muzicale ce se pot rezolva în chip asemănător cu cele de șah — putea deveni neliniștitoare. Într-adevăr, pe Adrian îl pîndea primejdia să socoată că asemeni născociri și rezolvări dificile de ordin tehnic pot închipui compoziții propriu-zise. Astfel, el putea pierde ore în șir combinînd într-un spațiu cît mai restrîns toate tonurile scării cromatice, mai ales fără să lege acordurile, dar fără ca îmbinarea tonurilor să ajungă la efecte disonante prea dure. În același timp, nu-i dispăcea să construiască disonanțe foarte puternice, născocind toate rezolvările posibile; dar acestea nu aveau nimic comun între ele, deoarece acordul cuprindea prea multe tonuri contradictorii. Astfel, se ajungea la sonorități de o acuitate acidă, crudă, evocînd sigiliul vrăjit, prin care erau stabilite legături diferite între sunete și tonalități cît se poate de îndepărtate.

Într-o zi, începătorul în tainele armoniei prezentă lui Kretzschmar — spre marea amuzament al acestuia — descoperirea contrapunctului dublu, pe care Adrian o făcuse prin propriile sale mijloace. Adică puteau fi citite două voci simultane, fiecare dintre ele îngăduind să fie socotită, fie ca voce de sus, fie ca voce de jos, așadar putîndu-se înlocui reciproc.

«Cînd o să descoperi contrapunctul triplu?» îi spuse Kretzschmar «să-l păstrezi numai pentru tine! Eu însă nu vreau să știu nimic de pripelile tale exagerate».

Adrian ținea într-adevăr multe dintre «pripeli» numai pentru dînsul. La nevoie mă făcea numai pe mine părtașul speculațiilor sale de tehnică pianistică, prin care el adîncea problemele de unitate, de înlocuire și de identitate dintre orizontală și verticală compozițiilor. Curînd, Adrian dobîndi în ochii mei o ușurință îngrijorătoare, tot născocind linii melodice a căror tonuri puteau fi suprapuse, rediate simultan, contrase în armonii complicate — ori, dimpotrivă, întocmind acorduri ce se puteau desfășura larg pe orizontală melodică.

În curtea școlii, între o lecție de greacă și una de trigonometrie, pe când se sprijinea de zidul ridicat din cărămizi smălțuite, Adrian îmi vorbi despre magia acestor divertismente tehnice, cu care își petrecea timpul liber. Pretindea că transformarea intervalului în acord îl preocupa în primul rând ; al orizontalului în vertical, și al desfășurării temporale în simultaneitate. Simultaneitatea era de altminteri elementul primordial. Tonul însuși, cu armonicele sale fie apropiate, fie îndepărtate, constituia un acord, iar desfășurarea gamei nu încheia decât disocierea, analiza sa, în serie orizontală.

— « Dar în acordul propriu-zis, compus din mai multe tonuri, descoperim totuși altceva. Insuși acordul cere să fie continuat, și când, ducându-l mai departe, îl treci în alt acord, fiecare din elementele lui componente devine o voce distinctă, din punct de vedere liniar. După mine, spunea Adrian, o înlănțuire de acorduri nu poate fi privită altfel, decât ca rezultanta unei mișcări de voci distincte, iar în tonurile care alcătuiesc acordul propriu-zis, trebuiește onorată vocea; nu acordului trebuiește să-i dăm însemnătatea cea mai înaltă ; pe aceasta îl putem disprețui ca fiind subiectiv și arbitrar, atâta vreme cât el însuși nu se poate justifica în înlănțuirea vocilor, adică *polifonic*. Acordul nu constituie un mijloc de desfătare armonică, ci este însăși polifonia, iar tonurile care îl alcătuiesc, închipuie vocile. Eu susțin totuși că vocile sînt cu atît mai mult ele înșile, iar caracterul polifonic al acordului se dovedește cu atît mai marcat, cu cît acordul este mai disonant. Astfel, disonanța constituie măsura demnității sale polifonice. Cu cît un acord devine mai disonant, cu cît cuprinde tonuri mai contrastante, și efecte sonore mai diferențiate, cu atît este mai polifonic ; și cu atît mai pronunțat se afirmă caracterul specific de voce al fiecărui ton în parte, cu cît este mai mare simultaneitatea sunetelor conjugate ».

L-am privit cîteva clipe dînd din cap cu un aer oarecum fatalist dar și zeflemitor ; în cele din urmă, am rostit : « O să iasă ceva din tine ! »

« Din mine ? » replică el, întorcîndu-se cu spatele după cum obișnuia : « Nu vorbesc despre mine, ci despre muzică. — E o mică deosebire ! »

Această deosebire era însemnată pentru Adrian. El se simțea legat de ea și vorbea despre muzică ca despre un fenomen straniu, vrăjit, dar care nu atingea însăși persoana sa. Vorbea de muzică de la o anumită distanță critică și oarecum de sus, — totuși vorbea de ea, cu atît mai mult cu cît, în acei ani, experiența sa muzicală, cunoștințele sale cu privire la literatura muzicală universală, se lărgiseră cu repeziciune. În curînd, distanța dintre ceea ce știa, și ceea ce putea el însuși deveni bătătoare la ochi, și tocmai de aceea Adrian ținea s-o sublinieze. În vreme ce pianistul își încerca puterile cu piese ca « Scene de copii » de Schumann, și cele două mici sonate de Beethoven opus 45 ; în vreme ce, ca ucenic în problemele muzicii armoniza cu sîrguință teme de choral, Adrian își însușise, cu mare repeziciune, și chiar într-un ritm precipitat și copleșitor, o privire de ansamblu — poate încă necoherentă, dar vie — asupra problemelor de compoziție preclasică, clasică, romantică și postromantică modernă, — bineînțeles cu ajutorul lui Kretzschmar. Acesta era el însuși prea îndrăgostit de tot ce fusese creat în acest univers al sunetelor, pentru a nu fi fost ahtiat să introducă un discipol atît de receptiv ca Adrian într-o lume plină de complexități formale închipuind o nesecată bogăție de stiluri, legate fie de elementul etnic și de valorile tradiționale, fie de personalități pline de farmec, și în care se puteau distinge modalitățile istorice dar și cele individuale ale idealului estetic. Kretzschmar îi cînta la pian, bineînțeles — făcînd cu dînsul lecții mereu prelungite și fără să se sinchisească, trecea de la una la alta, digresînd, țîpînd, comentînd, mereu caracterizînd, așa cum făcuse

și în expunerile sale « publice », și într-adevăr, nu se putea afla un mod mai captivant, mai eficace, mai instructiv de a preda muzica.

În afară de aceasta sînt dator să adaug că pentru localnicii din Kaisersaschern erau nespuse de rare prilejurile de a asculta muzica. Afară de serile de muzică de cameră care aveau loc la Nikolaus Leverkühn și de concertele de orgă de la catedrală, alte ocazii propriu-zise nu existau, căci foarte rar se pripășea în orășelul nostru vreun virtuoz în trecere ori vreo orchestră străină. Din acest punct de vedere, intervențiile lui Kretzschmar, contribuțiile sale atît de vii — chiar dacă erau provizorii și pline de explicații doar aluzive — izbutiră să potolească setea de cultură mai mult sau mai puțin înconștientă, nemărturisită decît în parte, a prietenului meu Adrian. Dar Kretzschmar o făcea cu atîta elan, încît se putea vorbi de un adevărat val de inițiere muzicală, revărsat asupra unei receptivități atît de tinere. După aceea, în evoluția lui Adrian, urmă un număr de ani în care asimilă mult mai puțină muzică decît pe vremea aceea, vădind un proces disimulat de renegare, cu toate că prilejurile erau mult mai favorabile decît în trecut.

La început, în chip foarte firesc, Kretzschmar îi desluși lui Adrian ce înseamnă structura sonatei, pornind de la lucrări de Clementi, Mozart și Haydn. Apoi trecu la sonata pentru orchestră, simfonia, și înfățișă elevului său, care asculta concentrat, cu sprîncenele încruntate și buzele întredeschise, procesul de abstractizare al compoziției pianistice ; apoi diferitele modalități și transformări legate



fie de epocă, fie de personalitățile creatoare, în acest domeniu de expresie al creației sonore absolute. Îi arată că este domeniul cel mai bogat, deoarece creația sonoră se adresează simțurilor și spiritului, pe nenumărate căi. Apoi Kretzschmar îi cîntă din creația instrumentală a lui Brahms și Bruckner, Schubert și Robert Schumann, trecînd și la compozitori foarte noi, neuitînd însă de compozițiile lui Ceaikovski, Borodin, Rimski-Korsakov, Anton Dvorak, Berlioz, Cezar Frank și Chabrier. Prin explicațiile strigate în gura mare, îi biciuia neîncetat imaginația, înviorînd « umbrele » pianistice prin sugestii orchestrale. « Cantilenă susținută de violoncel? Acest lucru trebuie imaginat : e susținută ! » striga el. « Solo de fagot ! Intervin fioriturile flautului ! Răsună timpanele ! Acum se aud tromboanele ! Aici intră viorile. Recitește partitura ; aici o scurtă fanfară a trompetei, — sînt obligat să o sar, căci n-am decît două mîini ! »

Kretzschmar, cu aceste două mîini, făcea ce putea, ba, mai și cînta cu putere, chiar dacă glasul îi era cîrîit și destul de răgușit. Lucrul însă era suportabil și chiar antrenant, din pricina muzicalității intime și justeței accentului muzical entuziast. Tot stabilind asemănări, Kretzschmar sărea de la un lucru la altul, pierzîndu-se în nesfîrșite digresiuni. Avînd mintea încărcată de idei, vorbind de una, își aducea aminte de alta ; și, în afară de acest lucru, Kretzschmar mai avea patima confruntărilor. Avea pasiunea să compare, să descopere corelații, să scoată la iveală înrîuriri, să vadăască legăturile intime din care este împletită cultura. Cu o deosebită plăcere întîrziase ore de-a rîndul pentru a desluși elevului său felul în care francezii influențaseră pe ruși, pe italieni și pe germani, iar germanii pe francezi. Îi arată ce datorează Gounod lui Schumann, Cezar Frank lui Liszt, în ce măsură Debussy se putuse sprijini pe Musorgski, și în ce măsură Vincent D'Indy și Chabrier wagnerizau pe alocuri. Kretzschmar încerca să dovedească faptul că simpla contemporaneitate statornicise corelații certe între firi atît de deosebite ca Brahms și Ceaikovski, și îi cîntă pasaje din creația unuia, ce ar fi putut tot atît de bine aparține celuilalt. Îi indică în opera lui Brahms, pe care îl stima foarte mult, anumite raporturi arhaizante, izvorîte din vechi moduri bisericești, și îl făcu să priceapă felul în care un asemenea element ascetic îngăduise compozitorului să ajungă la densități și plenitudini posace și sumbre.

Apoi Kretzschmar atrase atenția elevului său asupra acestui gen de romantism care, referindu-se în chip vădit la Bach, se împotriva cu toată seriozitatea principiului muzicii polifonice, ba chiar îl respingea, preferînd modulația plină de culoare. Kretzschmar pretindea că nu era vorba însă de o reală independență a vocilor, căci nici la Bach o polifonie autentică nu existase în chip strict. Cu toate că preluase tradițiile artei contrapunctice « a capella », Bach avea în sînge armonismul și nimic altceva — chiar în perioada « clavecinului bine temperat », unde arta modulației armonice moderne constituia chiar punctul de plecare principal ; iar contrapunctul său armonic, în realitate, nu avea mai mult de-a face cu vechea polifonie vocală, decît principiul « al fresco » homofonic din opera lui Haendel.

CAPITOLUL 15

..Scrisoarea lui Adrian vădea o superioară capacitate de spirit critic și de autoanaliză. Mărturisirile lui, adevărate profesiuni de credință, încărcate de un fel de pocăință ironică, mă mișcară nespus de mult. Paginile scrise încercau să lămurească fostului mentor — care ținea foarte mult să-și păstreze acest rol în chip și mai hotărît — ce anume scrupule îl împiedicau să-și schimbe cariera

începută, pentru a se asvîrli cu totul în brațele muzicii. Adrian nu-i ascundea că în oarecare măsură, teologia — ca studiu empiric — îl dezamăgise, din motive care, bineînțeles, — adăuga dînsul — nu trebuiau căutate nici în cadrele acestei venerabile științe, nici la profesorii săi de academic nivel, ci numai în el însuși. Și lucrul nu putea fi tăgăduit din pricină că el n-ar fi putut spune ce altă alegere, mai bună, mai judicioasă, ar fi putut face. În cîteva rînduri, pe cînd discuta cu sine însuși eventualitățile unei schimbări de carieră, se gîndise, de-a lungul anilor, să treacă la matematici, știință care, din școală, fusese pentru dînsul întotdeauna prilejul unei plăcute distracții. (Expresia «plăcută distracție» este luată literal din scrisoarea lui Adrian). Însă își dădea seama că — simțind un fel de teamă de a le însuși — din clipa în care și-ar însuși această disciplină științifică, prin legămîntul făcut s-ar identifica cu dînsa. Că apoi, curînd se va desmetici și, plictisit, i se va face lehamite de dînsa ca și cînd ar fi înghițit-o cu lingura mare. (Și această expresie grotescă, figura, îmi amintesc, textual în scrisoare). «Nu poate rămîne o taină — mai scria Adrian — nici pentru dv., nici pentru mine, că Famulus-ul dv. e cam bătut de Dumnezeu, desigur nu chiar în toate zilele săptămîinii, n-aș putea-o spune, dar este fără îndoială mai curînd prilej de compătimire decît de holbată admirație». Atotputernicul l-a înzestrat, urmă Adrian, cu o inteligență jucăușă, versatilă, astfel că, chiar de pe vremea copilăriei putuse pricepe, fără mare osteneală, tot ceea ce îi dăruise instrucția și educația; — prea lesne, pe semne, pentru ca toate aceste lucruri să poată căpăta în ochii lui respectul ce li se cuvenea. Prea lesne pentru ca sîngele și spiritul să i se poată încălzi de dragul vreunui lucru și de adevărată rîvnă de a-l cuprinde. «Mă tem — continua Adrian — că nu sînt un om cumsecade, căci nu descopăr nici un fel de căldură în mine. Este adevărat, iubite maestre și prietene, precum stă scris, că se cuvine să fie blestemați, goniți și scuipați aceia care nici fierbinți nu sînt, nici de gheață, ci doar căldicei. În ceea ce mă privește, căldicel nu mă pot numi, sînt rece, fără chip de tăgadă; — dar în judecata ce o port asupra mea, cer o anumită libertate de la puterea ce împarte în juru-i binecuvîntarea și blestemul, chiar dacă această libertate n-ar fi pe gustul ei».

Și Adrian continua:

„Mi se pare ridicolă afirmația, dar mărturisesc că în liceu mă simțeam mai bine, mai în largul meu. Acolo era de mine, deoarece în cursul superior sînt predate lucrurile cele mai variate, unul după altul; punctele de vedere se schimbă din 45 în 45 de minute; mai pe scurt, nu aveam încă de-a face cu o «profesie». Însă, chiar aceste 45 de minute de specialitate propriu-zisă mi se păreau prea lungi, umplîndu-mă de plictis, lucrul cel mai rece din lume. După un sfert de ceas cel mult, eu eram dumirit asupra lucrurilor pe care prea bunul dascăl le mai mesteca vreme de altă jumătate de ceas cu băieții cînd se făceau lecturi din scriitorii de seamă, eu o luam înaintea, deoarece îi citisem acasă, de multă vreme, iar dacă nu știam să răspund cîteodată, era din pricina faptului că de mult gîndul meu fugise către lecția următoare. Patruzeci și cinci de minute pentru *Anabasis* însemna mult prea mult pentru răbdarea mea din același și același motiv, și, din această cauză, izvora suferința mea de căpetenie (Adrian desemna prin această formulă durerile de cap de care suferea). Această suferință de căpetenie nu venea niciodată din oboseala pricinuită de vreo sfortare, ci era urmarea saturației, izvora din răceala plictisului și, iubite maestre și prietene, de cînd numai sînt în situația unui «holtei» care sare din materie în materie, ci căsătorit de-a binelea cu o anumită profesie, implicînd studiul, această suferință s-a înrăutățit în consecință.

Dumnezeule mare, să nu credeți că mă socot deasupra vreunei cariere. Dimpotrivă oricare profesie mi se pare prea bună pentru mine și vă rog să considerați un omagiu special, o declarație de dragoste făcută muzicii și o excepție în ceea ce o privește, faptul că o socot cu mult prea bună pentru mine.

Mă veți întreba : « Dar teologia nu ți s-a părut prea osebită pentru tine? » — « Acesteia însă eu m-am subordonat nu atât pentru faptul că vedeam într-însa știința supremă — cu toate că și din acest motiv — dar mai ales pentru că năzuiam să mă umilesc, să îngenunchiez, plecat, să mă disciplinez și să pedepsesc trufia răcelii mele, într-un cuvânt, din așa numita « contritio ». Tindeam către ciliciu, și către acel brîu care înțeapă, ascuns sub el. Am făcut ceea ce alții au făcut în alte vremi, cînd băteau la poarta unei minăstiri de « strictă observanță ». O asemenea viață de reclusiune riguroasă își are laturile sale absurde, ridicole chiar, dar dumneavoastră trebuie să înțelegeți că o tainică frică mă îmoldește să nu renunț la asprimea ei, dînd la o parte Sfînta Scriptură, pentru a evada în arta în care dumneavoastră m-ați introdus și care, dacă ar deveni însăși profesiunea mea, păcatul ar fi mult prea mare.

Dumneavoastră socotiți că eu am chemare pentru această artă, astfel că nu ar trebui să fac decît « un pas » pentru a ajunge în drumul ei. Luteranismul meu vă dă dreptate căci din punctul său de vedere, teologia și muzica închipuie sfere învecinate, chiar strîns înrudite, iar mie personal, muzica mi s-a părut întotdeauna o magică îmbinare de teologie și de matematică, știință atît de distractivă pentru mine. *Item*, mai cuprinde multe din strădaniile și îndeletnicirile atît de stăruitoare ale alhimiștilor și necromanților de odinioară. Acestea se aflau și ele « sub semnul teologiei », dar în același timp, însemnau emancipare și renegare, însă această renegare nu exista ca *atare*, căci nu era o renegare a credinței, — acest lucru nici n-ar fi fost cu putință — ci se petrecea chiar în *cadrele* credinței ; renegarea fiind un act de credință, căci totul este și se desfășoară în dumnezeire, mai cu seamă apostazia".

Apoi, scuizîndu-se de această digresiune, — care de fapt nu era o digresiune — Adrian, trecînd la aspectul practic al lucrurilor, se întreba către ce gen de activitate muzicală își putea îndrepta puterile, dacă ar ceda stăruințelor lui Kretzschmar. Pentru virtuozitatea solistică, el se socotea pierdut din capul locului, în chipul cel mai limpede : « Firișorul care urmează să ajungă urzică, ustură din capul locului » pretindea Adrian. Și argumenta, spunînd că luase prea tîrziu contact cu rosturile instrumentului — că prea tîrziu luase un contact tangibil cu acesta — ceea ce evidenția lipsa unui imbold înăscut pentru asemenea drum. Se apropiase de clapele pianului nu din dorința de a le stăpîni în chip real, ci dintr-o secretă curiozitate pentru muzica îndeobște ; nu simțea însă într-însul vreun pic de sînge țigănesc caracteristic concertistului care « se produce » în fața publicului prin intermediul muzicii, folosind prilejurile pe care aceasta i le oferă. Pentru asemenea lucruri, erau necesare anumite premize de ordin sufletesc care la dînsul lipseau, și anume năzuința unor schimburi de natură afectivă cu mulțimea, ducînd la cununi de flori, plecăciuni, bezele svîrlite în colo și încoace, în ropotul aplauzelor. Adrian evita să spună lucrurilor pe nume, ascunzînd faptul că o asemenea hotărîre nu numai că era prea tardivă, dar că prin însăși natura lui era sfîlnic și prea mîndru, prea rezervat, avînd un caracter prea singuratic pentru o viață de virtuoz.

Obiecții asemănătoare, spunea el mai departe, stăteau în calea unei cariere dirijorale. Simțea tot atît de puțină chemare pentru virtuozitatea de scamator instrumental ca și pentru rolul de primadonă purtînd, în frac, o baghetă în

fața unei orchestre, cu sarcină de a fi mesagerul, interpretul și reprezentantul de gală al înseși muzicii pe pământ. Cu acest prilej însă, lui Adrian îi scăpase un cuvânt din seria unor amănunte cu adevărat revelatoare : vorbise de « sfiala sa în fața lumii ». Dar Adrian, intitulându-se « mizantrop » nu-și făcea din acest lucru un titlu de laudă. O asemenea trăsătură, în cadrele proprii sale judecâți, nu era decât expresia unei lipse de căldură, de simpatie. Trebuia deci să-și pună întrebarea dacă, astfel stînd lucrurile, mai era vrednic de a fi, un artist, adică, o făptură iubitoare și iubită de lume. Dar în clipa în care erau înlăturate și cariera de solist și cea de dirijor, ce anume mai rămînea în fața lui? Ei bine, îi rămînea muzica însăși, prestarea jurămîntului de logodnă cu dînsa laboratorul închis ermetic, adevărată oficină de aur : compoziția. Minunat lucru ! « Albertus Magnus, dumneavoastră, prieten scump, mă veți iniția în arcanale teoriei tănuite, și cu siguranță, o simt foarte bine, o știu dinainte, ba chiar din experiență îmi pot da oarecum seama, nu voi fi un discipol prea nerod. Voi prinde cu ușurință micile trucuri și scamatoriile meseriei, pentru că însăși mintea mea merge înaintea lor ; terenul este pregătit și chiar poartă sămînța lor într-însul. Simt că pot înnobila « prima materia » adăugînd și « magisterium », purificînd-o prin flacără și spirit, prin cîi oricît de înguste și prin retorte. Mărează îndeletnicire ! Nu cunosc vreo alta mai captivantă, mai misterioasă, mai plină de elevație, mai adîncă, mai bună, nici o alta care să mă fi cîștigat fără prea multe îndemnuri !

Și totuși, de ce mă simt reținut de o voce lăuntrică : « *O homo fuge ! ?* » Nu pot da un răspuns deslușit. Pot spune numai atît : mă tem să fac artei vreo făgăduință, deoarece mă îndoiesc ca însăși firea mea — lăsînd la o parte problema talentului — să o poată îndeplini ; sînt nevoit să recunosc că îmi lipsește naivitatea robustă care, precît îmi pot da eu seama, este la rîndul ei, o însușire temeinică și astfel de o anumită însemnătate în domeniul artei. În locul acestei însușiri, mie mi-a fost hărăzită un fel de inteligență care se satură repede, și de care îmi îngădui să vorbesc, deoarece pot jura pe cer și iad că nu dau un ban pe ea. Aceasta, împreună cu alte trăsături ce mă împing cu ușurință spre oboseală, dezgust și durere de cap, constituie temeiurile neliniștii mele sfîelnice și îngrijorărilor mele. Din aceste pricini ar trebui să fiu, și chiar sînt, sortit « abținerii ». Vedeți așadar, prea bunul meu maestru, că oricît aș fi de tînăr, știu destule lucruri despre artă — și n-aș fi elevul dumneavoastră dacă nu le-aș ști — putînd astfel să-mi dau seama că arta depășește cu mult schemele, elementele convenționale, tradiția, adică ceea ce pot învăța oamenii unul de la altul, dibăcia meșteșugului, și mai ales acel « cum anume se face asta ». Este de netăgăduit că multe din aceste lucruri sînt cu adevărat caracteristice artei. Astfel, prevăd că, din fericire sau din nefericire — căci pornirea de a anticipa îmi stă în fire — platitudinea poate alcătui armătura, și chiar îngăduie trănicia operei de artă geniale. Dar în fața lucrurilor socotite bunuri obștești, precum cultura, rutina meșteșugului, prin care mergem pe urmele frumosului, eu mă voi simți rușinat, voi roși, voi obosi, mă vor cuprinde durerile de cap, și asta chiar foarte curînd ».

.....

« Dragă prietene, de ce aș ride oare ? Este cu puțință să consfințim asemenea tertipurii, folosind tradițiile moștenite, cu tot mai mult geniu ? Poate fi atînsă frumusețea, cumpănind și mai mult sentimentul ? Mie, ticălosul de mine, îmi vine să pufnesc în rîs ca de un grohăit repetat al unei note de bas, susținut, de bombardă : bum, bum, bum, bang ! — Îmi vin și lacrimile în ochi, dar pofta mea de rîs e mai irezistibilă, parcă ar fi un blestem ! Totdeauna

mi-a venit să rîd în fața celor mai misterioase și impresionante împrejurări. Din pricina acestui simț exagerat al comicului m-am refugiat în teologie, nădăjduind că va putea reduce la tăcere această senzație de gîdilare, și am găsit acolo un noian de îngrozitoare comicărie. De ce oare mai toate lucrurile mi se înfățișează închipuind propria lor parodie? De ce mi se pare că aproape toate, ba nu, chiar toate, elementele de meșteșug, toate convențiile artei nu mai sînt vrednice astăzi, decît să fie parodiate? Iată întrebări, care au cu adevărat caracter retoric, și n-ar mai lipsi decît să aștept răspunsurile respective. Iar dumneavoastră, socotiți pe această făptură cu inima atît de deznădăjduită, pe această jigodie, înzestrată cu « talent » pentru muzică, o îndemnați să se ocupe de ea, mă chemați la dumneavoastră, în loc să mă lăsați să merg mai departe, stăruitor, pe calea umilinței, slujind știința cea dumnezeiască? »

.....

În iarna anului 1905, chiar la începutul semestrului, Adrian Leverkühn plecă la Leipzig.

CAPITOLUL 16

.. Aici inserez o scrisoare pe care mi-a trimis-o două luni după ce intrasem în regimentul de la Naumburg. Citind-o, am încercat sentimentul unei mame, — numai că unei mame, din cuviință, nu i se prea fac cu asemenea privilejii astfel de mărturisiri.

Cu vreo trei săptămîni în urmă, îi scrisesem eu, povestindu-i despre condițiile atît de aspre ale noii mele existențe. Îl rugasem să-mi povestească și mie, măcar pe scurt, cum se simțea acolo, dacă îi plăcea marele oraș în care se afla, și cum își organizase studiile. Înainte de a-i reproduce scrisoarea de răspuns, subliniez faptul că stilul său arhaizant ascundea intenții de parodie, și conținea aluzii la anumite împrejurări groțeste din Halle, adică la afectările de ordin lingvistic ale lui Ehrenfried Kumpf. În același timp însă, aceste apucături reprezentau și expresia personalității sale, tinzînd acum spre o anumită stilizare a eului. Asemenea manifestări revelau anumite înclinații, ba chiar structura intimă, specifică care, la Adrian, făcea apel în mod foarte caracteristic, la parodie, pentru a se putea ascunde sub masca ei, tocmai pentru a-și putea împlini eul.

Astfel sta scris :

« Lipsca, în vinerea mare după Purificare, anul 1905

A 27-a casă, din Peterstrasse.

Mult prea cinstite, prea învățatule, îndrăgitule și binevoitorule, domine magister și ballisticus ! »

„... În legătură cu anumite pozne și boscării, cîte ar mai fi pe răboj — fapte petrecute între mine și Scaraotki, ți-am ațîțat destul curiozitatea. E vorba însă doar de un simbrîș care m-a păcălit în ziua întîia, era către amurg ; — o pramatie, încinsă cu o frînghie, purtînd o șapcă roșie, cu o placă mică de alamă ; purta o manta de ploaie și vorbea ca toată lumea de aici, o limbă stropșită diavolește, tot mișcîndu-și fălcile păroase. După părerea mea, aducea cu Schleppfus din pricina bărbuței ; ba chiar, dacă mă gîndesc bine, semăna grozav cu dînsul. Poate însă că numai în amintirea mea a apucat să semene cu dînsul ; numai că la urma urmelor, ăsta era mai trupeș, ba chiar sdrahon.

Mi se proptește în față dîndu-se drept călăuză, se legitimează arătîndu-și plăcuța de alamă, bolborosind cele două-trei boabe de englezească și franțuzească pe care le știa, rostite dracu știe cum, « peaudiful puilding » și « antiquidé extrêmement indéressant ».

Item am căzut la învoială, și năzdrăvanul, vreme de două ceasuri bătute pe multe, mi-a arătat și lămurit tot ce trebuia, călăuzindu-mă pretutindeni : la biserica Sf. Paul cu un « drum al patimilor » de o încremenire uluitoare ; la biserica Sf. Thoma, în amintirea lui Johann Sebastian, și la mormîntul acestuia în biserica Sf. Ioan unde se află și monumentul Reformei și la sările noului « Gewandhaus » . . .

Încetul cu încetul, odată cu întunecarea, luminile începură să se aprindă, străzile se goleau, iar eu mă simțeam obosit și flămînd. « Acum, la sfîrșit, te rog să-mi arăți vreun han unde să pot îmbuca » spusei eu călăuzei mele « Unul, pe cîste ? » mă întrebă dînsul clipind din ochi. « Un han bun, răspunsei eu, dar să nu fie prea scump ». Și iată că mă duce pe o ulicioară aflată îndărătul străzii principale, într-o clădire cu balustradă de alamă, tot atît de lucitoare ca plăcuța călăuzei mele, avînd deasupra treptelor de la intrare o lanternă la fel de roșie ca șepcuța ciceronului meu. Îmi urează poftă bună, după ce-și primește plata și se face nevăzut. Eu sun, și ușa se deschide singură. În coridor se ivește în fața mea o madamă împopoțonată, cu pielea aducînd a stafidă, purtînd niște mătănii de perle care atîrnau pe slana ei ca niște stropi de ceară, și-mi spune bun venit cu un glas sfielnic și aproape rușinos, gudurîndu-se cu o voce pițigăiată ca în preajma cuiva pe care îl aștepta de mult ; mă îndrumă cu tot felul de închinăciuni prin cîteva « portières » într-o încăpere strălucitoare. Pereții erau căptușiți, în fața oglinzilor se aflau lămpi de perete, iar de tavan atîrna un lustru de cristal ; pe niște sofale de mătase stăteau înșirate niște nimfe și fecioare ale deșertului, șase ori șapte, cum să spun, Fluturi-cu-aripi-de-sticlă, Esmeralde, mai mult desbrăcate, cu vestimente transparente, de gazuri, voaluri și paiete, cu părul ori despletit ori scurt cîrlionțat, cu sîinii — jumătăți de sferă — pudrați, purtînd pe brațe paftale, și care te măsoară cu niște priviri în care lucesc așteptarea și desmățul.

Asemeni ochi nu te privesc pe mine ori pe tine . . . Nemernicul de Jose-Schleppfuss mă îndreptase către un tractor cu fecioare deochiate. În clipa în care m-am oprit în loc pentru a-mi ascunde mirarea, zăresc în fața mea un pian deschis privindu-mă prietenește și, călcînd peste covor, mă reped și atac, rămînînd tot în picioare, două, trei, acorduri. Mai știu și acum despre ce anume era vorba. Tocmai îmi umblase prin cap îmbinarea sonoră : modulația din si major către do major, un interval de semi-ton, parcă înșeninînd, precum în rugăciunea celui schivnic din finalul operei lui Freischutz. Ți-amintești, în clipa în care intră timpanul, trompetele și oboiul — acord de cvartă și sextă pe do. În clipa asta o știu, dar atunci nu prea știam. Am atacat acordul așa, într-o doară. Între timp se apropiase de mine o femeiușcă oacheșă purtînd o vestă spaniolă. Avea gura mare, nasul cîrn și ochii în formă de migdală. Ajunsă lîngă mine, Esmeralda îmi atinse obrazul cu brațul ei. Eu mă dau îndărăt, răstorn bancheta și, călcînd peste covor, străbat acest iad al desfătărilor, trec pe lîngă venerabila tață flecară, și dînd buzna prin coridor, ajung pe stradă, coborînd scările fără să fi atins balustrada de alamă.

Iată tărășenia întîmplată, un moft, povestit pe larg, drept răsplată pentru istoria ta cu răcnetele șefului de hoardă, de la ostășie, pe care tu îl dăscălești întru « artem metrificandi ». Și cu asta, basta : amin și rugați-vă cu toții pentru mine”.

...Faptul că Adrian mi-a povestit pățania lui, ceva mai târziu, câteva săptămîni după ziua în care avusese loc — mă turbură destul de mult. Scrisoarea lui Adrian rupsese între noi tocmai acea rezervă păstrată asupra acestui soi de lucruri, rezervă respectată pînă atunci în chip desăvîrșit. Oricît ar părea de ciudat, în convorbirile noastre nu atinsesem niciodată — deși era vorba de o veche prietenie — lucruri legate de dragoste, sexualitate, ori de aspectele personale și intime ale preocupărilor trupești. Acestea erau atinse doar prin mijlocirea artei și literaturii, ori cînd vorbeau despre manifestările pasiunii pe plan intelectual. Cu asemenea prilejuri, Adrian făcea uneori observații cu caracter obiectiv, dar ființa sa propriu-zisă nu intra cîtuși de puțin în joc. Totuși lărgimea spiritului său nu putea ocoli un asemenea element. Dovada că-l putea cuprinde putea fi găsită și în anumite considerații pe care Adrian și le însușise de la Kretschmar, în legătură cu rolul — care nu poate fi totuși disprețuit — al senzualității în artă, și nu numai într-un asemenea domeniu. Adrian mai făcuse unele observații personale, vorbind despre Wagner și afirmase în chip spontan că o anumită nuditate a glasului omenesc este compensată în vechea muzică vocală prin cele mai rafinate artificii de ordin intelectual...

Dacă nici într-un chip nu puteai — și nici nu se cuvenea — să îți lîncipui pe Adrian într-o situație « galantă », era din pricina platoșii sale, evocînd prin ea însăși puritate, castitate, orgoliu intelectual, ironie de gheață, — lucruri ajunse sfinte pentru mine, deși într-un chip oarecum dureros, căci, în taină, mă umileau. Cred că dacă dăm la o parte pe cei care se gîndesc mai ales la rău, este dureros și umilitor să socotiți că viața trupului este lipsită de puritate, că puterea instinctelor nu cruță nici măcar cerebralitatea cea mai semeață și că, împotriva oricărei dîrzenii, orgoliul spiritului este constrîns să plătească tributul său legilor naturii.

Putem însă nădăjdui că o asemenea coborîre în cadrele omenescului, — și prin aceasta, în cadrele animalității, — să fie înfăptuită cu voința lui Dumnezeu, într-un chip care, prin ocrotirea acestuia, să ducă la o înălțare sufletească, înfrumusețată și învîluită de darurile dragostei adevărate, și ale sensibilității purificatoare.

Mai trebuie oare să adaug că din acest punct de vedere, temperamente precum cel al prietenului meu nu au ce nădăjdui? Înfrumusețarea, transfigurarea, înobilarea de care vorbeam mai sus sînt îndeplinite de suflet; acesta este o substanță medie, mijlocitoare, puternic înrîurită de suflul poeziei, astfel încît elementul spiritual și cel instinctual se pot întrepătrunde și împăca, chiar dacă într-un chip oarecum amăgitor. Prin urmare este vorba de zone ale vieții ținînd cu totul și cu totul de afectivitate, în care trebuie să recunoșc, propria mea fire omenească se simte foarte bine, dar care nu poartă pecetea celui mai bun gust. Firi semănînd cu firea lui Adrian n-au prea mult « suflet ». Prietenia pe care i-o port, împletită cu observația profundă, mi-au arătat că cel mai intransigent intelect ajunge în chipul cel mai nemijlocit față în față cu bestialitatea, cu goliciunea instinctelor și le cade pradă pe treptele cele mai jos coborîte. Chiar acesta este motivul pentru care oameni de felul lui Adrian trezesc în mine asemenea aprehensiuni pline de grijă. Din același motiv, blestemata aventură relatată de Adrian căpătă în ochii mei înfățișarea unui simbol înspăimîntător.

Îl și vedeam pe prietenul meu, încremenit pe pragul aceluia salon de bordel, cu ochii ațintiți asupra nerăbdătoarelor fecioare ale deșertului pricepînd încet,

încet, totul . . . Mi-l înfățișez, făcându-și drum fără să privească către pian, executînd brusc acele acorduri pe care doar ulterior le identificase. Văd pe femeia cu nasul în vînt apropiindu-se de dînsul, pe acea Hetaera Esmeralda cu sînii pudrați strînși în corsajul spaniol, o văd mîngîind cu brațul gol obrazul lui Adrian. Cu ce sentiment violent năzuim, dîncolo de timp și spațiu, să fiu și eu acolo, lîngă dînsul ; eram cuprins de o poftă nestăpînită să dau cu genunchiul la o parte acea vrăjitoare, îndepărtînd-o de Adrian, întocmai cum dînsul dăduse scaunul la o parte, croindu-și drumul către aerul liber. Zile întregi am simțit atingerea pielei acelei femei pe propriul meu obraz, și astfel am perpeput cu spaimă și repulsie că, din aceeași clipă, și obrazul său simțea aceeași arsură. Rog din nou cititorul să vadă, în incapacitatea mea de a privi incidentul sub aspectul lui hazliu, o trăsătură profund semnificativă nu pentru mine, ci pentru caracterul lui Adrian. Acesta, nu avea în sinea sa nimic hazliu. Dacă am izbutit să dăruiesc cititorului o imagine cît de cît fidelă a firii lui Adrian, el va resimți poate, alături de mine, cît de înjositoare, — într-o măsură greu de cuprins, — cît de ironic degradantă și cît de primejdioasă pentru o asemenea fire, era atingerea de care vorbesc.

Că pînă la acea dată, Adrian nu se « atinsese » de vreo femeie, iată un lucru care, pentru mine, închipuia o certitudine absolută. Și iată că acum fusese atins de acea femeie, iar el o luase la fugă. Și nici în această fugă nu exista urmă de trăsătură hazlie, lucru de care cititorul care ar putea fi ispitit să întrevedă așa ceva, poate fi asigurat chiar de mine. Vrednică de rîs era această evadare numai în sensul amar și tragic al zădărniceii ei nevolnice. În ochii mei Adrian nu evadase, și, fără îndoială fusese cuprins doar în chip trecător de sentimentul vreunei evadări. Semeția lui intelectuală suferise totuși trauma acelei întîlniri cu instinctualitatea lipsită de suflet.

Adrian avea să se întoarcă pe acele meleaguri pe unde îl purtase nevrednicul înșelător . . .

CAPITOLUL 19

. . . Mă pregătesc, nu fără înfiorare, ba chiar cu strîngere de inimă, să povestesc întîmplarea fatidică survenită aproape după un an . . .

Adrian se reîntorsese acolo unde îl condusesese acea nerușinată călăuză. Un an întreg, orgoliul cerebralității sale a izbutit să se apere împotriva loviturii care îl rănise. Mă simțeam oarecum mîngîiat de gîndul că Adrian nu căzuse pradă instinctului nud și perfidei sale atingeri. Adrian izbutise să-l învăluiască, într-o măsură oarecare, pe plan sufletesc, și prin acest vâl să-l înobileze din punct de vedere uman. O asemenea înobilare omenească există în orișicare fixare oricît de frustă, oricît de sumară, chiar cînd pofta este ațintită asupra unui țel mărginit, individual. O văd chiar în clipa *alegerii*, chiar dacă aceasta este involuntară și chiar dacă aceasta este provocată în chip insolent de obiectul spre care rînvește. O anumită nuanță capabilă să purifice prin dragoste, se ivește din clipa în care instinctul poartă un chip omenesc, oricît de anonim ar fi acesta, oricît de vrednic de dispreț. Căci trebuie să vă spun că Adrian se întorsese din pricina ființei a cărei atingere încă îi ardea obrazul. Din pricina acestei « oacheșe » cu vestă spaniolă și cu gura mare, care se apropiase de dînsul lîngă pian, și pe care el o numea Esmeralda ; pe ea pornise s-o caute acolo, — dar nu a mai găsit-o.

Fixația aceasta, oricît de nefericită putea părea, îl îndemnase pe Adrian să părăsească meleagurile acelea — după această a doua vizită, acum însă făcută



cu bună știre — așa cum părăsise acele locuri prima dată, dar nu fără a fi obținut știrea, unde anume se afla femeia care îi atinsese obrazul. Din același motiv — deși pretextul era de ordin muzical — Adrian întreprinsese o călătorie destul de lungă pentru a descoperi ființa rîvnită de el. În mai 1906, avu loc la Graz, capitala Styriei, premiera « Salomeii » sub direcția compozitorului. Cu cîteva luni înainte, Adrian plecase cu Kretzschmar la Dresda pentru a asista la premiera propriu-zisă. Explicase însă profesorului său și cîtorva prieteni de la Leipzig că dorea să audă din nou, cu acest prilej sărbătoresc, această operă revoluționară, triumfală chiar. Nu aspectul estetic al lucrării îl atrăgea, ci se simțea foarte interesat din punct de vedere al tehnicii muzicale, și mai cu seamă din punct de vedere al transpunerii, de acest dialog în proză, hărăzit muzicii. Plecase singur, astfel că nu putem ști sigur dacă pretinsa intenție fusese îndeplinită, și dacă de la Graz s-a dus la Pressburg, ori de la Pressburg la Graz,

sau dacă doar a simulat șederea la Graz, mărgininu-se să facă doar o vizită la Pressburg, oraș numit pe ungurește Poszony. Într-adevăr, făptura a cărei atingere îl dogorea încă, se pripășise într-o casă din acest oraș, fiind nevoită să-și părăsească locul unde o cunoscuse Adrian; trebuise să facă un tratament de spital; astfel că posedatul nostru o descoperi în noul ei lăcaș.

Scriind, simt cum îmi tremură mâna, dar vreau să povestesc calm și cât se poate de cumpănit, tot ceea ce știu. Mă simt oarecum mîngîiat de gîndul — precum am spus mai sus, — că există chiar aici principiul unei alegeri, ceva asemănător cu suflul unei legături de dragoste, și acest lucru conferă un anumit licăr, o anumită briză sufletească, acestei împletiri de prețioasă tinerețe și de soartă nefericită. Trebuie să recunosc că acest gînd liniștitor pentru mine se înlănțuie totuși cu un altul mai îngrozitor, și anume că iubirea și otrava sînt aci împletite pentru totdeauna într-o cumplită experiență unică: pe care plastic o poate întruchipa mitologica *sôgeatô*.

Se pare că o fărîmă din însuși sârmanul cuget al tîrfei, trezit de simțirea adolescentului, să fi răspuns. Fără îndoială că dînsa și-a putut aminti de vizitatorului pe care, odinioară, îl văzuse în trecere. Felul cum se apropiase de dînsul, atingîndu-i ușor obrazul cu brațul ei dezgolit, era poate expresia, sfioasă și gingașă a unei sensibilități receptive la tot ceea ce îl deosebea pe Adrian de clientela obișnuită. Cînd însă află din gura lui că făcuse călătoria doar de dragul ei, pentru a se arăta recunoscătoare, *îl preveni împotriva ei însăși, împotriva trupului ei*. Acest lucru mi l-a povestit chiar Adrian: dînsa îl prevenise. Dar un asemenea lucru nu dezvăluie în chip reconfortant deosebirea dintre umanitatea superioară a acestei făpturi și personalitatea ei fizică ajunsă în mocirlă, atît de decăzută încît devenise un sârman obiect la cheremul orînicui? Nefericita ființă preveni, așadar pe cel care o dorea, împotriva « ei însăși ». Acest lucru nu reprezenta oare un act de liberă depășire a lamentabilei sale existențe fizice, un act de detașare omenească, un act de înduioșare sufletească, și — fie-mi iertată această vorbă — chiar un act de iubire? Și, pe bunul cer, nu însemna tot iubire, ori ce altceva putea închipui acea înverșunare, acea îndîrjită temeritate, ispitind dumnezeirea însăși, acel imbold de a îmbrățișa însăși pedeapsa prin păcat; ori, în sfîrșit, ce năzuință adîncă și tainică de receptivitate satanică, de preschimbare chimică a firii puiînd deslănțui moartea, — a împins un spirit prevenit să nu țină seamă de această prevenire și să stăruiască în rîvna de a poseda tocmai acel trup?

Niciodată nu m-am mai putut gîndi, fără să fiu cuprins de un fior religios, la această comuniune trupestă, în care unul dintre făptași își pierdea propria sa mîntuire, iar celălalt tocmai și-o găsea. Nefericita făptură a resimțit desigur o bucurie purificatoare, reparatoare, elevată, descoperind că tînărul călător venit la dînsa de departe, refuza, în pofida primejdiilor, să renunțe la trupul ei, și se pare că îi dăruise întreaga suavitate a feminității ei, pentru a-l despăgubi de toate riscurile acceptate de dragul ei.

Într-adevăr, lui Adrian îi era sortit să n-o mai uite. Făptura aceasta pe care el n-a mai văzut-o niciodată, Adrian n-a uitat-o din pricini legate chiar de ea, iar numele ei, pe care Adrian i-l dăduse din capul locului, străbate ca o năluca opera sa; neputînd fi percepută de nimeni afară de mine. Chiar dacă pot fi învinuit de vanitate, nu mă pot împiedica să amintesc cu acest prilej, o descoperire făcută de mine și confirmată de Adrian, într-o bună zi, prin tăcerea sa, cînd eu am semnalat acest lucru. Adrian Leverkühn nu era primul compozitor și nici ultimul, care rîvnise să închidă în lucrările sale elemente tainice, formule ermetice evocînd pe cineva. Astfel, se vădea tendința congenitală

a muzicii de a celebra un anumit lucru, îndreptăţind practici superstiţioase, mistica unor anumite numere, şi simbolismul literelor. În contextul sonor din operele prietenului meu reîntîlnim în chip izbitor repetarea unei secvenţe de cinci, şase note, începînd cu h (si) şi sfîrşind cu es (mi bemol), note între care se succed alternativ litera a (la) şi e (mi), formă primară a unui motiv impregnat de o stranie melancolie. Acest motiv îmbracă multiple forme armonice şi ritmice şi este atribuit cînd unei voci, cînd alteia, uneori în ordine intervertită, ca şi cînd acestea s-ar învîrţi în jurul propriei lor axe; intervalele rămîbind aceleaşi, doar succesiunea notelor apare schimbată. Găsim acest motiv pentru prima oară în cel mai frumos dintre liedurile compuse pe versuri de Brentano, create pe vremea cînd Adrian se afla încă la Lipsca: e vorba de sfîşietorul cîntec: « O, fată-ndrăgită, cît eşti de rea ! » Aci motivul este dominant. Îl regăsim însă mai cu seamă în operele tîrzii, acolo unde cutezanţa şi deznădejdea se împletesc într-un chip cu totul ciudat. De pildă, în « Cîntecul de jale al Doctorului Faust » în care se vădeşte şi mai mult tendinţa de a trata anumite intervale melodice în cadrele unei simultaneităţi armonice.

Dar acest cifru muzical înseamnă tocmai Heaees: Hetaera Esmeralda.

Întors la Leipzig, Adrian ne mărturisi admiraţia sa, şi cît de mult îl amuzase acea puternică lucrare pe care el pretindea că o ascultase din nou — lucru care era poate chiar adevărat: Mî se pare că-l aud încă exprimînd despre autor, următoarele: « Dibaci ţîntaş ! Revoluţionar, dar păstrînd chipul unui copil pentru corul de Buminică, în acelaşi timp cutezător şi conciliant. Niciodată avangardismul artistic şi succesul sigur n-au putut fi mai bine îmbinate ! Înfruntarea convenienţelor şi disonanţe cîte vrei, dar împreună cu şerpuiri molcome, care liniştesc pe micul burghez, arătîndu-i că lucrul nu-i chiar atît de afurisit cum părea . . . Dar ce dezinvoltură, ce dezinvoltură ! . . . »

CAPITOLUL 20

Adrian era în căutarea unui subiect de operă şi se gîndise la « Love's Labour Lost », cu ani înainte de a se fi pus cu adevărat pe treabă. Ţinea ca Schildknapp, destul de priceput într-ale muzicii, să-i facă adaptarea textului, dar Schildknapp, — fie din motivul că era prea prins, fie pentru că Adrian n-ar fi putut să-i plătească nimic înainte — nici nu vroia să audă. În cele din urmă, i-am dat eu lui Adrian ajutorul trebuitor, şi mi-aduc aminte cu plăcere de prima noastră discuţie, pornind de la această temă. Era din ce în ce mai mult stăpînit de intenţia de a contopi cuvîntul cu muzica, realizînd o anumită articulare vocală. În această perioadă, Adrian era preocupat aproape exclusiv, să compună « lied-uri », cîntece scurte sau mai puţin scurte, ba chiar fragmente epice, alegîndu-şi materialele poetice dintr-o antologie mediteraneeană, care cuprindea, în transpunere nemţească destul de izbită, o bună parte din lirica provençală şi catalană din veacurile 12 şi 13; poeme italieneşti, fragmentele de cea mai elevată viziune cuprinse în « Divina Comedie », şi cîteva fragmente spaniole şi portugheze.

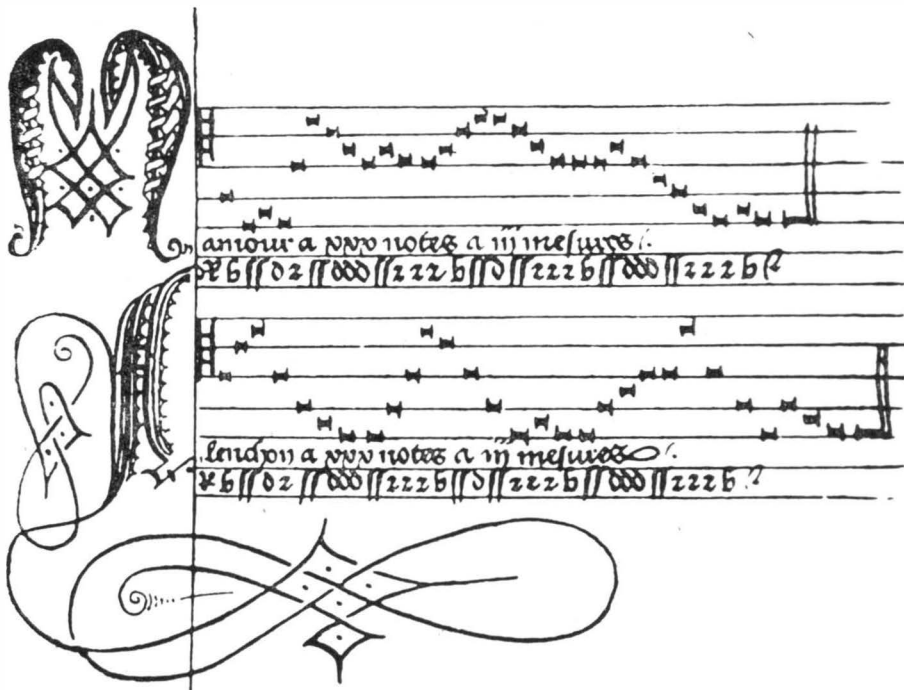
. . . Însă Adrian considera compunerea acestor lieduri — chiar dacă sufleteşte li se dăruia în întregime — doar exerciţii pregătitoare în vederea unei cît mai bine rotunjite creaţii muzicale folosind cuvîntul, în care el urmărea să facă tocmai această îmbinare a cuvîntului cu muzica. El plănua de mult acest lucru, şi tocmai în comedia shakespeareiană trebuia să-şi înfăptuiască intenţia.

Alianța strînsă dintre muzică și cuvînt urmărită de Adrian era mai întîi preaslăvită teoretic, amănunțit. Muzica și limbajul, afirma dînsul stăruitor, pășesc împreună, fiind în realitate unul și același lucru. Limbajul înseamnă muzică, iar muzica este limbaj. Dacă sînt despărțite, se solicită reciproc, se cheamă, se imită ; vedem chiar că în această reciprocă folosire a mijloacelor se încearcă substituiri. Că muzica însemna în primul rînd cuvînt, că putea fi gîndită și plămuită prin cuvinte, era un fapt de care Adrian era convins. Demonstrația spunea el, ne-o oferă chiar Beethoven, care fusese văzut compunînd cu ajutorul direct al cuvintelor. « Ce tot scrie acolo ? » întrebare un oarecare. « — Compune », — « Dar văd că scrie cuvinte, nu note ». Desigur, Beethoven obișnuia să facă acest lucru. Îndeobște își nota schemele melodice, dezvoltarea ansamblului compoziției prin cuvinte, intercalînd doar ici și colo cîte o notă. Adrian părea captivat de acest lucru, și stăruia asupra lui. Păreră lui era că o idee artistică închipuie fără îndoială o anumită categorie spirituală, unică, de sine stătătoare ; însă e prea puțin probabil că, în momentul în care artistul înfiripă schița unui tablou ori a unei sculpturi, dînsul se slujește de cuvinte — iată deci o mărturie a conexiunii dintre muzică și limbaj. E firesc ca muzica să fie învolburată de acest contact cu cuvîntul, iar cuvîntul să poată țîșni din însăși muzica respectivă, așa cum se întîmplă în finalul Simfoniei a IX-a. În definitiv nu se putea nega că întreaga evoluție a muzicii germane tindea către drama wagneriană, în care cuvîntul se împletise cu muzica, găsindu-și în muzică adevăratul țel.

« Unul dintre țeluri » — am replicat eu amintindu-i de creația lui Brahms, iar Adrian acceptă această îngrădire . . . , în chip cu atît mai firesc cu cît planurile sale muzicale erau foarte puțin wagneriene. Adrian se afla la antipodul naturalismului demoniac și al pathosului mitologic. Dînsul urmărea o reînnoire a operei bufe în spiritul artificiilor persiflatoare, dar și persiflînd aceste artificii, pentru a obține un fel de prețiozitate zeflemistă. Aceasta ironiza asceza afectată și manierismul eufoist, rod întîrziat și modern al clasicizantei atît de studioase. Adrian îmi vorbi cu însuflețire de subiectul ales. Acesta îi dădea prilejul să pună față în față o anumită neghiobie innăscută, firească pe de o parte, și îmbinarea de comic cu sublim de alta, punîndu-le să se ridiculizeze reciproc. Eroismul anacronic, și sforăitoarea emfază, legată de « eticheta » unei epoci apuse, puteau fi descoperite în persoana lui Don Arredo pe care o socotea cu drept cuvînt un desăvîrșit personaj de operă. Adrian îmi cita în limba engleză, din această piesă, versuri care în chip vădit erau întipărite în inima sa. Ele exprimau deznădejdea spiritualului personaj numit Biron, care își călcase jurămîntul îndrăgostindu-se de o făptură ce, în loc de ochi, purta bile de smoală sub frunte ; gemetele și rugămințile acestui Biron pentru făptura care, cum sunau versurile : « pe Dumnezeu, făptaș-ar vrea să fie, chiar Argus de i-ar fi eunuc și paznic ! » Apoi, același Biron osîndit să flecărească cu istețime vreme de un an la căpățîii bolnavilor, prinde să strige : « Nu-i cu puțință ! Nici o glumă nu poate înviora un suflet ce agonizează ! » — « Mirth can not move a soul in agony », repeta Adrian. Îmi declară că avea intenția să pună aceste pasaje pe note ; de asemenea incomparabila convorbire din actul V în legătură cu nebunia înțeleptului, adică proasta folosire a spiritului orbit și îngenunchiat, pentru a împodobi scufa de nebun a patimei deslănțuite. Asemeni maxime, spunea Adrian, precum cele cuprinse în cele două versuri : Nici un sînge, oricît de tineresc, nu se-nfierbîntă cu atîta nesăbuintă precum o face demna gravitate copleșită de nebunie, — « as gravity's revolt to wantonness » — nu pot înflori decît pe culmile unei poezii de geniu.

În cursul celor patru ani și jumătate petrecuți la Leipzig Adrian păstrase locuința sa de două camere din Petersstrasse, aflate lângă « Collegium Beatae Virginis ». În acest timp audia cursuri de filozofie și istoria muzicii și lucra la bibliotecă, scoțind extrasele necesare. Lui Kretzschmar îi arăta exercițiile sale de compoziție pentru a fi criticate de maestru. Scrisese piese pentru pian, un « concert » pentru orchestră de coarde, și un cvartet pentru flaut, clarinet, corno di bassetto și fagot. Citez aici piesele muzicale cunoscute mie, deși nu au fost niciodată publicate. Kretzschmar îi indica pasajele considerate mai slabe, îi sugera anumite corectări ale tempo-urilor, însuflețirea ritmurilor prea rigide, reliefaarea mai subliniată a respectivei teme. Îi mai atrăgea atenția asupra unei voci mediane împotmolite cu totul, sau vreun bas nu îndeajuns de dinamic dezvoltat. Profesorul arăta cu degetul pasajele « exterioare », lipsite de coeziune, neconcepute organic, care periclita cursivitatea firească a compoziției. Dealtminteri, Kretzschmar indica numai ceea ce însăși intuiția artistică a elevului său și-ar fi putut mărturisii în însăși; ceea ce Adrian ar fi putut simți el însuși. În acest sens, maestrul închipuie conștiința personificată a discipolului său care, limpezindu-i îndoilele, îi lămurește și sursele nemulțumirii, îmboldindu-l în rîvna sa către desăvîrșire. Dar un elev de felul lui Adrian, în realitate nu avea nevoie de un maestru care să-l corijeze. — Îi prezenta lui Kretzschmar, cu bună știință, lucrări nefinisate, pentru a asculta lucruri pe care el le știa dinainte. Se simțea amuzat de deplina înțelegere artistică a profesorului, atît de asemănător cu dînsul. În cadrele acestei înțelegeri artistice, accentul trebuie pus pe noțiunea înțelegere, — fiind vorba nu de sensul limitat al unor idei parțial legate de operă — ci de ideea lucrării în sine, ca atare, a însăși structurii creației de sine stătătoare, obiective și armonioase. În acest sens, o asemenea înțelegere devine « manager »-ul procesului de finisare, de înche-gare unitară, organică, reparînd fisurile, umplînd găurile eventuale, și creînd astfel calea celui « flux » natural care nu exista din capul locului. Prin urmare, un asemenea proces nu este întru nimic « firesc », ci este un produs specific al artei — pe scurt, este opera acestui « manager », realizat ulterior și în chip mijlocit, deși dînd tocmai impresia nemijlocitului, și organicității propriuzise.

Într-o creație există o notabilă parte de « aparență ». Se poate merge mai departe și putem afirma că însăși « opera » este în sine, o « aparență ». Însăși creația nutrește ambiția de a se prezenta nu ca rezultatul unor eforturi care au « făcut-o », ci ca și cum s-ar fi ivit, ca și cum ar fi țîșnit spontan — întocmai cum Pallas Athena a țîșnit, împodobită cu armele sale atît de cizelate, de-a dreptul din capul lui Jupiter. Ce adînc înșelătoare amăgire ! Niciodată nu s-a ivit pe lume o operă de artă într-un asemenea chip. O astfel de operă este rezultatul unei trude, a unei trude artistice care plămuește o atare « aparență » : — astăzi ne putem pune întrebarea dacă în stadiul actual al conștiinței noastre, al cunoașterii noastre propriu-zise, al simțului nostru pentru adevăr, un asemenea joc mai este îngăduit, mai este cu puțință din punct de vedere intelectual, și dacă mai poate fi luat în serios ? Opera artistică dusă pînă la capăt, creația închisă în sine însăși, devenită armonioasă și suficientă ei însăși, mai poate fi considerată în legătură legitimă cu nesiguranța totală de astăzi ? cu problema lipsită de armonie a condițiilor noastre sociale actuale ? Oare o asemenea « aparență », oricît de frumoasă, chiar cea mai frumoasă, n-a devenit în zilele noastre o « minciună » ?



Pe Adrian l-am auzit spunînd următoarele : « Opera artistică ! . . . Desigur, înşelătorie ! Burghezul doreşte ca un asemenea lucru să dăinuie mai departe. Dar lucrul acesta e împotriva adevărului, împotriva seriozităţii reale. Nu posedă autenticitate şi seriozitate decât elementul scurt, clipa muzicală cît se poate de consistentă . . . »

În chip firesc asemenea afirmaţii mă îngrijorau, deoarece ştiam că Adrian, el însuşi, năzuia către marea operă de artă, şi plănuia să compună chiar o operă cîntată !

L-am mai auzit rostind :

« Astăzi, aparenţa estetică şi jocul au împotriva lor însăşi conştiinţa artei adevărate. O asemenea artă, năzuind să nu mai fie aparenţă şi joc, vrea să devină cunoaştere ».

Dar ceea ce încetează să mai corespundă condiţiilor definite de Adrian, nu încetează să mai existe ca artă ? Cum poate trăi arta ca mod de cunoaştere ? Îmi amintesc că Adrian scrisese lui Kretzschmar, pe cînd era la Halle, în legă-

tură cu lărgirea suprafeței banalului în artă. Asemeni lucruri însă nu zdruncinaseră în Kretzschmar credința sa că Adrian avea o mare vocație artistică. Însă aceste recente diatribe împotriva aparenței și jocului în domeniul artei, adică împotriva formei însăși, dezvăluiau o asemenea lărgire a domniei banalității, inadmisibile, încît întreaga artă era amenințată să fie înghițită. Cu adîncă îngrijorare mă întrebam, așadar, ce străduinți și ingeniozități intelectuale, ce ocoluri și ironii șerpuitoare vor fi necesare pentru a salva creația artistică, pentru a o recuceri, pentru a se putea ajunge din nou la o creație care, sub masca nevinovăției, să poarte mărturia etapelor de cunoaștere prin care a fost plăsmuită !

Într-o bună zi, mai exact spus, în cursul unei nopți, sărmanul meu prieten a putut asculta considerații și mai precise în legătură cu cele indicate mai sus, rostite, de o gură cumplită, rostite de un complice înspăimîntător. Protocolul scris al acestei întrevederi există și, la timpul și la locul cuvenit, îl voi comunica. Cu acest prilej mi-a fost limpede tălmăcită spaima instinctivă pe care, cu oarecare vreme înainte, mi-o trezeau opiniile lui Adrian. Ceea ce însă am numit în rîndurile de mai sus « nevinovăție deghizată », cît de des am întîlnit-o în lucrările lui Adrian, cît de vremelnice și cît de straniu manifestată. Aceste lucrări, aflate pe treapta muzicală cea mai înaltă, și închizînd un substrat de tensiune paroxistică, cuprind « banalități », bineînțeles nu din punct de vedere sentimental, și nici în legătură cu ceea ce s-ar putea numi agreabilă dezinvoltură, ci banalități de primitivism tehnic, prin urmare naivități sau aparente naivități. Pe acestea, maestrul și profesorul nu le băga în seamă, și, zîmbind, trecea peste ele, fiind vorba de un discipol atît de neobișnuit. Fără îndoială, Kretzschmar nu le socotea naivități de gradul întîi — dacă mi-e îngăduit să mă exprim astfel, — ci depășiri ale falsei originalități și ale banalităților răsuflete, ba chiar temerități aparent puse sub veștmîntul debutanților.

În acest chip se cuvine să înțelegem cele treisprezece cîntece după Brentano ; într-adevăr, acestea pot să închipuie deopotrivă ironizarea și preaslăvirea esențialului. Există într-însule o manieră dureroasă, nostalgică, evocatoare de a persifla legile tonalității, a sistemelor temperate și muzica tradițională însăși.

În romînește de N. ARGINTESCU-AMZA

Romanul unui roman

Cum am scris Doctor Faustus

FRAGMENTE

.....
La 23 mai 43, într-o dimineață de duminică, la două luni și câteva zile după scoaterea la iveală a celui vechi carnet de notițe, data la care și naratorul meu, Serenus Zeitblom, se apuca de lucru, am început să scriu Doktor Faustus.

.....
În ce moment am luat hotărârea să introduc între mine și erou un intermediar, « prietenul », adică să nu povestesc eu însumi viața lui Adrian Leverkühn, ci să pun să fie povestită, prin urmare să nu scriu un roman ci o biografie cu toate caracteristicile implicate ca atare, nu reiese din notițele de pe vremea aceea. Desigur că a contribuit și amintirea parodiei autobiografice a lui Felix Krull, dar, în afară de asta, măsura era necesară, imperioasă, ca să înșenineze puțin sumbrul material și să-mi facă, și mie și cititorului, grozăviile lui mai suportabile. Să faci astfel înclt demonicul să străbată prin mijloace prin excelență nedemonice, să încredințezi unui suflet pios, drept, de umanist tandru și sperios sarcina prezentării era o idee amuzantă în sine și care, într-o anumită măsură, mă ușura de o povară, pentru că îmi permitea să transfer emoția și tot ce era direct, personal, avuabil la temelia neliniștitoare concepției, în indirect; s-o fac să se exprime travestită în confuzie, în mlinile tremurânde ale celui cu spaima în suflet.

Ce câștigam prin introducerea naratorului era în primul rând posibilitatea de-a face ca povestirea să se desfășoare pe două planuri cronologice, ca evenimentele care-l zguduiau pe scriitor atunci când scria, să se împletească polifonic cu cele despre care povestea, vreau să spun, că tremuratul mîinii să se explice echivoc prin vibrațiile bombardamentelor îndepărtate și prin spaima grozăviilor lăuntrice, totuși, în fond, fără nici un echivoc.

Faptul că profesorul Zeitblom începe să scrie chiar în ziua în care eu însumi, așterneam de fapt primele rînduri pe hîrtie, este caracteristic pentru întreaga carte, pentru strania realitate de care-i impregnată și care, văzută sub un anumit aspect, constituie un artificiu, strădană, puțin jucăușă, după realizarea cu o precizie aproape vexatorie a ceva fictiv, a biografiei și operelor lui Leverkühn, dar care, sub un altul, e de o brutalitate cum eu unul n-am mai pomenit, în mecanismul ei fantastic cu care montează date precise, programatice, istorice, personale, ba chiar și literare, așa că seamănă aidoma cu « panoramele » pe care le vedeam în copilărie, unde realul și tangibilul erau greu dissociabile de iluzoriul perspectivelor pictate. Această tehnică de eșafodare care mă surprindea și pe mine neconținut, ba îmi trezea chiar bănuieli, face parte integrantă tocmai din concepția, din « ideea » cărții, are ceva comun cu debandada sufletească stranie și licențioasă ce i-a dat naștere, cu un « imediat » transpus, dar și direct, cu un caracter de operație secretă și de

spovedanie, în stare să îndepărteze în general de mine noțiunea unei existențe public cunoscute câtă vreme o scriam.

Insinuarea printre personajele romanului a unor ființe vii, cărora li se spune de-a dreptul pe nume, și despre care nu mai știi dacă sînt reale sau ireale, e doar un exemplu mărunt ce ilustrează principiul amintit al eșafodajului. Iată, de pildă, împletirea tragediei lui Leverkâhn cu aceea a lui Nietzsche, al cărui nume nu apare nicăieri în carte tocmai pentru că euforicul muzician e pus în locul lui, așa că nici nu trebuie să mai existe; sau înglobarea, cuvînt cu cuvînt, a aventurii lui Nietzsche într-un bordel din Colonia și simptomele bolii lui, sau citatele din Ecce Homo puse în gura diavolului — greu să le remarce vreun cititor — sau citatul parțial al unui menu de regim găsit într-o scrisoare a lui Nietzsche de la Nissa, sau, de asemenea, citatul greu de observat, la ultima vizită pe care Deussen o face cu buchetul de flori filozofului cu spiritul cufundat în tenebre. Citatul în sine are ceva specific muzical, cu tot aspectul lui mecanic, care-l caracterizează dar, în afară de asta, e o realitate transformată în ficțiune, ficțiune ce absoarbe realitatea, un straniu, himeric, fermecător amestec de sfere.

Să consider și atribuirea conceptului de muzică dodecafonică și serială a lui Schönberg, lui Adrian Leverkâhn, pe care unii au criticat-o tot ca exemplu de astfel de eșafodaj, de furt din realitate? Trebuie, fără îndoială; iar în viitor, la dorința lui Schönberg care va purta un post-scriptum care să clarifice pentru neinițiați, dreptul de proprietate intelectuală. E puțin împotriva convingerii mele. Nu atît pentru că această punere la punct deschide o mică breșă în coeziunea sferică a universului romanului meu, cît pentru că ideea tehnicii dodecafonice îmbracă, în sfera cărții, această lume a pactului cu diavolul și a magiei negre, o coloratură, un caracter pe care ea — nu-i așa? — în realitatea ei nu le are, și care face, într-o anumită măsură, ca ea să fie într-adevăr proprietatea mea personală, adică a cărții. Gîndirea lui Schönberg și versiunea ad hoc pe care o dau eu sînt atît de depărtate între ele, încît, lăsînd la o parte faptul că ar fi fost o lipsă de ținută, în ochii mei ar fi însemnat aproape o jignire să fi pomenit în carte numele său.

Cînd în dimineața aceea de duminică m-am apucat de scris, cartea trebuie să fi stat larg deschisă în fața mea, cu desfășurarea, cu evenimentele ei, cu toate că notele nu lasă să se întrevadă nimic de felul acesta și cu toate că un proiect scris propriu-zis nu a existat; trebuie să fi știut totul, și încă într-o măsură care să-mi dea posibilitatea să lucrez din capul locului cu complexul de motive în toto, în ansamblul lui, să dau chiar începutului perspectiva de profunzime a întregului, și să-l fac, pe biograful care se simte emoționat, posedat de subiectul său, să fie veșnic tentat să anticipeze viitorul, să se rătăcească în el. Dar emoția biografului era emoția mea, parodiam propria mea plenitudine și rolul acesta, acest «a pune pe altul să scrie», ocolirea asumării directe a răspunderii cu toată hotărîrea mea de a fi cît mai direct, de a angaja realitatea și tainele vieții, îmi făcea realmente bine. Cît de necesare îmi erau masca și jocul față de gravitatea sarcinii mele, abia acum îmi dădeam seama limpede pentru prima oară. Dacă unele opere anterioare de-ale mele îmbrăcaseră, cel puțin sub aspectul proporțiilor, un caracter monumental, se întîmplase pe negîndite și fără premeditare: Buddenbrooks, Muntele Magic, romanele lui Iosif, chiar și Lotte la Weimar s-au dezvoltat din foarte modeste intenții narative, numai Buddenbrooks a fost conceput ca roman, și Lotte la Weimar în orice caz ca unul mic — așa mai stă scris și azi pe pagina de titlu a manuscrisului: un mic roman. Acum, în fața operei mele de bătrînețe, se întîmplă pentru prima oară altfel. De data asta, de această unică dată, știam

ce vreau și ce sarcină îmi asumam: nimic mai puțin decât romanul epocii mele, travestit în povestea unei vieți de artist precare și nelegiuite. Cu toată pasiunea mea pentru noutate, nu-mi venea la îndemână. Să vrei o operă mare, s-o plănuiești din capul locului mare, probabil că nu era lucru potrivit — nici pentru operă, nici pentru starea de spirit a celui care se încumeta. Deci, cît mai multă glumă, mimică biografică, auto-zeflemisire care să atenueze în toate acestea patosul — cît mai mult cu putință. Iar pe soția naratorului umanist trebuia s-o cheme Helene Ôlhafen, ulcică de ulei.

.....

Era aproape stranie grija pe care mi-o provoca aspectul tehnic muzical și stăpînirea lui făcea parte din condițiile prelabile ale operei cel puțin în măsura în care specialistului (și nu există specialitate păzită cu mai multă strășnicie) să-i treacă pofta de sarcasm. Muzica mi-a fost dintotdeauna apropiată, m-a stimulat enorm, a fost o mare învățătură pentru arta mea; ca povestitor i-am folosit tehnicile, în încercările mele de critică i-am descris plăzmirile, astfel că un eminent fruntaș al breslei, Ernst Toch, referindu-se la «muzica mea» a putut vorbi o dată despre «abolirea frontierelor dintre muzica luată ca element profesional și ca element universal». Nenorocirea era că de data asta «universul» nu mai era suficient, ba se confunda cu un dilatatism de cîrpaci. Trebuia să știi meserie. Nimic mai searbăd, într-o biografie romanțată de artist, decât să te mărginești să lauzi, să prețuiești arta, geniul, opera, să te entuziasmezi la efectele lor psihice. Aici trebuie realizare, trebuie exactitate — asta mi-era absolut clar. «Trebuie să m-apuc să studiez muzică» îi spuneam fratelui meu, vorbindu-i despre intențiile mele. Și totuși, în notele mele zilnice mărturisesc: «Studiile tehnice muzicale mă înspăimîntă și mă plictisesc». Ceea ce nu înseamnă că-mi lipseau zelul și silința de a pătrunde, citind și studiind, în ambianța profesională, în viața și în creația muzicală așa cum în munca mea la Iosif pătrunsesem în lumea orientalismului, a religiilor primitive, a mitologiei. Aș putea să alcătuiesc un mic catalog, cu siguranță vreo două duzini, din cărțile englezești și nemțești despre muzică și muzicieni, pe care le-am studiat «cu creionul», cu atîta sîrghuință și atenție cum numai cu scopul de a crea citești, numai de dragul operei. Dar toată această luare de contact nu era la drept vorbind un studiu al muzicii, nu mă puneam de loc la adăpost de demascarea ignoranței mele în cele exacte, și nu-mi dădea nici capacitatea necesară construirii operei de-o viață a unui mare compozitor, astfel încît să pară reală, s-o auzi, să crezi în ea (și tocmai asta ceream eu de la mine, nici mai mult, nici mai puțin). Simțeam că aveam nevoie de un ajutor din afară, de un sfătuitor, un expert în materie care în același timp să cunoască și scopul operei mele și să fie în stare, instruindu-mă, să imagineze, să creeze alături de mine; și eram cu atît mai dispus să primesc un asemenea ajutor, cu cît muzica, în măsura în care romanul tratează despre ea (căci o și practică, firește — dar asta e altă poveste), nu e decît prim-plan, și reprezentare, numai paradigme pentru abstracțiuni, numai un mijloc de a exprima situația artei în general, a culturii, ba chiar și a omului, a spiritului însuși, în epoca noastră emanamente critică. Un roman al muzicii? Da. Dar gîndit ca roman al culturii și al epocii, și acceptarea fără ezitare a ajutorului la realizarea exactă a mijloacelor și a prim-planului mi se părea lucrul cel mai firesc din lume.

.....

Într-o seară, după o lectură, Leonhard Frank m-a întrebat dacă pentru Adrian cam avut înaintea ochilor vreun model oarecare. I-am spus că nu și am adăugat că tocmai în asta consta dificultatea, în a inventa din nimic o viață de muzician care să se înscrie plauzibil printre personalitățile reale ale vieții muzicale moderne.

Leverkühn era, ca să zic așa, o figură ideală, un «erou al timpurilor noastre», un om care poartă în el suferința epocii. Am mers însă și mai departe și i-am mărturisit că niciodată n-am iubit vreunul din eroii mei imaginari — nici pe Thomas Buddenbrook, nici pe Hans Castorp, nici pe Aschenbach, nici pe Josep, nici pe Goethe din Lotte in Weimar — cu excepția poate a lui Hanno Buddenbrook — cît l-am iubit pe Adrian. Spuneam adevărul. Literalmente împărtășeam sentimentele pe care i le purta bunul Serenus, mi-era drag și-i purtam grija de cînd era liceanul trușor pe care-l știam, eram prostit de «răceala» lui, de detașarea lui de viață, de lipsa lui de «suflet», acest factor de meditație și împăcare între spirit și instinct, de «inumanitatea» lui, de «deznădejdea din inima lui», de convingerea lui că-i damnat. Și, fenomen curios, aproape că nu-i dădeam o înfățișare, o figură, un corp. Ai mei stăruiau într-una să-l descriu, susținînd că, atunci cînd naratorul trebuia să rămînă doar o inimă bună și o mină tremurătoare scriind, cel puțin eroul lui, și-al meu, trebuia să fie vizibil, individualizat fizicește, să evolueze tangibil. Cît ar fi fost de ușor! Și pe de altă parte, cît de misterios, de inadmisibil, cît de imposibil într-un sens pe care nu-l trăisem încă niciodată! Aici trebuia respectată o interdicție — sau cel puțin o recomandare de maximă rezervă atunci cînd îi dădeam o viață exterioară care ar fi riscat să discrediteze, să banalizeze cazul psihic și valoarea simbolică și reprezentativă. Așa stăteau lucrurile: figuri de roman în înțelesul pitoresc n-aveau voie să fie decît făpturile mai depărtate de centrul cărții, toți acei Schildknapp, Schwarzfeder, Roddes, Schlaginhaufen etc., etc. — nu cei doi protagoniști, care prea aveau mult de disimulat: secretul identității lor.

.....
Am citit cu foarte mare atenție o carte fără legătură directă cu subiectul meu dar care, prin analizele sale pătrunzătoare, m-a ajutat să-mi dau seama de multe lucruri în situația romanului și să-mi lămuresc propria mea poziție în istoria lui: James Joyce de Harry Levin. Cum accesul direct la opera lingvistică a irlandezului mi-e interzis, sînt obligat să recurg la intermediul criticii ca să pot studia fenomenul, și scrieri ca aceea a lui Levin sau marele comentariu al lui Campbell la Finnegans Wake mi-au lămurit multe raporturi neabătute — și ținînd seama de marea deosebire dintre firile noastre literare — chiar unele afinități. Eu aveam ideea preconcepțată că alături de avangardismul excentric al lui Joyce opera mea trebuie să facă efectul unui tradiționalism lînced. E adevărat că respectul tradiției, chiar cînd capătă o coloratură de parodie, asigură o accesibilitate mai facilă, comportă o posibilitate de răspîndire mai largă. Dar e mai mult o chestiune de atitudine decît de esență. Cum subiectul lui — scrie Levin — dezvăluie descompunerea clasei de mijloc, tehnica lui Joyce trece dincolo de limitele ficțiunii realiste. Nici «Portrait of the Artist» — Dedalus — nici «Finnegans Wake» nu sînt romane în sensul strict al cuvîntului, iar «Ulysses» e un roman destinat să marcheze sfîrșitul romanului. Se poate foarte bine spune același lucru și despre Zauberberg și despre Iosif și despre Doktor Faustus și întrebarea lui T. S. Eliot: dacă după Flaubert și James romanul nu trebuie considerat a-și fi supraviețuit funcțiunii și dacă Ulysses nu trebuie considerat o epopee, corespunde exact propriei mele întrebări și anume dacă astăzi, în materie de roman, nu s-a ajuns să se ia în seamă decît numai ceea ce nu mai este roman. Sînt, în cartea lui Levin, fraze care m-au mișcat profund: cea mai bună proza a contemporanilor noștri nu este un act de creație ci un act de evocare, deosebit de saturat de reminiscențe. Și ceastălaltă: El a sporit enorm dificultatea de a fi romancier.

În romînește de EUGEN BARBU și ANDREI ION DELEANU



I

I. ȚUCULESCU

- I. — Iarnă în pădure
- II. — Porțile infernului
- III. — Clepsidra





Aventura muzicii în veacul XX

ILUMINĂRI PARALELE

Lucrurile au început să se petreacă foarte de mult. . . Cincizeci, aproape șaizeci de ani, reprezintă — nu este așa? — în medie, o viață de om. Pe atunci abia venisem pe lume. Totuși acea perioadă mi se pare foarte apropiată încă, fie că evoc Viena, orașul meu natal, și cele dintîi amintiri ale copilăriei, dinaintea războiului 1914—1918, fie că mă gîndesc la muzica acelei vremi.

Despre această muzică, în acea vreme, nu știam, firește, nimic. Nu am cunoscut-o decît mult mai tîrziu, la o epocă la care era deja considerată drept moartă, îngropată, deci înainte ca ea să fi fișnit din nou, în chip uluitor, ca o flăcără. Chiar și de la această rezbucnire, se vor împlini curînd douăzeci de ani. Douăzeci de ani care au trăit și continuă să trăiască din acest incendiu ; vreau să spun : două decenii de muzică.

Așadar, lucrurile se petreceau în primii zece ani ai veacului nostru, la Viena. Nu numai la Viena. Dar să evocăm Viena, în primul rînd.

În 1909, într-o sală a asociației « Prietenii Muzicii », quartetul Rosé dă un concert. Vioara întîia, Arnold Rosé, originar din România — născut la Iași — este în același timp prim concert-maistru al Filarmonicii din Viena. Împreună cu coechipierii săi este cunoscut în lumea întregă pentru interpretarea cuartetelor lui Beethoven.

Dar în seara aceasta nu muzică de Beethoven se pregătește formația Rosé să ofere publicului. De altfel, pentru bucata finală, membrii formației nici nu mai sînt singuri pe estradă. O femeie se află printre ei, o cîntăreață, soprană la Opera din Viena : Maria Gutheil-Schoder. Fusese descoperită, cu cîțiva ani mai înainte, de Gustav Mahler pe vremea cînd acesta mai era director al ilustrei instituții. Fiindcă de doi ani a încetat să mai fie : intriganții îi veniseră de hac după ce, timp de zece ani, revoluționase arta lirică prin felul lui, cu totul nou, de a concepe punerea în scenă și realizarea muzicală a unei opere. În seara

aceasta, însă, între două stagiuni la Metropolitan Opera House din New-York, Gustav Mahler se află în sală pentru a asculta concertul quartetului Rosé.

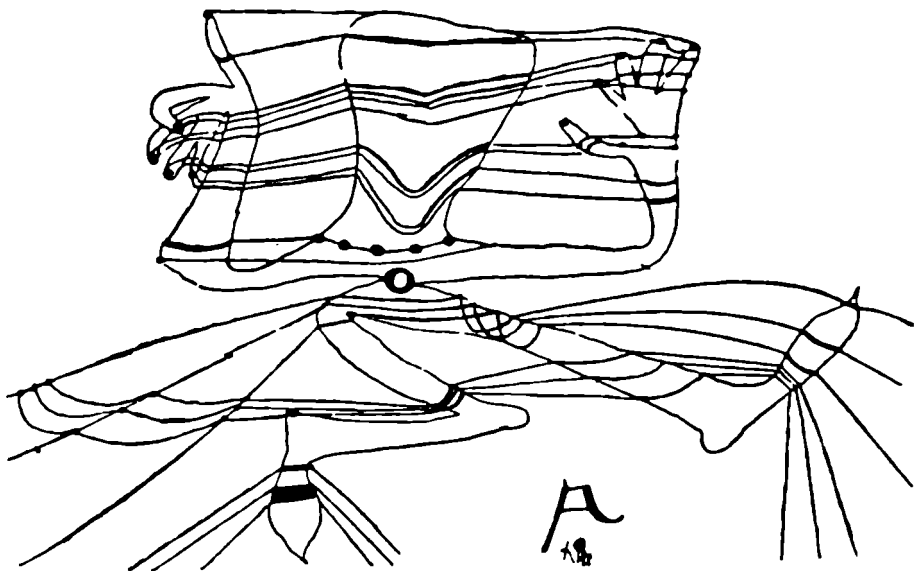
Arnold Rosé, coechiperii săi și Maria Gutheil-Schoder atacă ultima bucată din program : al doilea quartet de coarde, cu voce, opus 10 al lui Arnold Schoenberg.

Nu este chiar atât de tânăr acest Arnold Schoenberg. Născut în 1874, e trecut de treizeci de ani. Se află deci la vîrsta la care Beethoven, pregătindu-se să compună Simfonia eroică, scria unui prieten al său : « Nu sînt mulțumit cu ce am compus pînă astăzi ; m-am hotărît să apuc pe drumuri noi. »

Schoenberg s-a hotărît și el să apuce pe drumuri noi? Sau aceste drumuri se deschid înaintea lui fără ca el să-și fi dat limpede seamă? Poate că nu este esențial să găsim un răspuns acestei întrebări. Putem foarte bine să presupunem că și la Schoenberg, întocmai ca la toți marii maieștri, instinctul și reflecția au mers mină în mină și s-au sprijinit reciproc.

Un mare maestru, Schoenberg poate fi considerat încă de pe atunci. Lucrările sale nu cunosc încă marea celebritate, ceea ce nu le împiedică să dovedească o putere creatoare puțin obișnuită. Un prim quartet ; un sextet de coarde, « Noapte transfigurată » ; un poem simfonic « Pelléas și Melisande » (care va trebui reconsiderat) și un vast oratoriu, încă neterminat, e drept, fiindcă orchestrația nu este în întregime dusă la bun sfîrșit : « Cîntecele lui Gurre ». Cu aceste « Cîntece ale lui Gurre », urmează să aibă un an mai tîrziu, la Viena, un imens succes, singurul pe care-l va fi obținut în acest oraș înainte de a fi murit, în 1951. Dar în seara de care vorbim, cu tot strălucitul concurs al Quartetului Rosé și al « faimoasei » Gutheil-Schoder, cum spun vienezii, vremea unui astfel de succes este încă foarte departe. Totuși, începutul celui de al doilea quartet pare destul de cuminte. Pentru ascultătorii care au ureche muzicală nu e nici o îndoială : quartetul este în fa diez minor. Desigur, se aud necontenite modulații și structura ritmică a temelor ca și dezvoltările lor nu sînt tocmai obișnuite. Lucrul acesta este socotit numaidecît de unii ascultători cam straniu. Pentru moment, se abîin încă de la orice reacție. Dar ce caută pe estradă cîntăreața între cei patru instrumentiști? În timpul primelor două părți stă nemișcată, așezată pe un scaun, puțin mai în spate, fără să deschidă gura. Dar iată-o că se ridică la începutul părții a treia. Publicul se uită în program : această a treia parte este un *lento* și partea vocală este compusă pe un poem de Stefan George. Stefan George? Încă unul din poeții *aceia* noi ; a trăit la Paris unde l-a cunoscut pe Mallarmé. Este cum s-ar spune — și cum se și spune de altfel — cu o strîmbătură ușor disprețuitoare a buzelor : un poet simbolist sau, și mai grav, ezoteric.

Un quartet cu voce, iată ceva ce nu s-a mai pomenit. Că adesea o cantată de Bach nu este întru nimic altceva, nimănui nu-i trece prin minte. Pentru acel public ceea ce contează sînt o sută, hai să zicem, o sută douăzeci de ani de muzică : de la quartetele lui Haydn, la acelea ale lui Brahms. Acest quartet cu voce pare mai întîi ceva anormal, apoi de-a dreptul scandalos. Fiindcă după partea treia, lucrurile se încurcă cu totul. Nu numai că partea patra nu este un *rondo*, cum s-ar cădea, dar vocea continuă pe un alt poem de Stefan George și mai neinteligibil ca cel dintîi, cu aceeași mișcare de lentă și fierbinte solemnitate ; și apoi acompaniamentul de coarde al părții cîntate este o pură cacofonie ; nu există alt cuvînt mai potrivit. Curînd primele strigăte, primele protestări zgomotoase se ridică. Mai rău : oamenii încep să ridă și chiar cu hohote. Pe estradă, fără să se tulbure, cei patru Rosé și Gutheil-Schoder continuă. Dar iată-i ajuși la ultimul acord. Și atunci dezlănțuirea este totală. Sala urlă,



PAUL KLEE — Salomeea
Dansul vălului (1920)

miaună, auditorii se adresează unii altora, luîndu-se de martori cu mutre de asini ilari. În primul rînd de fotolii, în picioare, cu părul vilvoi, cu buzele albe, înconjurat de o mînă de tineri, Gustav Mahler aplaudă frenetic, aruncînd priviri asatine sălii care îl privește la rîndul ei cam în același fel, spunîndu-și: « nu degeaba a fost alungat din scaunul directorial al Operei acest dement care aplaudă muzica unui alt dement. »

De bună seamă, ceea ce Schoenberg îndrăznise să ofere, în acea seară, « prietenilor muzicii » din Viena, în ultima parte a cvartetului său, era ceva cu totul și cu totul ieșit din comun: o operă muzicală din care funcțiunile tonale erau absente — cu excepția celor cîteva măsuri finale. Nici o tonalitate nu mai era de recunoscut. Doar la sfîrșit, ca un suprem salut adresat tradițiilor, reapărea tonalitatea inițială a întregii lucrări, fa diez minor. Vă întreb: mai era aceasta muzică? Și oamenii nu aveau dreptate să se indigneze?

Un an mai tîrziu, Schoenberg compunea, tot pentru « faimoasa » Gutheil-Schoder, un ciclu de cincisprezece melodii: « Cartea grădinilor suspendate ». Din nou, tot pe versuri de Stefan George. De data aceasta, în întreaga lucrare nu se mai putea descoperi nici cea mai mică urmă de tonalitate: era, cum s-a spus, de atunci înainte, o compoziție « atonală ».

Doi ani după aceea — între timp, la stăruința lui Richard Strauss, Schoenberg fusese numit profesor la Conservatorul Stern din Berlin — un mic ansamblu instrumental din acest oraș execută, sub conducerea autorului, o lucrare cel

puțin la fel de stranie ca și cele două precedente. Intitulată « Pierrot lunar », lucrarea aceasta fusese compusă pe un ciclu de douăzeci și unu de poeme purtând același titlu, datorite poetului belgian Albert Guiraud, în versiunea germană a lui Otto Erich Hartleben. Aceste poeme nu erau cîntate ci spuse de o actriță : Wilhelmine Zehme, din inițiativa căreia fusese compusă muzica. « Vorbirea » folosită de actriță era și ea la fel de stranie ; la jumătate de drum între vorbă și cînt, era muzical ritmată dar cu intervalele indicate doar potrivit direcției lor, fără nici o rigoare în intonare. Era prima dată cînd Schoenberg prescria folosirea acestui procedeu nou, intrat, după aceea, în teoria muzicii moderne sub denumirea de « Sprechsang » — « cînt vorbit ». Așa cum vom vedea, acest procedeu avea să se afle la izvorul multora din invențiile celei mai tinere muzici de după cel de al doilea război mondial.

« Pierrot lunar » data din 1912. Timp de zece ani încheiați, Schoenberg avea să tacă — pentru public cel puțin. De compus a continuat însă să compună ; astfel, din timpul primilor ani ai celui dintîi război mondial datează, în deosebi, fragmentul din oratoriul « Scara lui Iacob », rămas neterminat și a cărui audiere a avut loc la Viena într-o seară de iunie a anului 1961. Dar la epoca la care a fost scris, fragmentul acesta și multe alte pagini au stat în sertarele lui Schoenberg. În 1923, a publicat o suită pentru pian ; bineînțeles, atonală ; dar ultima parte a suitei — un soi de vals — nu mai era pur și simplu atonală ci « serială » și « dodecafonică », cu alte cuvinte « seria » folosită era de douăsprezece sunete, diferite toate unele de altele și toate extrase din gama cromatică temperată, de la do la do.

În 1908, Schoenberg nimicișe organizarea tonală. Cincisprezece ani mai tîrziu, el propunea lumii o nouă organizare a universului sonor pe care libera atonalitate amenința să-l cufunde în anarhie. Această nouă organizare era cea serială. De acum înainte, orice operă muzicală va trebui să aibe un material sonor strict ales pentru ea și numai pentru ea. Fundamentul va fi seria definită, o « temă » — dacă vreți — dar considerată în sens strict, noțiunea ar fi falsă în cazul de față, de aceea este mai bine să evităm termenul. Seria este, deci, mai curînd și, pornind de la Schoenberg, un material de structură. Structura bucății ar fi bucată însăși, alcătuită din toate variațiile posibile și imaginabile impuse seriei : *recurența* acesteia, adică citirea ei de la ultima la prima notă ; *răsturnarea* ei, adică întoarcerea în jos a intervalelor ascendente și, în sus, a intervalelor descendente ; apoi, diferitele ei transpuneri pe toate treptele scării cromatice a sunetelor. Zeci de milioane de serii inițiale sînt astfel posibile. Și numărul transformărilor lor — dacă e să ținem socoteală de variațiile ritmice — se pot cifra la aceeași ordine. Rezultă de aici că, mai mult decît oricare muzică și, în deosebi, decît cea atonală, muzica serială se întemeiază pe libera alegere a compozitorului. Unde este, așadar, matematica, unde este mecanica pe care adversarii ei le-au atribuit exclusiv muzicii seriale? Adevărul este că operele seriale sînt cele mai libere din toată istoria muzicii.

Cele mai libere ? În orice caz nu mult mai mult ca acelea ale unui Debussy. În cursul primilor zece ani ai veacului, Debussy n-a știut nimic de Schoenberg, nici măcar că există. Radio nu se născocise încă, discul era în embrion ; iar ca să-l cînte pe Schoenberg la Paris, cine s-ar fi încumetat. Trebuia așteptat anul 1923 pentru ca Darius Milhaud, Jean Wiener și Marya Freund să îndrăznească să prezinte « Pierrot lunar » melomanilor parizieni. În 1923, Debussy era mort de mai bine de cinci ani ; mort încă tînăr, la 58 de ani, cînd, în ultimul lui fel de a compune, nu-și spusese poate ultimul cuvînt. Din cele « Șase sonate în stil francez », proiectate pentru felurite instrumente, abia apucase să compună

trei. Dintre acestea, a ajuns la un soi de popularitate doar cea mai puțin semnificativă: sonata pentru flaut, alto și harpă. Dar zguduitoră sonată pentru violoncel și pian și cîntecul lui de lebdă, tragică sonată pentru vioară și pian — tragică fiindcă conține doar fâgăduieli de viitoare dezvoltări cărora moartea le-a pus stavilă pe vecie — continuă să fie socotite drept lucrări de cenaclu.

În 1902, Debussy prezenta « Pelléas și Mélisande » la Opera-Comică din Paris; în același an, Schoenberg terminase poemul său simfonic cu același titlu, inspirat de aceeași dramă a lui Maeterlinck, și cele două lucrări conțineau, în chip tainic, agregate armonice și suite melodice asemănătoare: acorduri obținute prin suprapuneri de cuarte, game prin tonuri întregi: de la aceste premise, Schoenberg avea să ajungă la « Prima Simfonie de cameră », opus 9, din 1908, la atonalitate, iar Debussy să aprofundeze un nou sistem modal, readucînd, cu o măiestrie incomparabilă, la o viață nouă vechile moduri franceze ale evului mediu și Renașterii, integrînd în ele — e drept încă cu sfială — unele moduri exotice, care îl izbiseră la Expoziția universală din 1887, și incrustînd totul în acea atmosferă fals tonală care a înșelat pe atîția din exegeții săi. Este adevărat că, încă de la apariția « Imaginilor » pentru orchestră, din care face parte și sclipitoarea « Iberia », acești exegeți nu mai puteau să se dumirească: ce reprezenta această muzică fals populară, mai autentică decît cea autentică și totuși atît de liberă, de neașteptată, în ritmurile ei mai ales? Era semnalul eliberării întregii Europe muzicale de tonalitate și de spiritul romantic, lumina verde dată unui Manuel de Falla, Bela Bartok, George Enescu, pentru prospectarea și re-crearea unei muzici populare, ale cărei origini se pierdeau în străfundul veacurilor și care nu datora absolut nimic muzicii tonale ce tiranizase, timp de două sute de ani, muzica europeană.

Dar Debussy nu trebuia să se oprească la această singură acțiune revoluționară. În 1911, supunea « Martirul sfîntului Sebastian » și, în 1913, baletul « Jocuri » judecății ascultătorilor uluiți. Și critici care, asemenea unui Vuillermoz, îl susținuseră cu toată eficacitatea cînd prezentase opera « Pelléas », nu s-au sfiit să declare că aceste lucrări ar dovedi că vina creatoare a lui Debussy s-a sleit și compozitorul n-ar mai avea nimic de spus. Adevărul este că trebuie să fim îngăduitori cu ei; cum puteau oare ghici că tocmai cu aceste lucrări Debussy reinventa, pe seama lui, și într-un stil de o discreție și o măsură riguroase franceze, atonalismul? Un atonalism care desigur, în « Martirul sfîntului Sebastian » rămîne strict diatonic, întocmai ca, treizeci de ani mai tîrziu, acela al latinului Dallapiccola. Dar în « Jocuri »? Muzicologii nu au sîrșit încă de a aprofunda analiza acestei misterioase lucrări, atît de frumoasă și secretă, atît de închisă în ea însăși și atît de pasionată; n-au încetat să descopere tot ce este atematic tocmai în frînturile ei tematice — întocmai ca în acelea ale unor lucrări de Webern și, mult mai tîrziu, ale unora din lucrările lui Boulez — și tot ce era profetic în structurile ei ritmice în raport cu cele pe care Jolivet și Messiaen aveau să le dezvăluie tineretului de după 1945.

Cu prilejul creării lor de către trupa lui Diaghilev, în 1913, « Jocuri » s-au prăbușit într-o cădere totală: cădere datorită scandalului provocat de premiera « Sfințirii Primăverii » a lui Stravinsky. Scandalul provenea însă dintr-o neînțelegere. Stravinsky el însuși credea că toată vilva era îndreptată împotriva muzicii lui. În realitate, indignarea nu viza decît coregrafia și punerea în scenă a lui Nijinsky, în același timp prea infantilă și prea « îndrăzneată » pentru bătrînele prințese care umpleau lojile teatrului Champs-Élysées. Pe aceste prințese, tînăr și cu privirea plină de fulgere, în picioare, în primele rînduri ale fotoliilor de orchestră, Florent Schmitt le calificase drept « c. . . ale celui de al XVI-lea

arondismant »*, fiindcă ele pricinuiseră căderea baletului. Un an mai târziu, Pierre Monteux relua partitura la concertele sale de duminică și opera lui Stravinsky a cunoscut un triumf care nu a mai fost niciodată dezmințit de atunci. Fără îndoială, muzica aceasta era și ea îndrăzneală. Dar îndrăzneala ei era pe placul publicului. Suprapunerile politonale și atonale îndrăznite de compozitor aveau un efect atât de brutal asupra urechii încât ele erau acceptate, așa cum, în unele filme fantastice, tinăra platinată din Hollywood acceptă să fie violată de bestia apocaliptică pe care o înțilnește într-un luminis de pădure virgină. Cît despre gîfiiile și smucirile ritmice cu care lucrarea este împănată, toate acele necruțătoare succesiuni de acorduri accentuate, în disprețul tuturor obișnuințelor, va trebui așteptată ivirea lui Messiaen și Boulez pentru a le înțelege analitic funcțiunile. În ochii publicului din 1914, ele treceau drept niște mesagii evidente ale sălbăticiiei stepelor ruse, cu alte cuvinte ceva eminamente primar și instinctual. Cîțiva ani mai târziu, cînd Stravinsky va renunța la veșmîntul de mujic pentru a adopta, timp de patru decenii, straiile occidentale, franceze, germane și italiene, cele mai felurite, straie în care oferea aspectul stingaci al amatorului care pe toate vrea să le încerce, respectuos însă al unor străbuni dintre care nici unul nu era al său, nemaireșinînd pentru lucrările sale decît o epură prost imitată, un schelet incomplet și caricatural, publicul care aclama « Sfințirea Primăverii », pe bună dreptate nu-l va mai urma. În schimb, grosul dușmanilor muzicii inițiate de Schoenberg și Debussy aveau să-l ridice, entuziasmați, în slăvile neo-clasicismului pe care-l socoteau astfel triumfător, în timp ce muzica serială li se înfățișa drept o experiență de neputincioși, definitiv condamnată.

Toate acestea se petreceau cam între 1930 și 1940. Admiratorii acestor bîguieli imitative puteau ei oare bănuia atunci că într-o frumoasă seară de septembrie a anului 1956, în bazilica San-Marco din Veneția, Stravinsky avea să dirijeze, în fața unui naos înțesat de contese vechi și noi, extaziate, un imn în onoarea sfîntului al cărui hram îl poartă cetatea dogilor, dirijare care era în același timp un omagiu compozitorului pe care Stravinsky avea să-l califice drept « tainic sfleuitor de diamante », cel mai pur dintre neo-serialiștii schoenbergieni, catalizor totodată a tendințelor întregii generații super-seriale: Anton Webern?

Cu atît mai autentică, în sinceritatea ei, ni se înfățișează în cursul întregii aceste perioade critice de la 1920 la 1945, atitudinea unui Bela Bartok ! Descătușat, încă din 1906, de pilda lui Debussy, Ravel și Dukas, de lanțurile romantismului german, închinîndu-se cu pasiune re-creării unul folklor autentic, muzica înfiripată la Viena sub impulsul lui Schoenberg, începe din 1923 să-l atragă ca un cîntec al sirenelor ; dar întocmai cum adevăratul cîntec al sirenelor înspăimînta pe legendarii pescari, și lui Bartok muzica serială l se părea primejdioasă pentru forma, pentru spiritul personalității lui, pentru ceea ce el socotea, cu o legitîmă mîndrie, că era geniul lui personal. Totuși, în mai multe rînduri, a fost gata să se lase furat de ispită : « Muzica pentru coarde, percuție și celestă », « Sonata pentru două pian și percuție », chiar și « Divertismentul » pentru coarde, dintre 1936 și 1939, fără a mai vorbi de lucrările mai vechi : cele două sonate pentru vioară și pian și ciclopul Concerto nr. 2 pentru pian și orchestră, sînt o mărturie patetică a acestei lupte, a acestei atracții și, în cele din urmă, a rezistenței. Cînd, prematur îmbătrînit, adînc degustat de noaptea ce strivea Europa, se va reîntoarce — între 1942 și 1945 cînd condeiul îi va cădea din mînă în timp ce scria ultimele măsuri ale concertoului pentru alto și orchestră —

* Unul din cartierele elegante ale Parisului.

la o muzică mai senină, dar de o seninătate cu fundal de disperare, adevărul spiritual pe care-l va exprima va fi de așa proporții încît, în ciuda limbajului lor depășit, lucrări ca concertul pentru orchestră, ca sonata pentru vioară solo și concerto-ul nr. 3 pentru pian și orchestră, vor lua loc în cortegiul celor mai zguduitoare capodopere ale unei jumătăți de veac, de fel zgîrcită în asemenea creații.

AL DOILEA VAL

Cîteva luni înainte ca Bartók să se stingă, în decembrie 1945, într-un spital din Statele Unite, Anton Webern cădea la Mittersill, în Austria, sub gloanțele unei sentinele americane bete. « Șlefuitorul de diamante » era, la rîndul lui, întrerupt în plin elan creator, întocmai ca Debussy cu treizeci de ani mai înainte. Dacă ar mai fi trăit măcar zece ani, poate că tînăra generație nu i-ar mai fi interpretat mesajul așa cum a făcut-o. Webern era un temperament concentrat și secret. Dar sub această rezervă exterioară se ascundea un suflet de o adîncă sensibilitate. Muzica lui prezintă același contrast. Cele mai multe din operele sale sînt extrem de scurte și se concretizează în ansamblul lor printr-o economie de mijloace într-adevăr unică, nu numai în muzica zilelor noastre ci poate în istoria întregii muzici occidentale. Trebuie să te duci cu gîndul la stilul acelor hai kai japoneze precum și la unele melodii populare foarte vechi din Europa centrală și răsăriteană pentru a găsi o relativă echivalență a stilului lui. Dar toate aceste caracteristici de stil, de tehnică, nu împiedică operele lui Webern să fie esențial lirice. A dibui acest lirism înseamnă a descoperi însuși secretul, adesea bine păzit, al întregii sale muzici. Lucrul acesta este valabil nu numai pentru numeroasele cicluri de melodii — acompaniate de pian sau de ansambluri de instrumente felurite, întotdeauna foarte reduse dar comportînd combinații de timbruri stranie, neașteptate — ci și pentru lucrările lui de cameră și de orchestră, chiar și pentru cele două cantate pe versuri de prietena sa Hildegard Jone, cantate dintre care cea de a doua avea să rămînă cîntecul său de lebedă. Aproape în fiecare dintre genurile pe care Webern le-a încercat, găsim lucrări atonale libere și lucrări strict, foarte strict seriale. Bineînțeles, lirismul este mai ușor de deslușit în cele din prima categorie, dar nu este niciodată absent nici din celelalte. Cu toate acestea, tînăra generație care-l revendică pe Webern drept izvor și-l consideră — potrivit unei expresii a lui Boulez — drept « tradiția ei », s-ar părea că n-a voit să vadă în el decît un soi de riguros *assembleur** — Giraudoux ar fi spus *ensemblier*** — de structuri seriale și creatorul unor forme sau, cel puțin, unor schițări de forme adaptate acestor structuri. Lui Schoenberg, generația tînără îi reproșează că a încercat să adapteze și, adaugă ea: fără succes — tehnica serială unor forme create de tehnica tonală și organic departe de ea. În Webern, ea vede pe primul compozitor care ar fi găsit sensul ei formal compoziției seriale și care ar fi dus-o, lărgind-o, în chip mai mult sau mai puțin conștient, doar dincolo de structurile, relativ primitive ale înălțimilor sonore, structuri în care Schoenberg ar fi vrut — dacă ar fi s-o credem — s-o țină prizonieră. Această părere este însă falsă, măcar parțial. Într-adevăr, în tratatul său de armonie din 1911,

* Încheietor de elemente constitutive.

** Decorator creator de ansambluri decorative.

Schoenberg a fost cel dintîi care a vorbit despre « Klangfarbenmelodie », adică de ceva ce ar semăna foarte mult cu serii de timbruri ; tot el a fost cel dintîi care a încercat s-o realizeze în a treia din cele cinci bucăți ale sale, pentru orchestră, opus 16. Dar făcînd din Webern singurul precursor a ceea ce ea avea să realizeze integral, cu o logică adesea necruțătoare, tînăra generație se arăta nedreaptă nu numai față de Schoenberg ci, așa cum o vom vedea, chiar față de Messiaen.

Mai tînăr, numai cu cîțiva ani, ca Schoenberg, Webern a fost elevul său, ca și Alban Berg, de care vom vorbi mai departe. Elev al lui Schoenberg, dar de loc imitatorului sau epigonului lui, Webern și-a desfășurat puterea creatoare potrivit temperamentului propriu care-i porunceea secretul, chiar și în lirism. Din tehnica învățată de la dascălul său a extras o epură extrem de concentrată și cu un buchet de o asemenea finețe încît față de acelea ale lui Schoenberg, lucrările lui sînt ca un coniac subtil alături de un vin generos. Că era foarte capabil să prețuiască și vinul generos, curgînd chiar în valuri o dovedește din plin faptul că a fost, ca dirijor, unul din foarte marii interpreți ai simfoniilor lui Mahler. Dar faptul că pînă și lucrările lui cele mai scurte și bogate în substanță concentrată nu s-au născut cu totul din nimic ci își află corespondența tocmai în unele lucrări ale lui Schoenberg, ca de pildă bucățile pentru pian, opus 11 și opus 19, dovedește că raporturile și chiar opozițiile dintre cei doi maeștri au fost în același timp și mai subtile și mai fecunde decît vor să admită inflăcărații apărători ai totalitarismului serial de după 1945. Timp de peste zece ani, ei au făcut din Webern un soi de duh sfînt al seriei integrale, neglijînd cu totul aspectele instinctive și cu adevărat inspirate ale operei sale. La acest lucru au contribuit în bună măsură și execuții adesea sub nivelul convenit și care au ascuns astfel adevărul webernian și celor care se pretindeau urmașii lui, și publicului pentru care Webern a rămas matematicianul sonor prin excelență. Abia de doi sau trei ani, această optică funestă este pe cale de a se modifica și aceasta pentru două motive : pe de o parte, cei mai mulți dintre tinerii compozitori au reconsiderat propriul lor rigorism și au încercat să-i spargă rigiditatea, introducînd artificial în lucrările lor acea spontaneitate pe care o refuzau lui Webern ; pe de altă parte, foarte mari interpreți au avut, în sfîrșit, posibilitatea să arate noului public adevărata față a lui Webern ; dirijori ca Scherchen și Karajan, ca Boulez însuși, o echipă ca cea compusă din violonistul Maurice Crut și pianistul André Terasse, un quartet ca acela al lui Jacques Parrenin, o cîntăreață cum este Colette Herzog, care înțeleg adevărata natură a compozitorului, au oferit publicului lor, uluit, revelația unui Webern, ale cărui opere apăreau deodată la fel de accesibile ca acelea ale unui Schubert. Și pentru cei mai mulți compozitori, această schimbare de optică are și un alt rezultat : îi ajută să înțeleagă realitatea influenței exercitată asupra lor de opera și acțiunea lui Olivier Messiaen.

În comparație cu neînțelegerile acumulate, timp de douăzeci de ani, în jurul operei lui Messiaen, acelea a căror victimă au fost operele lui Webern sînt floare la ureche. Într-adevăr, dacă opera lui Webern a fost greșit judecată, în esența ei, de către tinerile generații de compozitori, aceștia au pus cel puțin un semn pozitiv în fața aprecierilor lor, pe cîtă vreme în fața părerilor asupra operei lui Messiaen au pus, în mod unanim, un semn negativ. Între anii 1934 și 1950, acesta a avut tristul privilegiu să întrunească împotriva sa unanimitatea injuriilor venind din toate zările universului muzical, de la cercurile apropiate Premiului Romei, pînă la cei mai îndrăzneți dintre inovatorii tinerii generații. De altfel, data de 1950 nu reprezintă o limită decît pentru cei mai clarvăzători

dintre aceștia. Mulți refractari mai există încă pentru care Messiaen rămîne « un pompier care a luat foc » — cum l-a calificat cu o glumă, împrumutată de la un bulevardier ilustru pe vremuri, un confrate mai vîrstnic, care îl urăște tot atît ca și unii dintre « tineri ».

În 1929, în vîrstă de 21 de ani, autor a opt preludii pentru pian, foarte îmbibate încă de Debussy, Olivier Messiaen absolvă Conservatorul din Paris cu premiile cele mai măgulitoare. În 1930, este numit organist titular la biserica Trinité. Era deci cu un an mai mic decît marele Couperin cînd acesta fusese numit organist la Saint-Gervais. Înainte de 1935 este cîntat în fața marelui public parizian. Walther Straram execută în primă audiere lucrarea lui « Ofrande uitate », la concerte de la Teatrul Champs-Élysées. În 1934, Messiaen compune prima lucrare în care este prezent într-adevăr el însuși: « Temă cu variațiuni » pentru vioară și pian. În 1936, are revelația muzicii lui André Jolivet, despre care vom vorbi mai departe, în același capitol în care ne vom ocupa și de Alban Berg. Cu Jolivet și cu încă doi camarazi de generație întemeiază grupul « Tînăra Franță » care smulge torța muzicii din mina reprezentanților « Școlii din Paris ». Aceștia din urmă dețineau torța, în chip cu totul provizoriu și derizoriu, în numele neoclasicismului, cu false baze, al lui Igor Stravinsky. Înainte de a îmbrăca, în 1939, uniforma de soldat, compune două din operele sale cele mai puternice, două imense cicluri de melodii: « Poeme pentru Mi » și « Cîntece de pămînt și de cer ». Pentru ambele cicluri găsește numaidecît o interpretă cu totul excepțională: Marcelle Bunlet. Operele sale, toate compuse înainte de 1940, cunosc succesul. Considerat de cercurile oficiale drept una dintre cele mai frumoase speranțe ale tinerei școli franceze, se bucură și de buna primire a tineretului de atunci. Cariera sa de compozitor fîgăduiește să se desfășoare pe un covor de flori. Unele neînțelegeri trecătoare cu șefii săi ierarhici de la biserica Trinité sînt ușor înlăturate; catolic practicant și adînc convins, Messiaen se înclină temporar în fața anumitor exigențe, acceptă să micșoreze proporția de compoziții noi și de lucrări proprii cîntate la orgă în timpul slujbelor. Apoi poate să se reîntoarcă destul de repede la primele lui programe; reputația de prodigios organist se răspîndește și nimeni nu privește dezaprobator faptul că duminicile, naosul bisericii Trinité este înțesat de credincioși, veniți din împrejurimi și chiar de mai departe, să asculte cu atenție orga.

Izbucnește războiul. Simplu soldat, Messiaen este repartizat mai întîi la o companie de transporturi apoi la o unitate sanitară. În calitate de sanitar este făcut prizonier în iunie 1940 pe șoseaua Verdun-Nancy; în aceeași calitate este rapatriat în 1942 după două grele ierni trecute într-un lagăr de prizonieri din Silezia; două ierni de mizerie fizică dar și de concentrare spirituală și de meditație muzicală, al cărei rod avea să fie « Cuartetul pentru sfîrșitul timpului » lucrare de circumstanță compusă pentru patru instrumentiști aflați în lagăr: el, Messiaen, maestru al claviaturii, Etienne Pasquier, marele violoncelist, și doi excelenți amatori, Jean Le Boulair, violonist, și Henri Akoka, clarinetist. Cuartetul a fost executat pentru prima oară în lagăr în fața a mai multor mii de prizonieri și a militarilor germani, uluiți. În acele împrejurări, nimeni nu se gîdea încă să « critice »; în mijlocul restriștei și a urîșeniei, nu se percepea decît frumusețea și noblețea compoziției. Lucrurile aveau însă să se schimbe aproape imediat după reîntoarcerea lui Messiaen la Paris. Nu era încă insultat fiindcă impunea calitatea de prizonier abia rapatriat și din acest considerent trecea provizoriu oarecum drept tabu. Dar imediat după 1945, ce dezlănțuire !

Și nu numai în jurul cuartetului mai sus pomenit ci și în jurul « Viziunilor Aminului » pentru două pian, executate în 1943, în jurul celor « Douăzeci de priviri asupra pruncului Isus » pentru pian și, mai ales a celor « Trei mici liturghii ale prezenței divine », executate în primă audiere în 1945. În special în jurul acestei din urmă lucrări, dirijată pentru prima oară de Roger Désormière la un concert al Pleiadei, concert rămas faimos în istoria muzicii moderne, s-au cristalizat laudele și urletele. Prin ricoșare, acestea au lovit și lucrările imediat precedente ; Messiaen a fost tratat de farsor și de impostor, de catolic în piele de țap, mirosind a pucioasă, de modernist cu iz de Massenet. Toate clanurile s-au dezlănțuit aproape în același timp, semnalul fiind dat, în primul rând, de foștii lui admiratori reacționari, care sfîșiau acum cu înverșunare cel dintîi important tratat teoretic al lui Messiaen, acea « Tehnică a limbajului meu muzical » din 1944, în care se găseau condensate principiile compoziției ce constituiau temelile operelor lui scrise în cursul celor cinci ani precedenți : cele trei moduri cu transpunere limitată (moduri adăugate, de voința lui creatoare, modurilor vechi și celor asiatic de care de pe atunci se folosea) și ritmurile neretrogradabile, adevărate simboluri muzicale ale simetriei lumii vizibile și invizibile pe care, pe de altă parte, Messiaen se complăcea să o dea peste cap pe ascuns prin ceea ce el numea « valorile adăugate », apariții neregulate în mijlocul stricților stilpi de arhitectură muzicală constituiți de ritmurile inițiale. . . Modurile de transpunere limitată erau de așa natură încît, de la cea de a treia transpunere, pentru unele din ele și de la a patra pentru altele, se recădea într-unul din aspectele deja cunoscute ale modului ; cît despre ritmurile neretrogradabile, ele erau niște complexe ritmice, în care succesiunea duratelor rămînea aceeași, fie că o citeai de la A la C ori de la C la A, valoarea mediană B rămînînd imuabilă în centrul edificiului și C fiind, natural, inversiunea lui A. Toate acestea contribuiau la formarea unui sistem de scriere de o mare coerență, reamintind, sub aspecte desigur deosebite, coerența serială. Dar în această coerență ca și în cea serială, cită libertate ! Libertate prilejuită nu numai de valorile adăugate, de care am pomenit, ci și de canoane ritmice de o extremă complexitate precum și de o inspirație melodică de o enormă bogăție, așezată tot deasupra stilpilor sonori și stilpilor fundamentali de durată asemenea desfășurării neîncetate și la infinit variate a luminii și a norilor peste marmura unui frumos palat antic. Dacă principiile scrierii pe scurt reamintite mai sus aveau darul să stîrnească mînia armoniștilor faureeni de la Conservator, libertatea cîntului care tocmai justifica acele principii arătînd dubla lor funcțiune de temelie a coerenței și de germen de revoltă și de opoziție, punea în ultimul grad de turbare pe adepții proaspăt îmbobociți ai strictei discipline seriale pe care ceilalți o socoteau moartă și îngropată de mai bine de douăzeci de ani.

Într-adevăr, întoarcerea la libertate, dacă nu încă și la starea de pace, coincidea în Franța și în lume cu o dinamitare a tuturor valorilor muzicale stabilite ; și această dinamitare avea drept dublă origine cele două centre de activitate aflate, de altfel, amîndouă la Paris și pe care lumea muzicală se complăcea să le facă să se ciocnească cu violență și într-o asemenea confuzie încît bătăliile de atunci au rămas ca o mărturie în același timp strălucită și jalnică a puținei solidități analitice și logice a unor spirite în aparență dintre cele mai distinse.

A doua zi după întoarcerea sa din prizonierat, Messiaen fusese numit profesor de armonie la Conservator, grație energiei desfășurate de directorul acestei instituții, Claude Delvincourt, unul din rarii oameni și muzicieni care, în toate ciocnirile, avea să știe să-și păstreze judecata limpede și neclintita lui încredere în puterea creatoare și în puterea pilduitoare a unui tînăr maestru pînă ieri

adulat și apoi hulit, încovoiat sub loviturile care plouau din toate colțurile zării; în numele aceleiași încrederi, tot Delvincourt avea să înființeze, cîțiva ani mai târziu, pentru Messiaen, catedra de analiză și de estetică muzicală care, întocmai ca și cea de armonie, mai înainte creată, urma să se dovedească un creuzet excepțional de activ din care urmau să iasă și să se răspîndească în cele patru colțuri ale Europei și ale lumii, mai toți tinerii compozitori care dau muzicii de astăzi actuala ei fizionomie.

Dar această nouă generație nu se putea ridica fără o provizorie revoltă tocmai împotriva celui ce contribuise la ridicarea ei. Astfel, un Pierre Boulez, un Maurice Le Roux, un Serge Nigg, primii elevi ai lui Messiaen la Conservator sau la cursuri particulare, au ars în efigie și în spirit pe cel pe care-l slăviseră, și și-au întors fața de la el pentru a se duce în cohortă să treacă pe sub furcile dodecafonice ale lui René Leibowitz, noul preot al religiei seriale reînviată. Era epoca la care Boulez își bătea joc de succesiunile de acorduri perfecte în fa diez major ale cutărei bucăți din « Douăzeci de priviri »; analiza lui era însă falsă, nu era nici un fa diez major dar patima se dovedea mai tare ca logica rece și implacabila limpezime de a percepție chiar — sau mai bine zis tocmai — la un om ca Boulez. Fiindcă în acel moment trebuia neapărat ca muzica să fie urîtă și disonantă, în accepția cea mai primitivă a termenului, pentru ca să fie acceptată de un tineret fascinat de o disciplină a scrierii muzicale care, în realitate — fără însă ca nimeni să-și dea seama — era depășită.

Dar sigur de el, cu certitudinea dată de instinctul lui creator, Messiaen continua și recidiva. Rînd pe rînd, oferea ciclul melodiilor « Harawi » și imensa simfonie « Turangalîla », opere în care lava inspirației acoperea tot mai irezistibil — pentru urechile și inimile sincer deschise numai frumuseții expresive a muzicii — construcțiile totuși reale și din ce în ce mai complexe ale combinațiilor sonore și ritmice de bază. Și, în timp ce scleroza serială amenința în fiecare zi mai mult pe cei mai mediocri — și tot mai numeroși — elevi ai lui Leibowitz, unii din ei, totuși dintre cei mai înzestrați, ca Serge Nigg și Jean-Louis Martinet, se refugiau în iluziorul adăpost al unei muzici redevenită primitivă care făcea apel la miraje, în același timp estetice și politice. Singur un Pierre Boulez, cu instinctul lui creator ce nu putea da greș, dar cu spiritul logic încă anihilat, crea opere ca « Soarele apelor » și « Chipul nupțial », în care nici el măcar nu recunoștea roadele bătătoare la ochi ale marii lecții de libertate dată de reînvierea creatoare a lui Messiaen, care își uluia o dată mai mult numeroșii dușmani și pușinii prieteni, compunînd în 1949 acel mic studiu pentru pian, intitulat « Mod de valori și de intensități » care, de la o zi la alta, trebuia să-i atragă din nou favoarea tinerei generații și din care, infinit mai mult decît din operele lui Webern, trebuia să iasă întreaga muzică a ultimilor zece ani, ca Minerva odinioară din fruntea lui Zeus.

AL TREILEA VAL

Parcă-l văd și acum pe tînărul Karlheinz Stockhausen, în august 1950, la cursurile internaționale de la Darmstadt, aplecat într-o zi asupra unui disc Columbia pe care era înregistrat, chiar de compozitor, studiul lui Messiaen de care vorbeam mai sus. Stockhausen avea douăzeci și doi de ani atunci; a ascultat discul poate de treizeci de ori în cursul acelei după-amiezi. Revelația a fost îndeajuns de puternică pentru a-l determina să se ducă la Paris și să urmeze un an cursurile Conservatorului pentru a beneficia de lecțiile lui Messiaen

ceea ce i-a permis să se inițieze și în « muzica concretă » a lui Pierre Schaeffer, de la Radio, inițiere care trebuia să-l îndemne, la întoarcerea în Colonia lui natală, să devină unul din pionierii muzicii electronice. Și mai hotărâtoare a fost reacțiunea lui Pierre Boulez; declarându-se, de la o zi la alta, reîmpăcat cu fostul lui dascăl, într-o dimineață a urcat într-un suflet scărița răsucită a tribunei orgii de la Trinité cu manuscrisul compoziției sale « Structuri » sub braț. I-a dat acest manuscris lui Messiaen, spunându-i: « În semn de omagiu și fiindcă recunosc importanța studiului dumneavoastră « Mod de valori », am folosit primele douăsprezece note ale modului de treizeci și șase sunete pe care l-ați întrebuițat în acel studiu ca serie fundamentală a înălțimilor sonore ale « Structurilor » mele. »

Astfel s-a născut cea ce eu am numit, de atunci, muzica serială integrală. Și s-a născut dintr-un studiu al lui Messiaen, care nu voise ca acel studiu să fie serial ci doar modal. De ce?

Repartizate pe diferite octave ale întregii claviaturi, cele treizeci și șase de sunete ale modului lui Messiaen au, fiecare, o durată, o intensitate și un atac determinate. Durate, intensități și atacuri sînt toate luate din *moduri* inițiale: mod similiticromatic de douăzeci și patru de durate, mod de șapte intensități — mergînd de la triplu piano pînă la triplu forte — și mod de douăsprezece atacuri diferite care corespund, pe claviatură, diferitelor timbruri instrumentale. Lucrarea se desfășoară potrivit unei triple structuri melodice strict orizontală, duratele cele mai lungi corespunzînd sunetelor celor mai grave, duratele mijlocii sunetelor mijlocii și duratele rapide sunetelor ascuțite. Independent de această chestiune de registru, nici un sunet nu seamănă cu celălalt, toate fiind definite în chip diferit după combinațiile duratelor, atacurilor și intensităților care le sînt atribuite o dată pentru totdeauna. Ceea ce face ca lucrarea să fie o vastă structură modală, definirea imuabilă a sunetului unui mod constituind în același timp definirea modului în totalitatea sa. Pasul hotărîtor făcut de Boulez în « Structuri » a fost ieșirea din această fixitate modală pentru a explora nesfîrșita diversitate a structurilor seriale în care, tot prin definiție, niciodată un sunet nu trebuie să apară de două ori la rînd cu aceleași caracteristici combinatorii de durată, de timbru și de intensitate. În muzica serială integrală, care face din seriile inițiale de înălțimi, de durate, de timbruri și de intensități temelia unei structuri ce constituie bucata însăși, în totalitatea ei, deci chiar forma bucății, se impune o neconținută variație, ceea ce face ca fiecare sunet să fie exprimat în integralitatea lui numai o singură dată. Din această lege rezultă o posibilitate de combinații diverse, al căror număr este, în mod practic, de ordinul infinitului. Din însăși această posibilitate decurge pentru compozitor obligația de a face o alegere suverană, de fiecare clipă, între toate combinațiile teoretic existente. În esență și prin posibilitățile de alegere pe care le oferă, compoziția serială integrală este deci mult mai liberă decît compoziția serială clasică a lui Schoenberg, în care singure înălțimile sonore erau organizate serial. Dar, așa cum vom vedea, această libertate este primejdioasă, fiind generatoare de noi tiranii. În primul rînd — și trebuie să recunoaștem acest lucru — ea a dus pe compozitorii seriali din generația tînără la excese care făceau muzica lor categoric inexecutabilă, deci inaudibilă. Fermentul o dată aruncat, cu studiul lui a cărei execuție nu durează mai mult de patru minute, Messiaen și-a continuat opera lui creatoare potrivit inspirațiilor geniului său, fără a se zăvori în închisoarea libertății totale de capricii și de supralicităție gratuită la care contribuia cu acel studiu. Dintre toate operele lui, care au urmat imediat după « Mod de valori », cele « Cinci

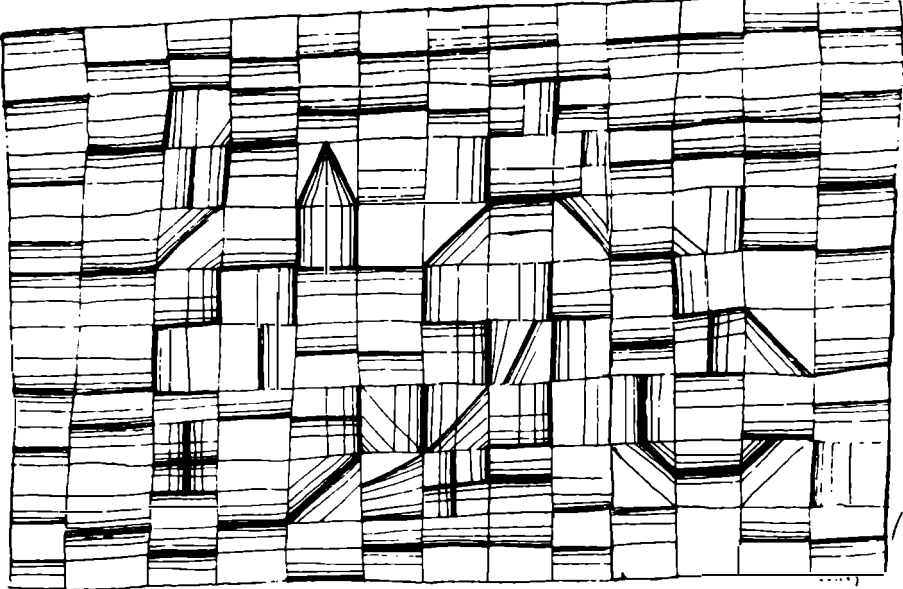
recinturi » pentru douăsprezece voci reale, este poate aceea în care, fundată totuși pe structuri ritmice foarte precise, împrumutate ritmicei indiene, inspirația melodică se desfășoară cu cea mai mare spontaneitate; de aceea ele și pot fi considerate drept lucrarea sa cea mai adânc proprie exprimării umane, cea mai conformă misiunii eterne a muzicii: aceea de a dezvălui în întregime sufletul. « Cartea pentru orgă », care a urmat în 1952, se înfățișează, în cele opt părți ale ei ca o perpetuă oscilare între rigoarea ritmică, diversitatea modală și libertatea melodică expresivă, așa cum această libertate apare, de pildă, în partea numită *Cîntec de păsări*. Întotdeauna Messiaen notase cîntece de păsări și le integrase în lucrările sale, transpunîndu-le — după propriile-i spuse — la scara umană a gamei temperate. Dar, din ce în ce mai mult, aceste cîntece de păsări aveau să ocupe un loc esențial în munca sa creatoare: « Trezirea păsărilor » și « Păsări exotice » pentru pian și orchestră, « Catalogul păsărilor » pentru piano solo sînt construite exclusiv pe ele. Și ultima lucrare, recent scrisă de el, poemul simfonic « Cronocromie » este o vastă transpunere a cîntecelor și ale zgomotelor celor mai felurite din natură; nu e vorba, desigur, de o operă cu program sau impresionistă după modelul epigonilor lui Debussy, ci o pagină în care întreaga natură parcă și-ar sărbători reala sa prezență în muzică: muzica concretă a sunetelor, intensităților și culorilor, muzica abstractă a numerelor pe care Messiaen le-a folosit în substructura canoanelor sale de durată, a timpului în sine colorat de sunete și de atributele lor vii.

Această cale triumfală spre intimitatea recucărită dintre muzică și esența omului și a universului în care trăiește, avea să fie la început necruțător disprețuită de tinerii compozitori care s-au afirmat după 1945. Totuși, cei mai însemnați dintre ei, francezul Pierre Boulez și italianul Luigi Nono, nu aveau în realitate s-o părăsească niciodată. Amîndoi s-au putut lăsa ispitiți o vreme, de demonul cifrelor; dar amîndoi se smulgeau lor de fiecare dată mai mult ca să compună lucrări esențial expresive, în care mijloacele tehnicii proaspăt descoperite erau puse în slujba unui mesaj uman autentic în loc să-l sclerozeze și să-l ucidă. Mai ales operele lor vocale, folosind cu toată libertatea combinațiile seriale totale, le depășesc neconținut printr-o originalitate creatoare, care nu ține socoteală — fie că autorii vor sau nu s-o măturisească — decît de strigătul profund al sufletelor. « Structurile » lui Boulez, « Cartea pentru quartet » și mai ales acel infern al serialismului totalitar care este lucrarea lui orchestrală « Polifonie X » vor rămîne, în istoria muzicii, mai ales ca mărturiile unei libertăți tehnice și spirituale, care întemnița în chip iremediabil și ucidea prin asfixie misiunea expresivă care este rațiunea însăși de a fi a muzicii de cînd ea există. Dar compozițiile lui « Soarele apelor », « Chipul nupțial » și « Ciocanul fără stăpîn », trei cantate pentru voce și orchestră, pe versuri de René Char, și « Cută potrivit cutei » pentru soprano și orchestră pe versuri de Mallarmé, vor lua loc, întocmai ca și marile creații corale ale lui Nono: « Espana en el corazon », « Victoria de la Guernica », « Cori di Didone », « La terra e la campagna » și mai ales zguduitorul « Canto sospeso », printre acele pagini aparținînd muzicii care, de la Roland de Lassus pînă la Dallapiccola, trecînd pe la Bach, Beethoven, Wagner, Schoenberg și Debussy, n-au încetat și nu încetează să îngăduie omului să se libereze spre acele regiuni unde muzica transformă în concert serafic viermuiala de monștri.

Cu totul altul a fost drumul celor care, mai ales urmînd pe Stockhausen s-au împotmolit atît de adînc în inextricabilul haos de formule tehnice, încît aspirația irezistibilă spre libertate — spre adevărata libertate nu spre aceea iluzie a posibilităților de a alege după pofta capriciilor între mii de forme ale

tiraniei formulelor — avea să-i ducă pînă acolo încît să dorească să distrugă muzica însăși care, asemenea unui organism ros de cancer, nu ar mai avea altă posibilitate decît să moară împreună cu ceea ce îl roade și de care nici o forță de pe lume nu l-ar mai putea despărți. Dar înainte de a ajunge la acest punct, toți acești apostoli ai complexității mereu crescînde a încrucișerilor seriale au crezut că-și află mîntuirea în muzica mașinilor, chiar dacă aceasta ar fi fost născută de spirite îndrumate doar de instinct și de gustul jocului și al împlinirii. La Paris, în 1948, Pierre Schaeffer procedase la primele încercări cu muzica sa concretă; doi ani mai tîrziu, la Colonia, Herbert Eimert, căruia i se alătura curînd și Stockhausen, a răspuns acestor încercări cu primele lui experiențe de muzică electronică. La Paris se înregistrau pe bandă sunete și zgomote din cele mai felurite pentru a fi suprapuse, apoi transformate, potrivit tuturor artificilor unei tehnici radiofonice perfecționate, și a constitui, astfel, din ele obiecte sonore, elemente complexe ale unor viitoare compoziții concrete ca « Simfonia pentru un singur om » de Pierre Schaeffer și Pierre Henry. La Colonia, aceste încercări erau disprețuite, fiind socotite, cu superioritate, drept manifestări amatoriste. Ambiția celor de la Colonia era de a porni de la sunetul pur, produs de vibrații electrice transformate în unde sonore, îmbogățit treptat de frecvențe permițînd obținerea unei palete de timbruri variate la infinit, așa cum fusese deja obținută cu unele aparate totuși mînuite de om: Trautoniumul și undele Martenot. Dar întocmai ca și cea concretă, după ce era înregistrată pe bandă, muzica electronică nu mai voia să știe nimic de interpret, de intervenția omului. Din acest moment și nesocotind mai ales ideile fundamentale ale creatorilor muzicii concrete, tinerii muzicieni seriali integrali se reped, avizi, asupra acestor superbe și comode jucării tehnice pentru a-și permite a realiza operele cele mai complexe, cele mai neexecutabile cu mijloacele obișnuite, cu siguranța că mașina le-ar putea reproduce perfect, la infinit aceste opere. Schaeffer s-a împotrivit cu toată energia acestor încercări, afirmînd sus și tare că el voise doar să ofere muzicii mijloace sonore noi, în scopul exclusiv al unei îmbogățiri expresive, ceea ce a dus la certuri din cele mai violente și spectaculare cu compozitorii seriali. Promotorii muzicii electronice au avut o cu totul altă atitudine, ceea ce nu este de mirare dat fiind că cei mai mulți dintre ei erau reprezentanții serialismului integral cel mai intransigent. Închipuindu-și că de-aci înainte, grație electronicei, puteau realiza orice, nu făceau în realitate, decît să bată pasul pe loc, compunînd lucrări desăvîrșite poate din punct de vedere al principiilor dar din care se desprindea tot mai mult suprema moarte a muzicii: monotonia generatoare de plictiseală. Complexitatea ritmică și sonoră își rodea ea însăși coada, în aceste lucrări, întorcîndu-se la neantul original al sunetelor de laborator, cu iz de farmacie, toate asemănătoare între ele cu cît era mai mare efortul de a le face mai subtil diferențiate.

Boulez a fost cel ce a găsit porțița de scăpare din acest amenințător infern muzical și aceasta în două etape: în primul rînd cu o lucrare care, pe planul vînei creatoare, nu poate fi trecută printre cele mai bune ale sale, dar care este extrem de importantă tocmai prin noua cale pe care o deschidea: lucrarea « Poezie pentru a putea », inspirată de versuri de Henri Michaux, în care a împletit curajoz mijloacele muzice concrete cu acelea ale muzice electronice (mijloace numite de atunci *electro-acustice* fără altă deosebire), opunînd rezultatele sonore ale acestei împletiri mijloacelor celor trei orchestre reale de instrumente tradiționale și de instrumentiști în carne și oase. A doua etapă a fost reprezentată de « Sonata nr. 3 » pentru pian, în care a aplicat, așa cum



PAUL KLEE — Desen

avea s-o face și în « Cută potrivit cutei », ideile exprimate în prealabil într-un răsunător articol publicat în *Nouvelle Revue Française* și intitulat « Joc al întâmplării », *asupra introducerii unui oarecare neprevăzut, unei oarecare posibilități de improvizare în muzica serială integrală. Ceea ce însemna proclamarea înființării omului în muzică și recunoașterea leală a falimentului muzicii calculului și mașinilor.

La drept vorbind, pe acest al doilea plan Stockhausen îi luase puțin înainte cu « Studiul său nr. XI » pentru pian, în care, folosindu-se de unele artificii de lectură, aceleași structuri sonore puteau să se prezinte sub aspectele de mișcare, de nuanțe și de timbruri cele mai diferite. Dar și în această privință, deosebirea dintre cei doi muzicieni s-a dovedit repede izbitoare: în timp ce Boulez, deși introducea improvizația în compozițiile sale, nu îngăduia interpretelor să facă, în cursul execuției, o alegere decît între *parcursuri* muzicale cu grijă limitate în număr și în întregime scrise de compozitor, rezervînd astfel drepturile absolute ale creatorului, Stockhausen și sumedenie de tineri se aveau pe urmele lui, confundînd curînd și cu bună știință, improvizația cu arbitrarul, ceea ce a avut drept rezultat, în ultimii ani, o producție de « opere » care nu mai pot fi considerate ca atare, în ele nemaisubsistînd nici urmă de adevărată compoziție: semne — care nici nu mai sînt întotdeauna muzicale — indică interpretelor doar gesturile pe care le au de făcut, *parcursuri* ascendente sau descendente, de urmat fără nici o preocupare de exactitate sau de plan prestabilit.

Desigur, cu cincizeci de ani în urmă, lucrarea « Pierrot lunar » a lui Schoenberg oferise prin folosirea aleatorului *Sprechgesang*, o îndepărtată justificare acestor cavaleri ai nesocotinței care — pentru a se răzbuna pe refuzul opus de

* În limba franceză: *Aléa*, de unde termenul de *muzică aleatorie*.

întâiașii lor imediați unei pulsații muzicale spontane — s-au apucat să distrugă, plini de rîvnă, pînă și temeliiile fără de care pulsația spontană ea însăși nu mai înțelege decât un gol, în care manifestările ei jucăușe devin, brusc, tot atît de lipsite de sens ca și mișcările unui înotător pe uscat sau filfîirea din aripi a unei păsări în gol. Dar justificarea aleatorie din « Pierrot lunar » era doar aparentă, întii prin caracterul excepțional al lucrării, apoi prin exactitatea ritmică absolută, cerută de Schoenberg interpreților. Să stabilești o filiație între lucrările aleatorii ale lui Boulez — în care o disciplină de fiecare clipă echilibrează posibilitățile de improvizație — și între « Pierrot lunar », dovedește desigur o înțelegere exactă a acestor lucrări, a tendințelor lor precum și a rezultatelor obținute într-un caz ca și în celălalt. Dar a stabili un astfel de raport între capodopera lui Schoenberg și orăcăielile de neputințioși ale unor tinerei incapabili de a-și învăța meseria de compozitori ar fi o sfruntată absurditate. Unul din reprezentanții acestor tinerei, Earl Brown, a spus că, folosind improvizația, mai ales pe planul intensităților și duratelor ritmice, credea că o să obțină rezultate sonore echivalente cu ale operelor seriale integrale cele mai riguros calculate, scrise cu « mult mai puțin efort », și, la urma urmei, fără ca principalul interesat, adică auditorul, să-și poată da seama că există vreo deosebire. Este proclamarea cea mai ingenuă cu puțință a falimentului celor care și-au închipuit că muzica ar putea trăi numai din cifre și din mașini ca și a celor care presupun astăzi, că ea ar putea supraviețui numai datorită capriciilor și dezordinii. Din păcate, adesea și unii și alții din acești campioni sînt cam aceiași.

Nu e de loc de mirare că Boulez și Nono, cei mai însemnați reprezentanți ai muzicii de după 1945, s-au ridicat, cu cea mai sănătoasă violență, împotriva acestor pretenții. După cum de loc nu este de mirare că existența, în vremea noastră, a unor mari muzicieni inspirați, care par să fi compus și să compună încă dincolo de teoriile și de descoperirile tehnice, apare nesfîrșit de reconfortantă, constituind o dovadă majoră că muzica continuă să trăiască în stadiul ei cel mai inefabil și indescriptibil. Acestora le vor fi închinete, în chip firesc, ultimele pagini ale acestui studiu.

MARII INSTINCTIVI

Prima grijă a acestui capitol terminal trebuie să fie fereala de a se transforma într-o mină de neînțelegeri; neînțelegeri de mai multe feluri, egal de primejdioase.

În primul rînd se cade a sublinia ceea ce am mai spus în treacăt: un Debussy, un Bartók, un Messiaen, un Boulez, un Nono ar putea foarte bine figura și în acest capitol fiindcă la ei originalitatea și spontaneitatea creatoare au cumpănit neconținut explorarea, speculația teoretică; cît despre cei trei compozitori încă în viață din cei cinci pe care i-am citat, la ei aportul personal pare să împingă tot mai mult în umbră importanța teoretică pe care operele lor recente ar putea-o avea în evoluția muzicii din zilele noastre. Dacă i-am făcut totuși să figureze în capitolele în care am indicat mai ales curba acestei evoluții, lucrul se datorește faptului că, fără ei și fără opera lor, oricum ar fi aceste opere și oricărei epoci ar aparține, această evoluție n-ar putea fi înțeleasă.

La fel, toți compozitorii, pe care mă pregătesc să-i citez în acest ultim capitol, ar fi putut figura și în paginile precedente, printr-un aspect mal mult sau mai puțin însemnat din activitatea lor creatoare, reprezentînd tot atîtea verigi ale aceleiași evoluții. Totuși se poate spune — dacă lăsăm deoparte unele din lucrările lor care constituie, e drept, o minoritate în ansamblul producției

fiecăruia dintre ei — că importanța lor într-atîta ca maeștri independenți și categoric personali, depășește cu mult — dar în grad deosebit după cazul particular al fiecăruia — pe aceea a locului ocupat de ei în evoluția pînă acum arătată.

Pe de altă parte, nu vor fi citați în acest capitol unii compozitori care au putut sau pot să se bucure încă de o mare popularitate, care au putut compune unele pagini de o calitate intrinsecă incontestabilă dar care nu numai prin operele lor ci și prin atitudinea teoretică și declarațiile lor mai mult sau mai puțin bătaioase s-au situat categoric în afară de curentele moderne ale muzicii.

În sfîrșit, voi omite să vorbesc despre grosul celor care, fără geniu, au făcut cariere cuviincioase și cinstite și ale căror opere — unele din ele — pot prezenta fie un interes teoretic, fie unul intrinsec. Ei au însă în mod incontestabil drept la un loc într-o istorie amănunțită a muzicii moderne, nu însă într-un soi de *bilanț* ca acesta care, așa cum însuși titlul o indică, nu are altă ambiție decît de a stabili niște coordonate recapitulative.

Aceste precauțiuni luate și toate aceste rezerve făcute, să numim deci pe cei care, în afară de marii maeștri considerați în capitolele precedente, au străbătut sau continuă să străbată o parte a acestui veac oarecum ca niște meteori.

În primul rînd este cazul uimitor al lui Richard Strauss, mort în 1949, în vîrstă de 85 de ani și care, cel puțin prin producția sa lirică, este un compozitor exclusiv al veacului al XX-lea, de vreme ce prima lui lucrare de acest fel, *Salomeea*, datează din 1906. Iată însă că, exceptînd tocmai această *Salomeea* ca și *Electra* care i-a urmat în 1909, Richard Strauss s-a situat în chip admirabil, cu oricare din capodoperele sale, în afara timpului său ; mai mult : cu mijloacele perimate ale limbajului tonal, a izbutit să-și făurească o limbă hotărît personală atît de originală încît este peste putință să auzi mai mult de patru măsuri din orice operă a lui, de la *Cavalerul Rozelor* din 1911, pînă la *Capriccio* din 1942, fără să i le atribuim fără nici un risc de a te înșela. Această limbă personală i-a permis lui Strauss să fie singurul compozitor de opere din vremea noastră care să se impună în repertoriul tuturor marilor scene lirice contemporane, cu un număr de lucrări mult mai respectabil decît acelea ale lui Puccini — de pildă. Ale lui Puccini care, mort în 1924, aparține esteticei veacului al XIX-lea, pentru ale cărui invenții în domeniul limbajului armonic, Schoenberg avea o mare considerație, socotindu-le profetice pentru propriul său limbaj atonal.

Cu o complexitate mai mare decît aceea a lui Strauss se prezintă cazul lui Alban Berg și Maurice Ravel. Primul este cel mai ilustru dintre elevii direcți ai lui Schoenberg. Totuși, conștiința muzicală contemporană înclină tot mai mult să vadă în el unul dintre marile genii de sine stătătoare ale timpului. Puterea lui de invenție, bogăția inspirației și sinceritatea sa i-au permis să compună lucrări ca opera « *Wozzeck* », cuartetul de coarde intitulat « *Suită lirică* » sau concerto-ul pentru vioară, cărora — în ciuda legăturilor lor cu evoluția limbajului muzical conform vederilor lui Schoenberg — li s-a recunoscut definitiv o existență individuală care le liberează de arborele genealogic, de care nu se va mai ține seamă în viitor, așa cum într-o biografie a lui Bach nu se mai ține seamă de strămoșii marelui muzician.

Întocmai cum, multă vreme, numele lui Berg a fost pronunțat în același suflu cu acela al lui Schoenberg, tot astfel acela al lui Ravel a fost pronunțat în același suflu cu al lui Debussy. Dar dacă operele lui Debussy, mai mult chiar decît pentru propria lor frumusețe, sînt din ce în ce mai des apreciate ca izvor, necrezut de fecund, al evoluției limbajului muzical — la fel ca și acelea ale lui Schoenberg — *Dafnis și Chloe*, *Copilul și vrăjile* și concerto-ul pentru mîna stîngă strălucesc cu un grad de perfecțiune care pare a nu datora nimic locului pe

care-l ocupă Ravel în contemporaneitate ci, dimpotrivă, numai geniului personal al compozitorului. Dacă mi-ar place prinsorile, m-aș prinde că dintre toți compozitorii, care au făurit în prima jumătate a secolului, Berg și Ravel vor fi socotiți, în viitor, drept cei mai desăvârșiți, în sensul în care au fost considerați un Bach și un Mozart.

Dacă din Milhaud — al cărui nume este totuși legat de experiența destul de efemeră a politonalității — nu rămân decât cinci lucrări din patru sute — printre care, cu siguranță, *Cristofor Columb* — dacă din Roussel nu ne rămâne, poate, decât *Bacus și Ariana* și *Simfonia nr. 4*, numele acestor doi compozitori esențial independenți vor fi salvate de la uitare.

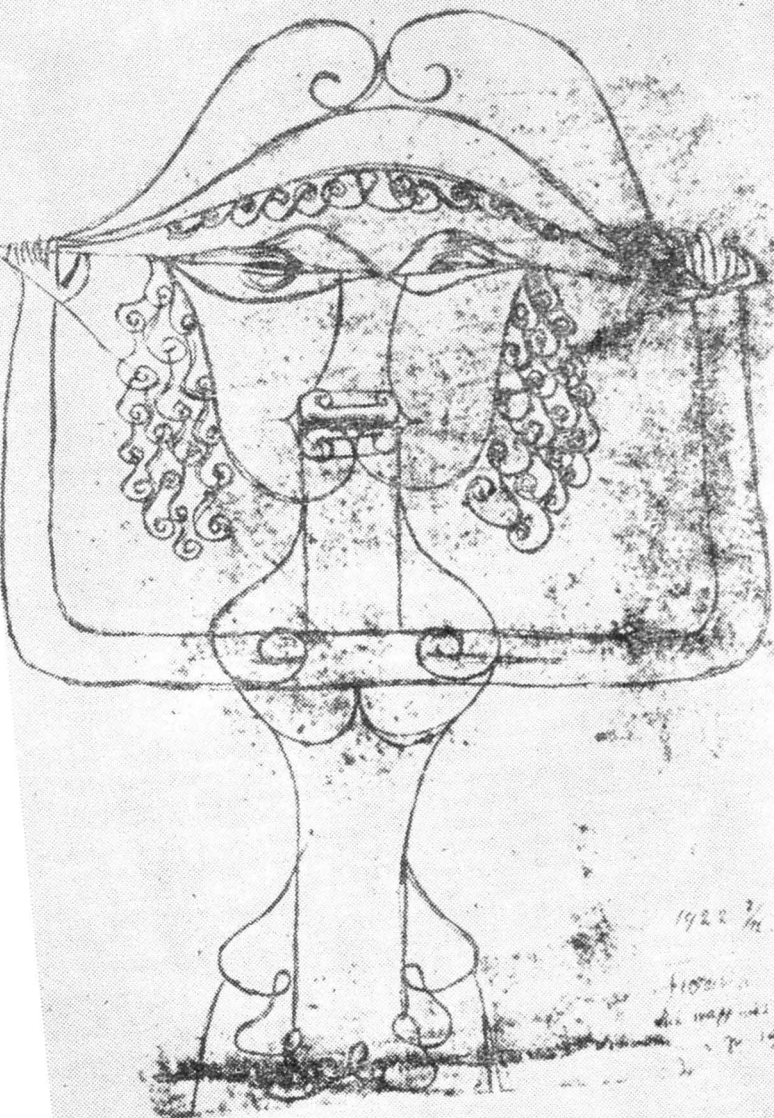
Mai aproape de noi, numele lui André Jolivet ia, alături de acela al lui Messiaen, rezonanțe vecine cu acelea ale numelui lui Berg și Ravel, alături de numele lui Schoenberg și Debussy. Există însă o mare diferență care imprimă o pecete cu totul deosebită locului lui Jolivet în muzica zilelor noastre. Înainte de 1940, prin opere foarte puternice și înaintate, ca de pildă suita « *Mana* » pentru pian și « *Cinci incantații pentru flaut solo* », Jolivet a înfruntat puternic pe Messiaen în domeniul ritmurilor, fără să mai vorbim de importanța faptului că scrierea armonică și melodică a acestor opere făcea să trăiască în Franța atonalismul Europei centrale. Dar acest impuls dat și în ciuda unor periodice reîntoarceri spectaculare în diferite domenii ale limbajului muzical, Jolivet n-a mai ascultat decât de imboldurile temperamentului său personal, unul din cele mai explozive și mai originale ale vremii noastre, pentru a crea opere pe care publicul le-a adoptat aproape imediat și în care inovațiile de scriere dispăreau sub fulgerele, flăcările și lava imaginației creatoare întruchipate: așa a fost cazul cu « *Jeluirea soldatului* », cu « *Poeemele intime* » și cu concerto-ul pentru pian, ca să nu pomenesc decât aceste trei lucrări atât de deosebite între ele și purtând totuși pecetea unei aceeași personalități lirice și pasionate.

După Berg și Ravel, Luigi Dallapiccola are cele mai multe șanse de a fi considerat într-o zi drept « maestrul în afară de timp » cel mai însemnat al generației sale. Și totuși creația sa este dublu și adinc angajată în timp: mai întâi fiindcă primul, în timp, dintre toți compozitorii țărilor latine, a adoptat, din 1938, tehnica serială; apoi fiindcă, prin lucrările sale lirice « *Zbor de noapte* » și « *Prizonierul* », a îndrăznit să aducă pe scena teatrelor de operă, subiecte privind tragicul esențial al condiției umane din vremea noastră. Dar aceste două aspecte — tehnic și uman — Dallapiccola le-a introdus în lucrările sale în totală independență, la fel de în afară și de moda estetică și de contingenta politică. Și personalitatea sa muzicală și umană se înalță astăzi în viața zbuciumată a Europei muzicale, poetice și gânditoare, ca un far consolator printre atâtea alte luminițe îndoelnice, agitate uneori cu disperare de toți cei pentru care compromisul cu modele și cu cuvintele de ordine venite, unele după altele, din toate punctele zării, rămâne ocupația favorită și singura lor scădătură de salvare pentru o provizorie punere în vedetă a activității lor.

Dacă, pentru a încheia această privire generală, cobor la generațiile cele mai tinere, fără a lua totuși în considerare, pentru motive ușor de înțeles, pe muzicienii care n-au împlinit treizeci de ani, văd, de vîrstă aproape egală cu aceea a unui Boulez, în Franța pe un Henri Dutilleux și în Germania pe un Hans Werner Henze, care-mi dovedesc că linia triumfală a personalităților independente nu s-a oprit la un Jolivet sau la un Dallapiccola. De formație pur academică, Dutilleux a parcurs în cincisprezece ani o evoluție cu totul remarcabilă. Nu avem decât să comparăm prima sa simfonie cu cea de a doua ca să constatăm pînă la ce punct un muzician poate rămîne credincios lui însuși,

nu fără a ține totuși seamă de marile imperative de stil ale vremii sale dar supunându-le exigențelor propriiei sale personalități. Pe planul structurilor de timbru și al economiei tematice, cea de a doua Simfonie a lui Dutilleux participă în chipul cel mai activ la evoluția muzicii cu rădăcini în operele unui Boulez. Dar pe cînd atîția tineri compozitori sînt încă în căutarea adesea laborioasă a unei forme adaptabilă visurilor lor sonore, Dutilleux nu șovăie, așa cum a făcut-o și Messiaen, să supună marile forme tradiționale unui conținut sonor aproape în întregime nou. La vremea sa, Mozart n-a făcut la fel?

În sfîrșit, Hans Werner Henze, compozitorul cel mai remarcabil al muzicii germane de după război, despre care s-a și putut și spune că ar fi un schimb al lui Strauss în domeniul operei, cu creații ca « Bulevardul Singurătate », « Regele cerb », « Prințul de Homburg » și « Elegie pentru tineri amanți », constituie poate exemplul cel mai patetic al unei personalități care a știut, în sensul cel mai propriu al termenului, să se regăsească după rătăcirii care l-au făcut să abordeze, rînd pe rînd, la toate țărmurile muzicii din Europa. Imediat după război, foarte tînărul Henze era sub influența muzicii unui Hindemith și unui Strawinsky prin persoana interpusă a dascălului său Wolfgang Fortner, unul din rarii compozitori germani care au știut, sub nazism, să se împotrivească obscurantismului estetic al puternicilor zilei. În 1948, prin René Leibowitz primea șocul violent al tehnicii seriale pe care a adoptat-o și căreia i-a rămas credința mai mulți ani. Dar neo-clasic în felul lui Strawinsky sau serial în felul lui Schoenberg, Henze manifestă de atunci, într-o lucrare simfonică « Chemare către Apolo », nu încă serială, sau într-o operă ca « Bulevardul Singurătate » serială în structurile sonore fundamentale, o personalitate de o originalitate evidentă, a cărei cea mai limpede trăsătură era o vîină de lirism, realizînd foarte rara sinteză a interiorității omului din nord și a expansivității pasionale a omului de pe țărmurile mediteraneene. Această sinteză, Henze avea s-o pună cu atît mai mult în evidență în operele sale cele mai recente cu cît a realizat-o și în viață : a plecat din Germania prin 1952 și s-a instalat în sudul Italiei, tocmai la epoca în care totalitarismul serial începea să-și exercite ravagiile printre compozitorii hipnotizați de un Karlheinz Stockhausen. Astăzi, Henze este tînărul maestru incontestat, căruia săritura — întotdeauna primejdioasă — în universul muzical al libertății i-a izbutit : dovadă că a știut să folosească, rînd pe rînd, într-o singură lucrare — « Elegia pentru tineri amanți » — limbajul serial ca și al marelui lirism tonal cu egal succes, cu o egală eficacitate expresivă. Pilda lui Henze a îndemnat pe mulți muzicieni, de diferite generații, conștient sau inconștient, spre această libertate. Și nu este mai puțin emoționant nici un alt aspect al acestei aventuri — una dintre cele mai recente în domeniul muzicii moderne : faptul că un Wolfgang Fortner — dascălul despre care am vorbit mai sus, al lui Henze — potrivit dintotdeauna cuvintelor de ordine de sursă impură, a izbutit și el o sinteză de notare și de stil în opera sa, compunînd pagini majore ca acele « Cînt de naștere », pe versuri de Saint John Perse, sau acele « Impromptu-uri » pentru orchestră, după o tehnică devenită serială dar și în tradiția marei curbe melodice și a marilor pulsații ritmice fundamentale care n-au încetat să constituie, vie și nepieritoare, această tradiție, de la nașterea polifoniei în occident.



Muzică și „despre muzică”

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, încețoșă 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 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 GÎNDIREA 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 maeștri 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 maeștri denota 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 lumea, 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 funciamente nouă, deasupra muzicii. Nu însă fără excepții; anumite lucrări așa zise « fără țel », cum ar fi spre exemplu « Arta fugii » de Bach ar trebui privite ca încercări de a da

prototipuri în muzică, fugile acelea ne mai fiind lucrări obișnuite, temele și desfășurarea lor se sublimază de elemente cu referință concretă; ele sînt Fugi cu literă mare, atotcuprinzătoare, avînd un diapazon în care poate intra tot și care presupun o plenitudine a contemplației. Așa, mai sînt și alte lucrări de comandă interioară, producțiuni spirituale întîme 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 sînt și artă — și artă despre artă, după cum Goethe și Thomas Mann își însoțeau unele lucrări de jurnalul intim al creării lor. * Dar, arta despre artă presupune o uriașă cunoaștere a vieții și a artei, avînd datoria de a rămîne sensibilă; în caz contrar, ceea ce vrea să fie fundamental. devine fragil și teribil de arid.

MUZICA ÎN STARE DE FERICIRE

Debussy spunea că în Bach găsești totul; Renoir — același lucru despre Velasquez. Impresia că clasicii știau 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 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 cu mult realizarea; eficiența artistică rămîne mai modestă.

Mozart și Beethoven sînt 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 mirare. Coordonatele artei se realizează mutual; toți parametrii muzicii erau îndepliniți și nu unul împotriva altuia, în paguba, în poșda celuilalt, ci în armonie cu celălalt, spre folosul și bucuria celuilalt. De aci, miracolul mozartian, echilibrul înțelept, frumusețea și puritatea morală a acestei arte.

Universul muzical în care se mișcă Mozart este prestabil; prima lucrare o prevede pe ultima și nu poți imagina în ce altă direcție ar fi putut evolua Mozart

* Diferitele « ars poetica », [sau testamente artistice sînt și meta-artă adică gîndire despre artă încorporată în formă artistică, devenită artă.

(spre deosebire de Beethoven care e mereu imprevizibil); este un univers pe care Mozart îl mobilează cu capodopere; nu observăm cotituri în drumul său, ci trepte tot mai înalte, şlefuiți 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 ari. Ca și la Rafael Sanzio, asistăm la o punere în pagină, pe cit 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 sînt 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 Mozart își găsește auditorii în publicul de milioane, ca și în acela ce se numără pe degete. Picanterea imediată se asociază intențiilor esoterice. Analizînd această muzică, găsăm o splendidă îmbinare a întregului cu detaliul; țesătura timpului, fluiditatea lui sînt miraculoase; evenimentele muzicale sînt 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, auzul 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.

Geniul 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, pedepsind însă crunt nelegiuirile, va înflori și va delecta în totdeauna. Dar « Flautul fermecat », această muzică imaculată, de puritatea diamantului și imaterialitatea cea mai deplină, cu straniile ei intenții esoterice? Sau « Così fan tutte », în care pretextul nevinovat, jocul fără sfîrșit al dedublărilor și quiproquo-ului este depășit, deschizîndu-ne o fîntînă limpede și fără fund ?

Beethoven ne apare ca opusul lui Mozart. Acest compozitor se crează 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 (legiferînd mereu imensele terenuri defrișate), dar nu încetează niciodată a căuta, fiindcă obiectul artei sale se schimbă mereu. Nimic nu e prestabil în lumea artei sale — judecînd după primele lucrări nu poți prevedea unde va ajunge; de altfel, murind, 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 perpetuu 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 Schônberg, Wagner și Bartók, romanticii și Proletcultul (acesta din urmă susținea că Beethoven reprezintă în muzică întruparea însăși a dialecticii, pe cînd Musorgski a materialismului). Ar fi prea puțin să spui că Beethoven reprezintă un stil sau o lume; unitatea muzicii o dă personali-

tatea 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, 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 — realismul socialist îl poate reclama ca pe cel mai glorios înaintaș. Dar Beethoven, silit, transcende obiectul artei sale, fiindcă legăturile sale cu oamenii au constituit un șir de înfringeri, 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 de grabă 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 » sînt capodopere a căror semnificație nu e definitiv deslușită nici azi și ale căror sugestii sînt departe de a fi epuizate după un secol și jumătate.

Beethoven și-a creat el însuși marea (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 o asemenea 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 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 sînt contribuții creatoare inestimabile în artă.

Astfel, echilibrul furtunos al artei lui Beethoven se realizează în cadrul aceluiași clasicism. Echilibrul acesta este nu mai puțin solid ca la Mozart, dar în schimb mai spectaculos, fiindcă vectorii sînt încă mai puternici și calculul de rezistență a materialelor ia în considerație temperaturi mai mari. Adevărat că echilibrul va dăinui puțin în timp, — Beethoven a declanșat în bichimia 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 anti-nomie în cadrul echilibrului clasic, una mai radicală decît aceea dintre curențe care-și fac rațiune de existență din opunerea și negarea reciprocă.

Pentru a încheia, să remarcăm că idealul Mozart, artistul unei lumi muzicale prestabile, și-a arătat poate măsura cea mai deplină în genul « împur » 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 nevocăl prin excelență. Nu e și aceasta un subiect de meditație la esența artei muzicale?

Înceind 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 aceluiași 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 sînt cei mai mari compozitori ai tuturor timpurilor ».

MELANCOLIE

Mozart și Beethoven, acești artiști clasici, moștenitori ai unei 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 sputat 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 stare de lucruri: temelia însăși a artei nu este pusă la îndoială și nostalgia pentru trecutul artei nu are ce căuta în gîndirea 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; crezînd 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, înșuși, va deveni mai apoi obiect al melancoliei.

Brahms este, estetic vorbind, un adevărat melancolic. (Dar, încăodată, 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 atît 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 nesfîrșita adorare a frumuseții, constituie una din temele principale a operei lui Mahler (mai e și protestul social și grotescul, simpatia pentru omul mic care-l aduce aproape de Charlot, dar idealul său de frumusețe e al 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 atîtea ori pensionar al clasicismului, sau în ceea ce se numește « neoclasicism » — curent, care a produs opere remarcabile — dar ambiguu, ce cu un ochi serios lăcrămează, pe cînd cu celălalt clipește ironic, dezvăluind scepticismul față de obiectul clasic considerat.

Există o pleiadă de mari compozitori — Mahler, Bruckner, Scriabin, Enescu — între ei ar putea fi pus și Schönberg — la care melancolia intensă a trecutului se imbină cu viziuni adesea grandioase. Poate că mica audiență temporară a acestora se datorește tocmai amestecului de elemente din două lumi muzicale atît de diferite, din două secole; împlînați în romantism, ei au zvrîlit 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 susnumiți vor străluci poate cu o nouă splendoare.

Ar fi însă o mare greșeală a crede că după ce s-o 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, ajungând până la negare. Wagner, în bună măsură Mahler, Scriabin, în imensă măsură Debussy (avind alte idealuri decât cele clasice, dar ascunzind și el cu multă grijă în fundul cufărului dragostea secretă, amestecată cu ură, pentru Wagner), Schönberg, Stravinski au început exacerbară, 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, iremediabil 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 avindu-și mărșă și căderile ei.

A început de atunci acel drum înainte al muzicii, care pentru unii a devenit mai important decât 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 decât să tragă concluziile logice mereu mai îndepărtate ale premizelor propuse și care se desfășoară ca o reacție în lanț pe cât de radicală, pe atât 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 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 descripția 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 idealisti 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 surdina 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, 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 negrul, 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: glonte de ținte înguste, 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 depășiri, aproape extreme; adică, pînă la o elasticitate dincolo de care tonalitatea își pierde conturul și poate fi cu greu numită tonalitate. Muzicologul Kurth, dialectician al muzicologiei, arăta 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 (imperiu tonal a fost extins pînă la marginile dincolo de care nu mai putea fi apărut). Dincolo de acestea, sistemul se destramă; sistemul, dar nu și muzica. În continuare, Kurth, arăta cum prin întărirea impresivității locale a acordurilor s-a ajuns la impresionism, iar prin exacerbară expresivității 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 cuvînt), 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 postwagneriene: modalismul și dodecafonismul, radical diferite, prima cu aspect mai spontan (dar care, pînă la urmă s-a formulat teoretic), cealaltă speculativ-teoretică (dar care și-a găsit aplicații vii în practica muzicală).

Musorgski, Debussy, Scriabin, 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 Scriabin în ultimele sale lucrări mai vedea « tonică și dominantă », acolo unde structura muzicală era pur modală și putea fi semnată 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 artificială, 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 forță artistică.

Este deosebit de interesant să constăți azi, prin prizma unei ample desfășurări istorice, că în cele din urmă modalismul și dodecafonismul, acești mari rivali

« post-tonali » nu s-au exclus reciproc, după cum amândoi 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 împăciuire 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 » 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 cînd timpul (iușeala, 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, am mai arătat, care pare atît de cuminte ritmic, își populează măsurile cu o varietate de trăsături agogice, neașteptată; el monta micro-materialele sale în timp, cu a finețe inegalabilă. După clasici, ritmul sărăcește; la un compozitor atît de important ca R. Wagner care a avut a nesecată fantezie armonică, latura ritmică rămîne pe planul doi; bara de măsură devine tot mai tiranică; pasta armonică, subliniată prin legato contribuie și ea la nearticularea timpului, sau la nesezisarea acestei articulări. La César Franck, sau mai tîrziu Grieg, Rahmaninov, Sibelius, timpul devine tot mai pătros.

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

« Le sacre du printemps » al lui Stravinski izbucnește în 1912 ca un uragan de primăvară, măturînd toate convențiile barelor de măsură; 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, acest dialog spontan, uimește și azi, ca o puternică și vie manifestare creatoare. Viociunea ritmică a rămas în tot restul vieții o trăsătură proprie lui Stravinski; în continuare, compozitorul a căutat să transcrie mai eficient spontaneitatea sa ritmică; evitînd complicațiile execuției, s-a străduit spre o mai mare eficiență (lucru care se observă și în orchestrație; el vrea să obțină pe cîteva portative ceea ce înainte îi necesita mai mult de 20). Dar cu timpul, și-a pieptănat 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 valeur et d'intensité » a constituit punctul de plecare al noii școli serialiste postbelice. Mai tîrziu, agogica variată la extrem a ajuns la antipodul pasteii armonice

O impresie veridică de frumusețe n-ar putea avea alte efecte decît tăcerea ! . . . Cînd asistați la această feerie de fiecare zi care este moartea soarelui, v-a trecut vreodată prin gînd să bateți din palme?

•
Încerc să uit muzica, pentru că ea mă stînjenește s-o aud pe cea pe care nu o cunosc sau o voi cunoaște mîine.

•
Oamenii nu-și amintesc cu plăcere că li s-a interzis, copii fiind, să deschidă pîntecele păpușilor . . . (este deja o crimă de lesè-mister): ei continuă să vrea

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); dispăre 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 viața 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 sunetului.

În ultimele două secole orchestra a parcurs o uriașă evoluție. După alungarea basului cifrat din armonie și a « ronronului » clavecinului din orchestră, formațiunile 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 sumptuosul 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, o podoabă care-i ascunde sărăcia.

E greu să reziiți ispitei pe care o constituie multitudinea de mijloace ale orchestrei moderne. Cîte instrumente noi nu au intrat în 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. Odată cu acestea, 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 cîntînd — 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.

să-și vîre nasul lor estetic acolo unde el n-are ce căuta. Dacă nu mai sfîșie păpuși, ei explică, demontează și rece, ucid misterul.

Muzica e un întreg de forțe risipite . . . Se face din ea un cîntec speculativ ! Îmi place mai mult cele cîteva note ale flautului unui păstor egiptean; el colaborează cu privestea și înțelege armonii neștiute de tratatele voastre . . . Muzicienii nu ascultă decît muzica scrisă de mîini iscusite: niciodată pe aceea care este înscrisă în natură. A privi revărsatul zorilor e mai folositor decît a asculta Simfonia Pastorală.

CLAUDE DEBUSSY

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 asemenea, 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 care a avut asupra 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 decât câteva 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 generatoarele de sunet, magnetofonul cu sugestiile lui tulburătoare, toate acestea nu au putut lăsa indiferenți pe muzicieni. E aci un teren imens, periculos tocmai prin posibilitățile sale nelimitate și nedefinite, propice și pentru șarlatani și pentru pionierii mai degrabă curioși decât originali; dar cât de greșit ar fi să nu vedem decât 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 sînt 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 dezlipit de muzică, ca și o imagine care se formează uneori nu pe rețină 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.

Să disprețuiești omul care vrea să fie aplaudat și să disprețuiești omul care vrea să fie fluierat.



Publicul întreabă: trebuie să i se răspundă prin opere, nu prin manifeste.

JEAN COCTEAU

Mergînd mai departe, putem spune că, după cum ceea ce e element de conţinut într-un ansamblu poate deveni formal în altul, tot a a ceea ce este esen ă într-o artă poate deveni culoare în alta; în acest fel, se poate urmări  i fenomenul epigonismului: orchestra ia lui Debussy, de ex., a fost structurală în ansamblul operei sale, dar a devenit culoare la epigoni. Uneori acest fenomen se întimplă la un același artist, atunci c nd  i transformă stilul în manieră, devenind astfel propriul său epigon.

Prin urmare, galeria pe care am numit-o « a culorii » pune — ca  i celelalte — muzica  i pe c mpozitor în fa a unei grele răspunderi. E vorba de unitatea  i integritatea artei, de reunirea armonioasă a parametrilor  i func iilor, de raportul dintre « corpul  i sufletul » artei.

Să notăm, în incheiere, că s p nd laborios aceste galerii, marii compozitori au t nit  intotdeauna după soare; exacerb nd o latură sau alta, înaint nd curajos în direc ii riscante, ei au căutat să obțină o unitate a artei. Un compozitor se realizează tocmai atunci c nd  i pune în acord materialul muzical cu structurile, găsind o sinteză valabilă pentru propria sa operă.

 N LOC DE O EVOLUȚIE A CURENTELOR MUZICALE

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

Ne m rginim a arăta că între ceea ce am numit biochimie sau galerii subterane  i ceea ce reprezintă aspectul « exterior », finit al artei — există o coresponden   permanentă. A surprinde pe viu legătura dintre aceste aspecte ale universului muzical precum  i a le plasa în contextul istoriei culturii, iată misiunea cea mai importantă dar  i at t de dificilă a unui muzicolog adevărat. Întocmai cum în istoria societății, la coacerea unor fenomene concrete concur  factorii cei mai diver i (la descoperirea Americii, spre exemplu, factorii sociali  i economici europeni + descoperirile  tiin ifice și necesitatea de a găsi un drum spre India + întimplarea), tot a a  i muzica oferă spectacolul miraculos al îmbinării celei mai organice între factorii « interiori »  i « exteriori ». Arătam mai sus, fugitiv, cum orchestra nouă s-a constituit în secolul XVIII, în mod uimitor, odată cu alungarea clavecinului din orchestră (atunci apăru  i dirijorul), odată cu renun area la basul cifrat, cu trecerea de la polifonie la homofonie, dar  i în același timp cu noile condi iuni materiale ale muzi-

Există două feluri de muzică: aceea care se c nt   i despre care nu se vorbește —  i aceea care nu se c nt  niciodată dar se vorbește intotdeauna de ea.

EDGAR VARÈSE

Nu trăiesc  i nu durează dec t lucrările scrise cu sinceritate.

ARTHUR HONEGGER

cienilor, 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, ducând la mărirea și definitivarea orchestrei, etc. etc.

Toți 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 extra muzicali, 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 muzică prin disc, radio, magnetofon, cinema), complexul ideologic al zilelor noastre, cu înfruntarea gigantică între progres și regres; iată multitudinea de factori atît 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 sînt 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 atît de neutilitară, imaterială și « liberă » ca muzica). O asemenea lărgime de orizont cere însă două precizări; întîia: lărgime de orizont nu înseamnă eclectism — 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 »; odată cu Wagner a trăit Brahms, odată cu Debussy-Ravel; unii compozitori sînt mai înaintați, alții mai adînci, alții mai colorați, alții mai plini de farmec, etc. etc.

STRUCTURĂ ȘI ELEMENTE

Atunci cînd am trecut în revistă cîteva 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 sînt dimensiuni. Este

Toate problemele de tehnică — tonalitatea, atonalitatea, perspectivele istorice — sînt secundare față de problema majoră: este muzica de azi expresia adecuată a ceea ce sîntem? În ce măsură ne regăsim noi în această muzică? Și această problemă e, mai exact, o chestiune de conștiință.

W. FURTWÄENGLER

vorba de reunirea tuturor acestora într-o țesătură sau scriitură avind 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 aproape ca o structură; la Beethoven, ea se naște adeseori din compoziție sau odată 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 mălăeș.

La clasici, structura muzicală era admirabilă; fermecătoarele melodii ale lui Mozart nu sînt 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 tirziu, după Wagner (poate și odată cu el), organismul muzical se împăstează. Așa, vom înțelege de ce Schönberg, odată 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, odată 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 întîrziat 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.)

Analizînd 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 a nouă manieră de a concepe structura muzicală; serializarea înălțimilor a fost extinsă asupra tuturor parametrilor muzicii: durată, intensitate, timbru; de asemenea, metodele de serializare au fost rafinate, nemai rezultînd evident la o primă analiză a partiturii (acest al doilea fapt își are oglindirea în

E foarte ușor pentru critici să celebreze arta viitorului, fiind convingîți că vor muri cu el — sau poate chiar înainte.

IGOR STRAWINSKY

Orice artă veritabilă aparține epocii sale. Orice artă care se numește a viitorului mi se pare suspectă.

FRANK MARTIN

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 slefuit 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 vechii 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 noțiunea de motiv sau temă sînt 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 poate asigura că un compozitor de azi, fidel impulsurilor sale interioare, este ferit de necesitatea de a răspunde, de a recurge la 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 numește 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 decît să reunească fărâmituri («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, găsindu-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. Sînt 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.

Substanța unei opere de artă nu poate fi separată de forma sa; adevărul și frumusețea pe care le conține o operă de artă sînt două elemente distincte, care totuși, în chip ciudat, formează un tot unitar.

«Propriile noastre cuvinte» nu sînt adecvate să exprime nici măcar înțelesul altor cuvinte; și cu atît mai puțin adecvate să redea sensuri exprimate prin mijloacele muzicii sau ale unei arte vizuale.

Nu numai prin muzica programatică și prin pictura tematică își pot exprima

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 înseși 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 » inerent artei muzicale, de aceea se revendică de la clasici sau alte culturi muzicale (străvechi, populare), încercând a dobîndi 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 canalurile 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 sînt 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, 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.

Sînt 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 — ambițiuni 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

compozitorii și pictorii punctul lor de vedere asupra universului. Cele mai pure și mai abstracte creații artistice pot fi, sub acest aspect, la fel de elocvente, în limbajul lor specific, ca și operele cele mai deliberat « cu tendință ».

Muzica « spune » lucruri despre lume, în termenii ei specifici, muzicali. Orice încercare de a reproduce aceste afirmații muzicale cu « propriile noastre cuvinte » este în mod necesar sortită să dea greș. Adevărul conținut într-o creație muzicală nu poate fi izolat; pentru că există o entitate indivizibilă frumusețe-adevăr.

ALDOUS HUXLEY

înțelegere rațională, logică (formalizabilă) în artă și care este aceea de spontaneitate, rezistență oricărei încercări de punere în ecuație? Dar îndeosebi: cum se îmbină aceste două laturi ale artei, care e momentul când cele două laturi se îmbină sau când una din ele face loc celeilalte? Cum se stabilește echilibrul între determinat și întimplător, în artă? Cît liber arbitru, cîtă libertate de mișcare are artistul în opera sa față de materialul și gândirea care îi stau la îndemână? Încercarea unei severități totale, de ordin matematic sau logic, reprezintă o îndrăzneală și o aventură la fel de semeață 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 principală 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 din totdeauna existența unor principii comune multor domenii.

De exemplu, secția aurea $\left(\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}\right)$ a fost aplicată voluntar 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 calculului 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: cît anume se poate schimba dintr-o muzică fără a o altera sensibil? La Mozart, o mică schimbare devine cu mult mai repede sensibilă decît la Beethoven; am ales intenționat două exemple la cel mai înalt nivel, pentru a arăta

Nimeni nu ne obligă să iubim totul. A iubi înseamnă a prefera.

ROLAND-MANUEL

Publicul să nu-și uite niciodată rolul creator. Opera de artă nu există niciodată fără el. Spun publicului: să nu ne batem — să colaborăm.

HENRY BARRAUD

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 ».

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 auditorul 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 imposibilă 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 pedagogic « Microcosmos »; Brecht e uneori mai artist cînd vrea să fie didactic. Calculînd și meșterînd 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 necesitate ordinea tonală, de exemplu — după cum ordinea modală și tonală nu seucid reciproc. Astfel, un compozitor ce recurge la aspecte metamuzicale noi, nu se ridică prin aceasta împotriva straturilor sale vechi afective (de ordin tonal, coloristic, național, ideologic etc.) Interesant e a surprinde tocmai momentul imbinării 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 înscris 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

A doua jumătate a acestui secol va strica prin supraestimare tot ceea ce e bun în mine și ceea ce prima jumătate a lăsat intact prin subestimare.

SCHÖNBERG

Muzica cea mai clară poate să aibă totuși misterul ei.

CLAUDE ARRIEN

sănătoasă, ci de însăși practica muzicală. Oricât 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 rămâne mereu neformalizabilă; orgoliul și lacrima, singele și compasiunea, eroismul și sentimentul funebru se vor întâlni în lumea muzicii cu schemele abstracțiunii, cu pulsațiile ordinii cosmice, lăsând nealterată esența artei.

La capătul celălalt al problematicii lui Xenakis, cu seriozitatea ei științistă, 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 a precizie asemănătoare cu obținerea a 12 exacte); hazardul trebuie obținut după Xenakis prin maximum de probabilități de evitare a neîntâmplătorului. Totuși, Cage o face diletantic. Peste aspectele rizibile (am asistat și eu la un concert al lui) există unele care te pun pe gânduri.

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 improvisația joacă un rol atât 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, exacerbara lor, a dus la curentul aleatoric. Lucrările aleatorice au « înmuiat » muzica, punind-o la dispoziția momentului, la puterea de sugestie a interpretului.

Și astfel Cage ajunge la informal, discurs muzical fără formă, anti-formă, anti-ordine. Făcând așa, Cage are pretențiuni nemăsurate. Demonstrându-și producțiunile muzicale cu o liniște încordată, dirijînd cu mișcări hieratice, încearcă să influențeze psihologic auditorul 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 sînt ambigue, trezesc deseori grimase ascultătorilor. În loc de magie, în loc de autoritate necontestată, avem de-a face cu o manifestare care declanșînd risul, își pierde puterea de captare a atenției și chiar umorul. Muzica aceasta ar dori o captare totală a personalității auditorului; și aceasta, trecînd peste concretul artei, influențînd prin 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 fantești — 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 inframuzicale. 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 muzicologie. 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 decât a autorului. Produsul muzical care ar trebui să fie factorul prim, materia artei, devine secund ca și în cazul grafiei muzicale. Importanța principală a unui astfel de lucrări e mai mare decât aceea artistică. La nașterea însăși a unei asemenea lucrări, premiza este mai importantă decât obiectul născut: piesa muzicală devine un eseu, în care ipoteza asupra muzicii este mai importantă decât însăși muzica. Premiza se realizează adesea într-o singură lucrare, autorul abandonând-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 sînt situații-limită și nu trebuie să inducă în eroare, sau să dezarmeze pe artiști; cine se teme de pădure nu poate fi 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 un 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; imbinarea acestor situații poate duce la rezultate fericite; păstrind, 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 meditare 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 (cărora 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 tinctură 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 natură 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.

Atunci cînd istoria coace o problemă, ea însăși ascunde posibilitatea rezolvării, iar mai tîrziu naște și rezolvarea.

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, încotro am și 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 desfășurării cu educația morală.

Dar cum se va întâmpla 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 întâmplă 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 condițiilor 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 terminat 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. Sînt eronați 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 și 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 în 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, avînd un vector precis spre socialism, nu elimină de fel neașteptatul. Într-o epocă cu pronunțate aspecte de « ars nova » ca aceea a noastră, mersul înainte își are un rost incontestabil. Totuși, istoria artei nu se desfășoară cazon, 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 al XIX-lea — pentru Berlioz; neglijînd însă pe un Schubert sau Schumann; azi se petrece față de acesta 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 sînt ușoare pentru cei săraci în cunoaștere sau bogați în prejudecăți nefondate.

A ști cît 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.

MARC CHAGALL: Figură din baletul „Pasărea de foc” de Stravinsky (New-York — 1945) ►



Necesitatea și posibilitatea unui nou teatru muzical

În această comunicare mă voi referi îndeosebi la următoarele puncte:

1. Posibilitatea existenței unui teatru muzical ca teatru de idei;
2. Evoluția concepției teatrale;
3. Aprecierea elementelor de autentică noutate în teatrul muzical al secolului al XX-lea;
4. Formarea unei noi experiențe teatrale.

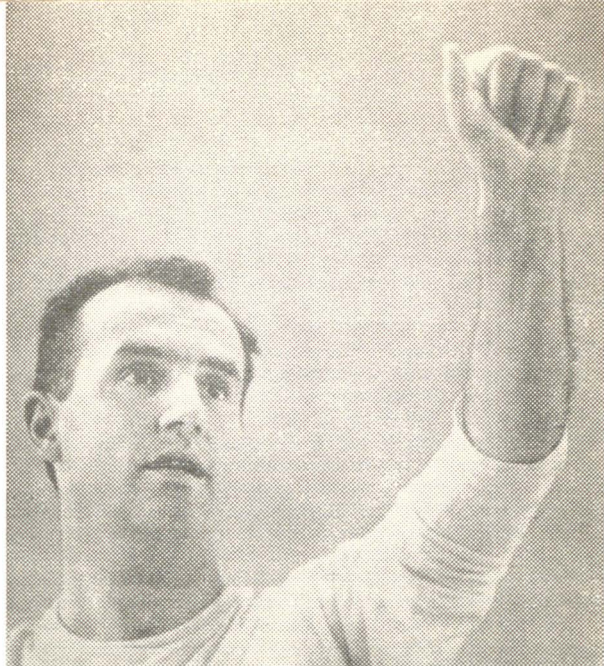
E firesc ca în zilele noastre să reapară problematica unui teatru muzical, fie numai prin contradicția termenilor și a intențiilor.

Această problematică re apare ca o consecință complexă a unei posibile întâlniri formative în noile metode de creație lingvistico-expressive ale fiecărei arte de azi; și în raportul determinat între concepția și verificarea lor socială.

O întâlnire deci, în care muzica, pictura, poezia și dinamismul scenic, în dimensiunile lor actuale, contribuie nu la o sinteză a artelor (care, caracterizată printr-o însușare unitară, ar stabili o simplă corespondență între sunet, culoare și mișcare), ci la o nouă libertate, necesară fanteziei ei creatoare. Interdependența permanentă între diferitele elemente constitutive ale teatrului însuși merge astfel pînă la înfrîngerea despotismului univoc al unei singure componente asupra celorlalte: muzica asupra textului și a scenei.

Astfel, teatrul muzical re apare în discuție nu ca « dernier cri », așa cum se exprimă Niccolò Castiglioni în ancheta referitoare la problemele muzicii contemporane (iată de ce acest muzician trezește bănuiala unei mentalități a la Dior, destul de îndepărtată de o conștiință critico-creatoare).

Prin urmare nu mai poate fi vorba de o dependență în cadrul colaborării: întîi textul, apoi muzica și la urmă regla, adică realizarea scenică și muzicală



(ca și cum am avea un produs prefabricat în elementele sale — montat bucată cu bucată), ci de o participare directă și simultană.

Prin această participare un colectiv de muncă provoacă, în interdependența individualităților tehnico-umane diferențiale continue raporturi și opțiuni cât se poate de pregnante, tocmai datorită concursului de împrejurări singulare, eliberate și potențate în acest fel.

E limpede că unei asemenea condiții îi e cu totul străină acea nivelare, quasi anulare a individualității, datorită unui fel de planificare rău înțeleasă a ipotezei civilizată viitoare, așa cum se pare că înțelege, laolaltă cu alții, Umberto Apollonio, strecurînd prin contrabandă și o frînă de natură teologică.

În actuala contradicție a termenilor și intențiilor — de la « Originales Theater » la « Instrumentales Theater » sau la « happenings » — socotesc necesar să precizez nu numai perspectiva actuală, ci și acea linie de derivație aleasă, și declarată de mine cu hotărîre la labirintul diferitelor experiențe teatrale ale acestui secol.

Pentru că nimic nu se naște la întîmplare sau în condiții de « tabula rasa ».

Iar noul nu se determină printr-o simplă autoproclamare, și nici într-un mod mecanicist, printr-o aducere la zi din punct de vedere tehnic.

Căutarea și indicarea explicită în unele evenimente ale trecutului, etapele succesive ale unei dezvoltări operante și azi, răspunde necesității de a ști « de unde venim », pentru a putea înfrunta și opera în actualitate cu conștiința critică.

În schimb, dacă pentru alții, mai ales pentru niște șmecheri amatori de etichetări grăbite, toate acestea pot duce la răstălmăcirii, chiar și dintre cele mai puerile, ca « o întoarcere ». Fie și așa : trîndăvească în penibila lor manie !

De ce și pe ce argumente intenționează să se bazeze, pe de o parte, lipsa de perspectivă a unui teatru muzical inovator, sau, pe de altă parte, să se limiteze contribuția înnoitoare, mai ales în timpurile noastre?

Un răspuns se găsește, generic ce-i drept, dar fundamental, în restaurarea de tip « belle époque » — ca să folosim expresia lui Italo Calvino — pe care o operează de ani de zile în moduri diferite, și de atâtea ori necruțătoare, narcisiac, în contemplarea de sine însăși.

Se pot constata două momente ale unui asemenea narcisism, ce corespund unul altuia în contrapunerea lor : pe de o parte, acel umanism care, deplîngînd « golul sufletesc », se opune indignat unei presupuse materialități a tehnicii actuale (frînă sesizabilă îndeosebi în Italia) ; pe de altă parte, acele poziții ce atribuie exclusiv științelor și tehnicii capacitatea de a cunoaște adevărul, și împing toate celelalte activități omenești în cercul sentimentului sau în orice caz al problemelor lipsite de o semnificație cognoscitivă, creînd astfel între știință și alte domenii o ruptură tot atît de absolută și primejdioasă ca și dualismul afirmat de umanismul-spiritualist. Această ruptură provoacă ușor preferința pentru tehnicile luate ca scopuri în sine, în afara oricărei posibilități de-a avea viziunea globală a lumii.

Proslăvirea procedeelelor pur tehnice constituie o atitudine ce îi farmecă pe neofiii preținși obiectiviști, în timp ce se consideră sustrași oricărei contaminări ideologice, pînă la urmă se demască, chiar și fără să-și dea seama, drept complicitii și instrumentele unei bine determinate ideologii : aceea a neocapitalismului. (De altfel, azi a fost definitiv demonstrată inexistența pretensei neutralități ideologice a pozițiilor de tip neopozitivist, ale căror implicații filozofice, clare și determinate, au fost stabilite. În această privință, trimit la « Filozofie și filozofia științei » de Ludovic Geymonat).

Opera a murit ! proclamă unii, considerîndu-se încheiată *ipso facto* orice nouă posibilitate teatrală, în timp ce alții contrabandează restaurarea prin neoclasicism, neodadaism, gîdilînd plăcut epiderma salonardă, cu totul lipsiți de acea tensiune umană și de acea încărcătură anarhică specifică dadaistilor din 1916 ca și prin neogeometrisme de o falsă și nostalgică armonie. Se încearcă sprijinirea și prelungirea — prin aducerea la zi a enunțărilor — monopolului cultural aparținînd unei partide aproape complet vlăguite.

Desigur, o anumită concepție s-a sfîrșit, ba chiar, încetul cu-ncetul mai multe concepții succesive s-au epuizat, dar nu teatrul muzical în continuitatea de dezvoltare a raportului său cu istoria și cu societatea.

E adevărat, a apus o anume epocă istorică, ale cărei exigențe se regăsesc și în limbajul tehnico-structural, în forma, în semnificația, în funcția socială a operei tradiționale.

Datorită cărui mister însă, vremurilor contemporane li se exclud urgențele, temele, proprietățile lingvistice pentru o expresie-mărturie a noastră și în teatrul muzical?

Oare pentru că viața noastră se desfășoară arcadic, îndepărtată de ciocnirile de idei, de tragediile omenești, de entuziasme, de iubiri, de lupte, de prezențe noi și, ca să se justifice recurge la teme evazive, arcadice, medievale, la arcele lui Noe și la alte mituri ale unor civilizații dispărute, la un baroc al secolului XVII, mai mult sau mai puțin travestite, dintr-un sens de reacție nostalgică sau dintr-o complice subordonare la conveniențele unei anumite societăți?

Desigur, farmecul lui « belle époque » e o seducție împăciuitoare și corupătoare ; în consecință, nu are nimic de împărțit cu entuziasmul dezlănțuit și constructiv pentru un nou teatru muzical.

Ideile au valoare, susțin unii, numai dacă sînt rezolvate în structurile de formă; astfel, ceea ce contează nu sînt ideile, ci limbajul, « modul de a forma »

Aceste atitudini ascund o veche și echivocă distincție între adevărul conținutului și adevărul formei : în realitatea operei de artă, însă, e imposibil să se disocieze momentul formal al ideii obiectiv exprimate în formă; așa cum ne dezvăluie Galvano Della Volpe, nu se poate separa — la modul crocian — imaginea de conceptul și semnificația intelectuală a imaginii.

Nu e vorba prin urmare, de a opune diferitelor formalisme o atitudine conținutistă, ci de a afirma indisolubilitatea obiectivă a formei și ideii, prin depășirea oricăror contrapunerii abstracte între artă și adevăr.

Așadar :

- teatru de idei, de luptă, strîns legat de certa, frămîntata înaintare spre o nouă condiție umană și socială de viață ;

- teatrul total angajat, atît pe plan structural lingvistic, cît și pe cel social : de la muzician, scriitor și pictor, de la regizor pînă la ultimul electrician și mașinist de scenă, ca factori operanți și inovatori în respectul element lingvistic, conștienți de noile posibilități și necesități tehnice la dispoziția lor, responsabili pentru opțiunile precise în actuala situație umană, culturală și politică ;

- teatru de situații, conceput de Sartre în opoziție cu teatrul psihologic, ce trebuie depășit (despre care a vorbit Squarzina) ;

- teatru al conștiinței, cu o nouă funcție socială : publicul nu se mărginește să asiste pasiv la un « ritual », implicat și fermecat din motive mistico-religioase sau evazionist-culinare și pasionale, ci, pus în fața unor opțiuni precise — aceleia care au făcut posibil rezultatul expresiei teatrale — este provocat să dobîndească o conștiință proprie și să opereze activ opțiunile sale, neîndrumîndu-l spre categorii estetice propuse și rezolvate în mod abstract sau spre momentane speculații de joc deschis, hotărîndu-le în raport cu viața.

Opera în concepția sa, așa cum a ajuns la noi prin tradiție, desvăluie, printre altele, aceste caracteristici formale :

1. detașare fixă și diferențiată, pe două planuri, între public și scenă, ca în biserică între credincioșii, care asistă și cel care oficiază slujba ;

2. cele două dimensiuni ale operei, cea vizuală și cea sonoră, sînt realizate într-un raport primitiv, datorită căruia « văd ceea ce ascult, și ascult ceea ce văd »;

3. elementul scenico-vizual, formă, lumină, culoare, static, în funcție pur ilustrativă a situației cîntate ;

4. raportul între canto și orchestră se dezvoltă univoc, ca între vorbire și coloana sonoră a unui film, astăzi poate versiunea industrializată a operei tradiționale ;

5. un unic centru focal al perspectivei, atît pentru elementul vizual, cît și pentru cel sonor ; în consecință : blocarea posibilității de a folosi raportul spațiu-timp.

Din aceste constatări se poate ușor vedea cum o asemenea concepție particulară a operei rămîne legată, la interval de secole, de o origine rituală străveche, peste care într-o anumită epocă s-a suprapus statica perspectivă catolică, cînd s-a stins dezbateră liberă și deschisă, fie și de natură eretică, între autori și publicul catolic.

Să luăm în considerare în ce măsură detașarea dintre public și scenă, existentă și astăzi în teatre, a fost orientată, în afară de practica liturgică, și de reprezen-

țarea misterelelor religioase și a reprezentațiilor sacre, în Evul Mediu târziu, pe scene fixe ridicate în piețe, în jurul cărora se aduna publicul.

O documentare, printre altele: gravura *Ecce Homo* de Lucas von Leyden din 1510; ea înfățișează limpede situația.

În felul acesta, se anula acel raport social, care, și în situația reprezentațiilor sacre în mișcare, se stabilise spontan, în aer liber, între acțiunea scenică, cu un conținut bine precizat, și posibilitățile publicului neselectat și neîmpărțit din punct de vedere economic sau pe caste. Așa cum se va întâmpla, și se mai întâmplă încă în multe țări, când acțiunea scenică e transportată în locuri închise.

Centrul focal unic, dislocarea pe două planuri a publicului și a scenei și statisticitatea scenei însăși aveau pe atunci o justificare teologică și practică, corespunzătoare deci unei structuri sociale precise.

În devenirea unor noi structuri și în dezvoltarea gândirii științifico-umaniste a acestui secol, e logică necesitatea unui teatru muzical viu în cultura noastră.

Începuturile au și avut loc, dar n-au fost încă relevante.

Și e greu de înțeles cum se face că Ferruccio Busoni, care în călătoriile și întâlnirile sale trebuie să fi avut mai mult de o ocazie pentru a capta simptomele unei noi realități teatrale — încă din 1921 își nedreptățește intuițiile, de altfel geniale, afirmând: «Reînnoindu-se la vechiul ei mister, opera trebuie să la aspectul unei ceremonii în afara vieții cotidiene, semi-religioase, elevate; în același timp va trebui să fie însuflătoare și distractivă... așa cum biserica catolică... știe să folosească muzica, costumele, coreografia, cu inteligență și adesea cu un rar bun simț, pentru a dobîndi un rezultat în parte mistic, în parte teatral».

Între 1908 și 1913, Arnold Schoenberg compunea *Drama mit Musik; Die glückliche Hand* («Mîna fericită») care, reprezentată în 1924 la Viena și în 1954, prost, la Köln, rămîne în continuare ignorată din punct de vedere scenic.

Și e vorba de punctul de plecare al unei concepții moderne despre teatrul muzical.

Firește, e raportat la acea mare reînnoire artistică înflorită la München, în Bavaria, către 1912, în jurul grupului «*Der blaue Ritter*»; în general, lumea se limitează să-l aprecieze mai ales textul, în cadrul unei creații tipic expresioniste.

Eticheta e superficială, înlesnind din plin lenea interpretativă. În realitate, se neglijează raportul dinamic între nevoia revoltei, a polemicel care-și pune pecetea pe ambianța culturală și pe consecințele stilistico-tehnice, pe care Schoenberg simte necesitatea să le tragă.

Și, de fapt, în această «dramă», cîntecul și acțiunea mimată alternează, dezvoltîndu-se simultan, dar nu ca ilustrare reciprocă, ci fiecare caracterizînd Independent situații diferite.

Astfel începe destrămarea schemei, «văd ceea ce ascult, ascult ceea ce văd», amplificînd folosirea dimensiunii vizual-sonore. Element ambivalent, corul îndeplinește pe scenă o dublă funcție: sonoră și pur vizuală, culoare-formă; în cazul din urmă, nu cor-figurație, așteptîndu-și rîndul să cînte, ci integrat în scenografie și transformat în formă-culoare-lumină, în folosirea autonomă și simbolică a acestor elemente, bine precizate în partitură.

Un rezultat: nu, pur joc abstract, cum trebuie socotit, de pildă, baletul *Der Klang* («Sunetul») al lui Kandinski, scris în 1912, ci o dinamizare expresivă a textului prin relațiile variat instaurate între componentele scenico-muzicale, care nu mai sînt folosite unidirecțional.

Astăzi, cu actuala tehnică scenică e posibil să se realizeze desăvârșit această genială partitură, realizare ce se lasă încă așteptată.

În 1932, Schoenberg își lasă neterminată, la sfârșitul actului doi, *Moses und Aaron*, o operă în trei acte.

A-propos de ideea exprimată în această operă. Nu e vorba de contradicția schematică între gândire și acțiune — așa cum o înțeleg mulți — ci de căutarea unei structuri sociale. În acest caz, referirea nu se limitează exclusiv la poporul ebraic, ci devine o mărturie tragică a disperatei situații germane din 1932, aproape înfierată de nazism. După cîțiva ani, Schoenberg compune actul al treilea, tragedie ce decurge din finalul actului al doilea: *Un supra-viețuitor al Varșoviei*.

Pentru această grandioasă concepție, Schoenberg a trebuit să considere și să folosească o nouă dimensiune spațială a elementului sonor, pînă atunci centralizat în orchestră și pe scenă.

În scena întâia a actului I, Schoenberg indică pentru vocile corului vorbit, pe 4 și pe 6 diviziuni («Voce din Mărăciniș »): «E posibil să vorbească dindărătul scenei, izolate unele de altele, fiecare la cîte un telefon, direct conexe de difuzoare plasate în sală, astfel încît să nu se unească decît în sală ».

Încă în oratoriul *Jakobsleiter* (« Scara lui Iacob »), Schoenberg se gîndește la utilizarea unor diferite surse sonore chiar în sală. Într-o notă cu privire la ideea finală a oratoriului, indica în 1921 : « Încep de pe podiu soliștii și corul; apoi, puțin cîte puțin, tot mai accentuat corurile îndepărtate în orchestrele îndepărtate, astfel că la sfârșit muzica să se răspîndească în sală din toate părțile ». (Prin coruri și orchestre îndepărtate — *Ferchoere* și *Fernorchester* — Schoenberg înțelege corurile și grupurile orchestrale separate de scenă și legate prin microfoane de grupurile de difuzoare situate în diferite locuri ale sălii.)

Centralizarea de perspectivă a unei unice surse sonore — orchestră-scenă — era astfel destrămată, prin posibilitatea de folosire a unor diferite surse dislocate în felurite locuri din sala-teatru.

E ușor să recunoaștem în aceasta o dezvoltare actuală a practicii corurilor frînte de la 1500. (A-propos: ar fi cît se poate de dorit un studiu-cercetare asupra unei asemenea practici muzicale, studiu întreprins cu criterii riguroase pentru a analiza raportul existent pe atunci între concepția muzicală și realizarea prin izvoare acustic difuze, folosite nu numai în Domul din Treviso și în San Marco, cl. desigur, și în alte locuri, fie în aer liber, fie în săli din Veneția).

În afară de reconstituirea unui astfel de raport dedus din muzicile și din particularitățile acustice aparținînd unor anumite arhitecturi, ar fi necesară o documentare posibilă printr-o cercetare la arhiva de stat din Frari. (Eventual, o propunere tematică pentru fundația Giorgio Cini.)

Dezvoltarea recentă a electroacusticii sporește mult posibilitățile de realizare pentru o concepție spațială cu mal multe izvoare sonore.

Pe de o parte, astfel se dovedește adevărul intuiției lucrului deja conceput; pe de altă parte, se eliberează și mal mult fantezia creatoare pentru noi exprimări ale zilelor noastre, cu tot regretul pentru cel care bocesc la căpățîiul « golului sufleteș », și în același timp pentru cei care limitează prezența umană identificînd-o cu « armonioasa obiectivitate materială » a unui instrument, lăsat adesea să sune în gol.

Lulu, capodoperă a lui Alban Berg, și *Prizonierul*, operă focală a lui Luigi Dallapiccola, în care se și prezintă elementele unui teatru de situații, constituie

etapele succesive în concepția modernă a teatrului care ajunge pînă în zilele noastre.

Aproape simultan și alți muzicieni au dat viață unei experiențe particulare, însemnate nu atît prin problemele de limbaj tehnic-muzical cît prin modernitatea ideilor și a luptei teatrului lor: Bertolt Brecht le-a fost stegarul.

Mă refer la Kurt Weil, mai ales la compoziția sa *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (« Măreția și decăderea orașului Mahagonny ») din 1929; la Hindemith din *Das badener Lehrstueck von Einverstaeundniss* (« Lecția din Baden despre înțelegere ») din 1929; la Hans Eisler din *Die Massnahme* (« Măsura ») din 1930; la Paul Dessau: *Die Ausnahme und die Regel* (« Excepția și regula ») din 1930; la Das Verhoer des Lukulus (« Interogatoriul lui Lukulus ») din 1939; la *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (« Domnul Puntila și sluga sa Matti ») din 1960.

Pe aceste două linii, teatrul muzical se emancipa — în prima jumătate a secolului — de concepția operei tradiționale, participînd la acele instanțe înnoitoare de structuri sociale și artistice determinate în timp.

Unei concepții esențialmente statico-teologice a operei tradiționale europene (unic foc vizual — unică sursă sonoră — raport liturgic între public și scenă, totul determinat în mod rigid, zămislit parcă de « mecanica cerească » a lui Newton) îi ia locul o concepție dinamică de raporturi schimbătoare (mai multă bogăție de dimensiuni și elemente pentru compoziția teatrală — în consecință, lărgire a capacității active a publicului — izvoare vizuale și sonore răspindite și posibile în toată sala — liberalizare, pînă la urmă, a raportului spațiu-timp, filiație de data aceasta nu newtoniană, ci cel mult einsteiniană).

În antiteză cu construcțiile statice, adevărate culise, ale teatrului lui Tairov, Meyerhold își bazează teatrul pe mișcarea diferitelor elemente, exploatînd în sfîrșit tridimensionalitatea scenei prin aparate și schelării constructiviste, capabile chiar să se miște ele înșile.

« Sensul teatrului nu era în cadru, în atmosferă, în dialog, în lumini, ci în mișcare: un symbolism motoric ».

O paralelă cu dinamizarea expresivă a *Miinii fericite* de Schoenberg se impune de la sine.

Se elimină, simultan, detașarea între public și scenă, deplasîndu-se acțiunea scenică în mijlocul publicului, transformînd publicul în actor, atît înăuntrul teatrului însuși, cît și în aer liber.

1. În aer liber: teatru de masă în mișcare, nu circumscris într-o piață sau într-un stadion. Prin el însuși publicul, deplasîndu-se în marile piețe ale Lenin-gradului, unde se desfășura succesiv acțiunea « asaltul Palatului de larnă », se transforma în potopul uman ale marilor zile ale revoluției.

Adevărat teatru de avangardă, pentru că « plecînd de la sarcini ideologice, care iau locul străvechiului conținut sacru sau mitologic — în cazul acesta reprezentăția sacră — se circumscrie într-o situație revoluționară ».

2. Înăuntrul teatrului: teatru în teatru, așadar.

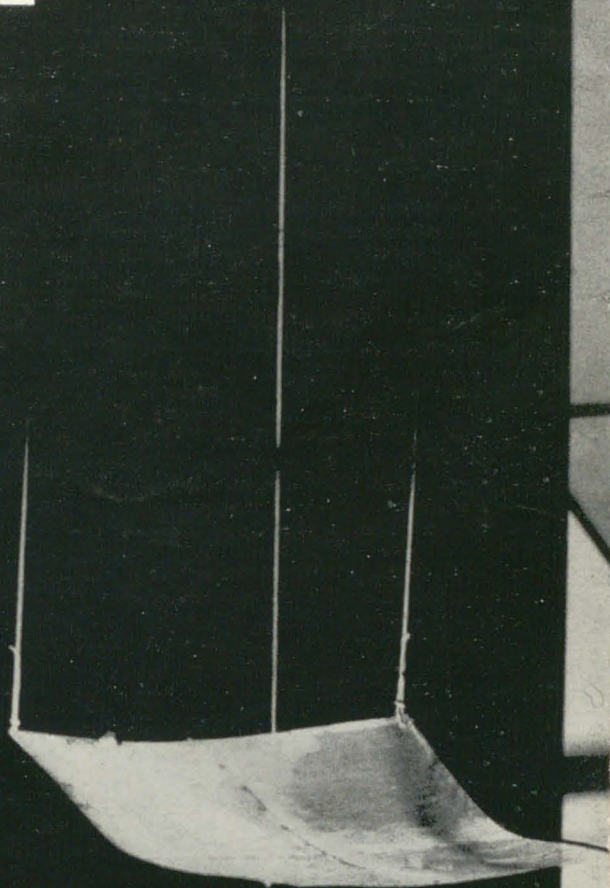
Pirandello, inovator poate încă nedescoperit în Italia (iar Squarzina a arătat motivele unei actualități pirandelliene), și marea experiență a teatrului politic al lui Piscator la Berlin în 1933. (Neobișnuit exemplu de documentare, oferit de editurile italiene. Referitor la experiențele fundamentale ale teatrului modern, s-au tipărit la Einaudi, în traducere *Das politische Theater* a lui Piscator, o lectură pe care o recomand celor care doresc să aprofundeze acest moment)

A-propos de teatru în teatru: în comedia în trei acte *Motanul încălțat*, scrisă de Ludwig Tieck în primele decenii ale secolului al XIX-lea, acțiunea

„INTOLERANȚĂ 1960“

Muzica: LUIGI NONO

Scenografia: I. SVOBODA





se desfășoară pe scenă și în stal: aici, câțiva actori întruhipează realmente publicul, comentînd acțiunea scenică, chiar în timpul desfășurării acesteia, discutînd între ei și certîndu-se asupra tîlcului acestui basm pentru copii. Și pauza, astfel, cu discuțiile asupra celor ascultate și văzute este compusă și înserată de autor în acțiune.

Iată o altă demonstrație a celui fenomen în artă prin care o concepție sau o anumită tendință apar, apoi dispar o vreme pentru a-și reînălța propria sa problematică în lumina noilor dezvoltări determinate de exigențele unor structuri sociale în devenire. (Ca exemplu recent de reluare a unor elemente apărute sau semna'te în istoria formelor, se poate eventual cita Momente de Stockhausen: în această compoziție este înserat momentul intrării directorului și aplauzele publicului, « executate » și de către orchestra, repropunînd astfel o recuperare a timpului reprezentat afară, asimilabil celui a lui Tieck. Alt exemplu: raportul dintre corurile frînte de la 1500 și muzica spațială actuală.)

Dar azi? Ca exemplificare la ceea ce dintru început a enunțat ca premisă pentru un nou teatru muzical, în locul, deci, al unei colaborări *a posteriori*, o participare directă și simultană în interdependența unor individualități tehnico-umane diferențiate (muzician, pictor, regizor). Mă refer acum la o experiență recentă.

În luna mai a anului 1962, într-un grup de prieteni venețieni, am hotărît să dăm viață, într-un fel oarecare pe planul artei, solidarității noastre față de spanioli, care în acea perioadă se băteau în mari greve împotriva regimului franchist. Întîlnirile noastre au dat naștere unui colectiv de muncă, alcătuit dintr-un pictor, un regizor, un literat-actor, un muzician, câțiva organizatori culturali.

Din pricina timpului limitat, s-a hotărît, înainte de toate să se folosească materiale vizuale și sonore existente, în loc să creem altele din nou.

Am hotărît să realizăm totul în aer liber.

În campo S. Angelo trebuiau să se fixeze 4 ecrane cu 4 aparate de proiecție în 4 puncte diferite nesimetrice.

Elementul vizual era diferențiat, în material, în 4 tipuri:

1. 25 de dispozitive după *Guernica* — original și studii pregătitoare — de Picasso;
2. trei filme documentare despre Spania, dintre care unul de Bunuel;
3. 40 de diapozitive în culori — roșu, galben, violet: culorile drapelului miliției republicane — cu inscripția titlurilor cîntecelor ce urmau să fie folosite în acea seară.

În alte 4 puncte diferite ale pieței urmau să fie plasate 4 grupuri de difuzoare conexe la 4 microfoane.

Elementul sonor era astfel diferențiat în material:

- un crainic, cu scurte relatări istorice intercalate;
- 4 voci alternate în lectura unor texte poetice despre Spania;
- cîntece din războiul civil și ale noii rezistențe spaniole.

Așadar, prin cele 4 diferențieri ale elementului vizual și sonor, prin dispunerea de 4 izvoare vizuale și sonore variat răspîndite în spațiu, s-au determinat două posibilități de realizare: fiecare material diferențiat fix, de la început pînă la sfîrșit, în același izvor, sau circulînd în spațiu. Adică: diapozitivele lui Picasso sau cîntecele, mereu cu aceeași localizare, pe același ecran — diapozitivele, mereu la același grup de difuzoare — cîntecele, în mod schematic, sau o răspîndire succesivă și chiar simultană la toate cele 4 izvoare.

În cadrul primei posibilități, raportul timp-spațiu ar fi rămas blocat; blocînd fiecare element ca într-un teatru cu un singur centru focal, în timp ce în cadrul celei de-a doua posibilități, această unilateralitate urma să fie depășită.

Pentru compoziția totală, bazată pe alegerea de elemente-materiale (și subliniez termenul de compoziție, deosebindu-l de pregătirea materialului în sine) era de stabilit între 4 metode diferite:

1. Regizorul fixa la masă, în cele mai mici amănunte, succesiunea și simultaneitatea temporală și spațială între diferitele materiale ale elementului vizual și sonor, și între cele două elemente înseși. Adică: să fixeze dacă într-un anumit moment era nevoie de proiectarea unei fotografii a lui Robert Capa pe ecranul 3 sau dacă ea trebuia proiectată pe toate 4; singură pe un ecran — în timp ce pe celelalte 3 se proiectau, succesiv sau simultan, un diapozitiv de Picasso — o fotografie a lui Antonio Machado, și un text de Jesus Lopez Pacheco. În plus, să fixeze raportul cu elementul sonor. În acest caz, execuția-realizare ar fi fost în mîna tehnicienilor.

2. Să se fixeze cîteva puncte de racord și de întîlnire, lăsîndu-se altele pe seama improvizației, direct în execuție, regizorului, pictorului, literatului, muzicianului, obligați în acest fel, să-și desfășoare fiecare propriul rol, reacționînd imediat unul față de celălalt. De exemplu: în timpul ce documentarul lui Bunuel, proiectat pe un ecran, constituia punctul de referință fix, alte materiale vizuale și sonore trebuiau să fie hotărîte pe moment, de către cei 4 colaboratori, în raport cu documentul însuși.

3. Să se fixeze momentele de început și duratele vizuale și sonore ale diferitelor materiale, așa încît fiecare din cei 4, acționînd în interdependență, să-și expună materialele în cuprinsul duratelor prestabilite. Expunerea materialelor trebuia să fie clară. În acest caz, e posibil să se creeze raporturi inedite între materiale diferite; rezultate care, în schimb, dacă ar depinde de alegerea unui singur individ în loc să depindă de interacțiunea creatoare între cei 4 colaboratori, s-ar putea constitui în perspectivă unidirecțională. (Acestei limitări, mi se pare, Squarzina i se supune încă atunci cînd propune autorul-regizor univoc și, în mod de-a dreptul paradoxal, în domeniul muzical, Karajan, printre alții, în cazul cînd el însuși își asumă regia, condiționînd posibilitățile scenice din punct de vedere dirijoral.)

Nu e vorba de o autogeneză din partea materialului, ci de o participare directă și simultană, activă și reactivă, a unor individualități tehnico-umane diferențiate.

4. Folosirea metodei ilustrate la punctul precedent, considerînd-o însă nu ca un rezultat final, așa cum speculează astăzi teoreticienii operei deschise, ci ca moment preliminar și propedeutic, cu alte cuvinte ca moment-studiu și cercetare esențialmente de încercare. Alegînd, astfel, între rezultatele tehnico-expressive obținute, să le fixăm într-o formă precisă.

Personal, consider această metodă din urmă, drept cea autentică pentru conștiința creatoare, atunci cînd e bazată pe colaborarea mai multora. Față de un teatru închis, această realizare în aer liber permitea o mai mare libertate în răspîndirea spațială a surselor sonore, dar mai ales folosirea unor diferite surse vizuale.

Într-adevăr, într-un teatru închis — cel puțin așa cum ființează și în prezent și cum continuă să fie conceput și construit în mod abstract, pornind de la o problematică modernă, fără a ține seama nici măcar de indicațiile date de Gropius, de Monar sau de Weininger printre alții — e posibilă o oarecare sono-

rizare spațială. mulțumită instalațiilor electro-acustice care ne stau astăzi la îndemână, dar folosirea diferitelor surse vizuale devine foarte grea, dacă nu imposibilă. Aceasta și în raport cu publicul obligat din punctul de vedere al locului și, prin urmare, al vizualității.

În raport, în schimb, cu publicul teatrului în aer liber, așa cum l-am descris adineaori, campo St. Angelo ar fi oferit aceste posibilități: eliminarea discriminării sau a ritualului existent încă, de exemplu, la teatrul « La Fenice ». E limpede, de fapt, că acest teatru colectiv ar trebui să fie oferit publicului de către societăți sau de către particulari. Mai mult, nu văd de ce Bienala, conexându-și manifestările o dată pe an, sau din doi în doi ani, nu s-ar putea face promotoarea unui grup format dintr-un pictor (sau sculptor) — un scriitor (sau poet) — un muzician și un regizor, pentru un nou tip de teatru în aer liber.

În actuala incertitudine — așa cum a dezvăluit Squarzina — și în barocele încercări de deshumare, ar fi o inițiativă culturală de o foarte largă amploare.

În campo S. Angelo n-ar fi trebuit să existe scaune sau alte lucruri asemănătoare. Publicul putea să intre în spectacol, să se răsucească, să asculte, să vadă, să rămână sau să plece, necondiționat de loc sau câmp vizual, ci activ în alegerea sa din tot ce i se prezenta în mod succesiv sau simultan.

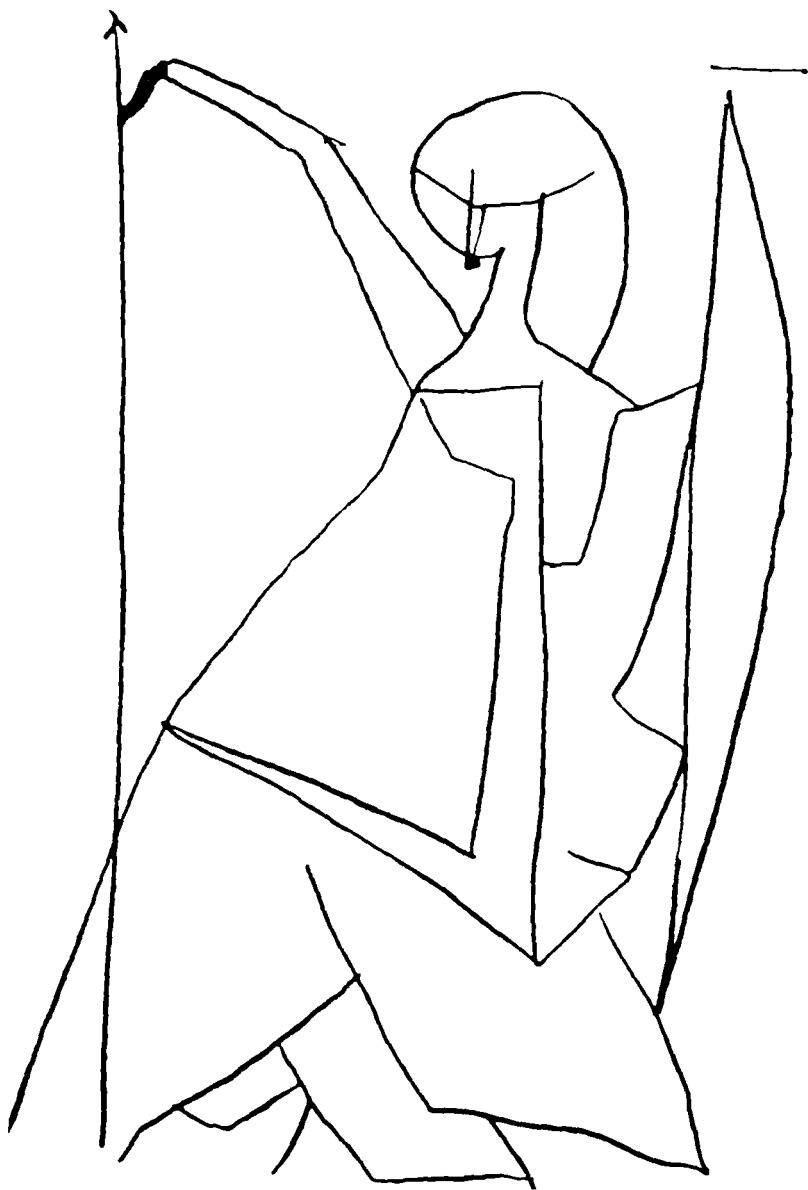
Dacă ne gândim la cantitatea, la varietatea, la complexitatea materialului acustic și vizual pe care noi, conștienți sau nu, îl înmagazinăm psihofiziologic în fiecare zi, la potențarea în consecință a capacității noastre respective, deci gnoseologice, a realității, chiar și în simultaneitatea ei, ne vedem siliți să ne întrebăm uimiți de ce ne condiționează și acum obișnuința: văd ceea ce ascult, ascult ceea ce văd, și limitarea de perspectivă a unui unic focar vizual și sonor.

Un exemplu, nu atât de banal pe cât pare: posibilitatea de a urmări la radio cronica unei partide de fotbal și simultan, la televiziune, o partidă de baschet, fără nici o interferență în autonomia celor două dimensiuni, vizuală și sonoră.

Dacă *Intoleranță 1960* m-a dus să colaborez la experimentul din campo S. Angelo, acesta, la rîndul lui, mi-a oferit noi argumente pentru propria convingere în favoarea unui nou teatru muzical încă în devenire.

Uitasem: realizarea practică din campo S. Angelo ne-a fost interzisă de chestorul poliției din Veneția. Și aceasta poate fi o contraprobă pur politică a valabilității acelei experiențe culturale, la care noi n-am renunțat.

Teatrul muzical e încă în desfășurare. Necesitatea hotărîtoare este: a comunica. Noi situații omenești bat zorite la porțile expresiei.



WOZZECK

sinteză a muzicii în secolul XX

«Am avut întotdeauna o oarecare încredere în genul operei. Cred că din ea se va decanta — asemeni corurilor, rezultate din bacchanala antică — o formă mai elevată a tragediei. . . Prin puterea suverană a muzicii și printr-o mai liberă și mai armonioasă solicitare a sensurilor opera predispune sufletul la o receptivitate sporită ».

SCHILLER

I.

Tendențele diverse, adesea antagonice, care străbat contextul muzical european al secolului 20 — de la neoclasicism și expresionism la estetica noilor școli naționale sau serialismului integral — se reunesc în acest punct de confluență esențial care este teatrul liric. Rînd pe rînd, din nevoia de a cultiva și intensifica într-un fel contactul uman cu marele public, compozitori atît de deosebiți ca Stravinski sau Șostakovič, Britten sau Dallapiccola, Schöenberg sau Prokofiev, Alban Berg sau Poulenc se interesează cu egală insistență de genul compozit, mai « direct-accesibil » al operei. Fiecare încearcă, într-o manieră proprie, realizarea unui deziderat unic: aspirația către acel limbaj, puternic ancorat în epocă, capabil să exprime psihicul polivalent și contradictoriu al omului contemporan.

Trisecularul sistem al gravității tonale — foarte « nou » la vremea apariției sale — perpetua anacronic un univers emoțional exprimat în simetrii de circuit închis; bazîndu-se pe principiul repetării, « clasicele » raporturi funcționale, reprizele tematice, amplele dezvoltări motivice atestă primatul elementului previzibil. Cînd la început de secol « modern », noua școală vieneză (Schöenberg, Berg, Webern) dinamitează « ordinea » bazată pe atracția centrilor tonali, principiul tensiunii și relaxării ca și cel al reprizelor tematice, nu-și mai găsesc întrebuintarea în conglomeratele vertical-armonice sau în structurile melodice dens-polifonice cu care va opera muzica devenită ațională. Tradiția se reînnoiește: compozitorii caută cu înfrigurare aducerea în prim-plan emoțional a elementului imprevizibil-transpus formal în « circuite » de factură deschisă.

Tendința înnoitoare a vremii de a evita perioadele regulate, simetrice, încetăținite în muzică de vechii clasici vienezi, este implicit legată — în genul dramatic — de îndepărtarea libretului (propriu zis) tradițional — cel mai adesea în versuri rimate — îndepărtare compensată prin dorința de a transpune muzical piese de teatru în sine. Dialogul concentrat, mai puțin retoric al teatrului modern convine dinamismului epocii și în plus oferă — virtual — compozitorului posibilitatea găsirii unui stil de « proză » muzicală liberă, de factură oarecum asimetrică.

Debussy, Richard Strauss abordează pe rând lucrări de succes ale teatrului contemporan (Pelléas-ul lui Maeterlinck, Salomeea lui Wilde, Elektra lui Hofmannstahl), conferindu-le prin muzică un plus de pregnanță și vitalitate. Lucrările lor se situează încă, în mare parte, pe coordonatele dramei muzicale wagneriene.

Schönberg prin Erwartung — Așteptare — (1909) și Die Glückliche Hand — Mână fericită — (1913), și Schreker (Der ferne Klang — 1912) schițează o încercare de înnoire manifestă mai ales pe planul limbajului muzical. Realismul naiv al subiectelor nu se unește însă cu o prezentare amplă a implicațiilor sociale, limitînd în ultimă instanță înfrunghirea muzicală a mesajului.

În istoria teatrului liric contemporan 14 decembrie 1925, data premierii operei Wozzeck de Alban Berg*, reprezintă un adevărat moment crucial, care marchează crearea unui prototip de dramă muzicală: opera de protest social.

II.

« Poetul nu este un profesor de morală; el crează și inventează fizionomii, face să retrădască epoci trecute; din opera sa, oamenii pot trage aceleași învățăminte ca și din studiul istoriei, ca și din observarea a tot ceea ce se întîmplă în viața de fiecare zi ».

GEORG BÜCHNER

Opera lui Alban Berg se bazează la rîndul său pe o piesă de teatru existentă: este vorba de Woyzeck, aparținînd romanticului timpuriu Georg Büchner**.

Deși cronologic*** fragmentele dramei lui Büchner nu pot fi socotite o piesă contemporană, prin noutatea subiectului însă, forța socială și tratarea prin excelență dramatică, cvasicinematografică, Woyzeck se dovedește a fi asemenea tulburătoarelor pagini de proză-poem ale lui Isidore Ducasse, conte de Lautreamont (« Les chants de Maldoror ») un straniu vizionar. Depășind net ca forță psihologică și tipologică piesele amintite ale lui Maeterlinck, Wilde, Hofmannstahl (care în pofida unor vagi tendințe realiste și a unui dialog în proză, liber, se situează încă în sfera dramei romantice), vehiculînd « o extraordinară tensiune tragică », lucrarea lui Büchner poate fi — a posteriori — circumscrișă ideii de teatru contemporan.

Într-o vreme în care majoritatea autorilor dramatici se cantonau în marea, retorica dramă istorică, Büchner ridică probleme de o copleșitoare noutate pentru epoca sa; căci în Woyzeck se întrepătrund « profetic » unele probleme care la ora actuală au cea mai acută stringență: realism social, existențialism, psihanaliză. Scrisă în stilul sec, mușcător, ironic al romantismului german « disperat », piesa, rămasă în stadiul inform de 27 de scene scurte și dispartate, degajă totuși un suflu unitar cu totul aparte; unitate rezidînd mai puțin din continuitatea acțiunii și mai degrabă din semnificațiile simbolice, aproape mitice ale personajelor, grupate abrupt în două categorii « morale » fundamental diferite: pe de o parte Doctorul (încarnarea spiritului demonic, rece și calculat machiavelic — ostil oricărui aspirații umane autentice), Căpitanul (lașitatea și moralismul filistin), Tamburmajorul (instinctul « animalic »); iar pe de altă parte Marie (veritabilă și totală victimă a sărăciei) și sârmanul soldat Woyzeck (reprezentant tipic al celor oprimați și într-un fel anticipare impresionantă a « umiliților și obidi-

* La opera din Berlin, sub conducerea lui Erich Kleiber.

** Georg Büchner 1813—1837.

*** Woyzeck a fost probabil scris între lunile aprilie și octombrie ale anului 1836.

ților » dostoievskieni). Mai mult de atât însă, în viziunea lui Büchner, Woyzeck ne apare drept un spirit primitiv și inocent, care își asumă responsabilități cu o fanatică intransigență. Situndu-se în afara oricărei morale tradiționale, el o iubește pe Marie cu o reală și tandră pasiune. Într-o lume burgheză, ostilă (epoca întunecată a « Sfintei Alianțe » a « Vormärz »-ului lui Metternich) în care doar banii și morala filistină contează (« Vedeți, domnule căpitan, banii, banii. Ce să faci fără bani ? Să încerce vreunul dintre noi să-și aducă pe lume copilul într-un mod moral ! Sîntem toți făcuți din carne și sînge. Da, dacă aș fi un domn, dacă aș avea și eu pîlărie, ceas și monoclu și aș putea vorbi distins, credeți că n-aș fi și eu virtuos ? Trebuie să fie ceva frumos să fii virtuos, domnule căpitan. Sînt însă un obidit » . . .) Marie reprezintă pentru el acel punct de reper luminos, acel ideal căruia i se poate dedica întrutotul. Înselîndu-l cu tamburmajorul « cu piept ca de taur și barbă ca de leu », Marie nu e însă nici pe departe femeia ideală a cărei imagine populează închipuirea lui Woyzeck. Trînd numai în lumina și la căldura acestui ideal absolut și efemer, năruirea acestuia condiționează dezechilibrul total, pulverizarea personalității eroului.

Nefericirea, umilirea totală a lui Woyzeck este condiționată însă și de aspecte cu certe implicații sociale: ca simplu soldat el este ordonanța căpitanului, deci servitorul acestuia; bolnav fiind, devine cobaiul unui doctor maniac. În drama lui Büchner suferințele celor umili și reduși la tăcere își găsesc în replicile eliptice, brutale ale lui Woyzeck — « acest lov boemian-german al celei de-a patra stări » după cum l-a numit Arnold Zweig — o exprimare dureroasă, violentă: « Oameni ca noi sînt întotdeauna nenorociți . . . În această lume și în oricare alta. Dacă ne vom ridica la cer, vom fi puși acolo să ajutăm la facerea tunetului . . . toate zilele noastre trec în muncă fără sfîrșit . . . asudînd chiar în somn . . . sărman, nenorocit popor ».

Departate de a rămîne o simplă « lecție de morală » Woyzeck constituie o observație acidă, clinică a societății timpului.

III

« Am fost foarte surprins cînd acest tînăr delicat și timid a avut curajul să se angajeze într-o aventură care părea sortită eșecului: să compună muzica pentru *Woyzeck*, o dramă de o asemenea extraordinară tensiune tragică, încît părea interzisă muzicii. Mai mult, ea conține scene din viața de fiecare zi. În contradicție, cu noțiunea de operă, care încă depindea de costume stilizate și personaje convenționale. . . »

ARNOLD SCHÖNBERG

Alegînd drama lui Büchner drept libret pentru viitoarea sa operă, Alban Berg dovedește un instinct dramatic sigur. La o privire superficială — am putea fi ispititi să credem să subiectul se înscrie pe aceeași linie — în cele din urmă degradată prin abuz — a verismului italian. Simpla narare a faptelor, locurilor acțiunii (camera căpitanului, cabinetul doctorului, camera Mariei, strada într-un mic orașel din Boemia, o tavernă etc.) pledează în acest sens. Și totuși o distanță enormă separă această dramă reală a mizeriei și aspirațiilor ideale înșelate de dramele fictive, aparente ale eroilor lui Mascagni, Verdi sau Leoncavallo. În Woyzeck fiecare cuvînt, gest, acțiune dobîndește o dublă semnificație: realității sordide, imediate, i se alătură o viziune înfiorată asupra destinului uman. După cum remarcă Antoine Goléa, « acțiunea din *Woyzeck*, plasată într-un mediu cît mai

realist cu puțință, întâlnește climatul marilor opere legendare («Tristan», «Pelléas») pe planul transfigurării poetice».

Din totalul de 23 de scene pe care le cuprindea piesa lui Büchner, în ediția cunoscută de el*, Berg a scris muzica pentru 15. Respectând în general textul primitiv, adăugând numeroase indicații scenice, compozitorul își construiește libretul condensând și unificând scenele scurte, izolate din piesa lui Büchner, într-o structură coerentă alcătuită din trei acte ce comportă fiecare câte cinci scene.

Urmărind o mai mare economie și concentrație dramatică, el reunește uneori una într-alta mai multe scene, iar alteori reduce numărul personajelor: astfel Margret susține atât rolul Käthe, din piesă, cât și pe cel al soției hotelierului, în actul III scena 4, Căpitanul și Doctorul se «substituie» «Primului și celui de Al doilea cetățean» iar în actul II scena 4, rolul Andres implică și replicile rostite la Büchner de «alți tineri» și de «un soldat».

Nimic inutil, redondant în libretul astfel constituit. Tragedia înaintează sigur, cu mers implacabil, în progresie accelerată; textul lui Büchner, purificat, capătă virulența sporită a unui impresionant reportaj obiectiv, de cea mai aleasă ținută. Fiecare acțiune își asumă astfel o funcțiune specifică în cadrul schemei dramatice tradiționale (expoziție, desfășurare, deznodământ) în care semnificația centrală revine personajului Wozzeck, ridicat la rangul marilor eroi tragici de operă, asemeni lui Orfeu, Don Giovanni sau Othello.

Odată creată, unitatea dramatică condiționa implicit problema realizării unui edificiu muzical de o cel puțin egală coerență și limpezime structurală.

IV

Formele lui Alban Berg alcătuiesc esența operei sale, li însușă acesteia spontaneitatea formală atât de caracteristică. Oricât de complexă sau matematică ar fi structura lor, ele sînt întotdeauna forme schematice libere, născute din sentimentul pur și nevoia de expresie.

IGOR STRAWINSKY

Renunțînd la tonalitate, atonalismul se priva — fatalmente — de obișnuitele mijloace prin care ar fi putut construi structuri muzicale de dimensiuni ample. De aceea sfera compozițiilor atonale se orientează îndeosebi spre genul miniatral: lieduri, piese pentru pian sau orchestră. În cazul atacării formelor de mai mari proporții («Erwartung», «Die glückliche Hand», «Pierrrot lunaire» de Schönberg) sensul lucrării nu se precizează atât prin muzică cât mai ales prin text sau acțiunea dramatică propriu zisă; în realitate lucrările citate sînt formate dintr-o mare cantitate de secțiuni scurte, decupate, anticipînd esența noii dialectici weberniene asupra spațiului și timpului emoțional. În cazul lucrărilor atonale, renunțarea la clasicul principiu al tensiunii și relaxării tonale își caută compensația în legea «nonrepetiției» și contrastelor temporale — legi ce presupun diferențieri abrupte de la un acord la alt acord, de la o figură ritmică la alta, implicînd totodată inventivitate constantă și virtualități de variație nelimitată.

Cînd în 1914 Alban Berg, avînd experiența încercărilor anterioare ale lui Schönberg, se hotărăște să compună Wozzeck, operă de mare întindere, se arată a fi pe deplin conștient de toate aceste probleme; el se întreabă cu înfrigurare cum s-ar putea realiza un grad maxim de coeziune și unitate structurală fără a recurge la mijlocirea tonalității și posibilităților ei. Cu atât mai mult însă, cu cît

* Este vorba de prima ediție — fragmentară — din 1879, redactată de Emil Franzos. Ulterior, în ediția completă publicată de Arnold Zweig în 1923 Woyzeck numără 27 de scene.

compozitorul vrea să creeze muzical coeziunea dramatică, continuitatea climatului afectiv nu numai în limitele secțiunilor restrânse ci în cadrul unui act și chiar în structura întregii opere.

Soluția — unică — avea să o intuiască cu genială clarviziune Berg în organizarea formală cu totul aparte a opereii sale. După cum a recunoscut mai târziu însuși compozitorul (în conferința despre *Wozzeck* ținută în 1929), lucrarea cultivă în mare omnipotentă formă ternară (A—B—A): . . . « Un argument în susținerea acestor afirmații, pot fi unele paralelisme pe care le prezintă actele I și III, chiar dacă ultimul nu recapitulează muzica primului act. Cele două secțiuni extreme îmbrățișează actul al II-lea, realizând acea simetrie de durată, proporțională cu importanța lor (Actul al II-lea, cel mai important este și cel mai lung) » . . .

La rîndul său, fiecare act în parte se structurează în scheme formale dintre cele mai riguroase: sensul expositiv al primului act (*Wozzeck* în relațiile cu cei din jur) îmbracă, muzical, forma unei succesiuni de cinci piese caracteristice (suită, rapsodie — pe 3 acorduri, marș militar și cîntec de leagăn, *passacaglia* — cu 21 de variațiuni, *Andante quasi rondo*); actul II — « desfășurarea dramatică » propriu zisă — este o amplă simfonie în cinci părți (sonată, invențiune și fugă, *largo*, *scherzo*, introducere și *rondo marziale*); ultimul act — « catastrofă și epilog » — este construit pe înălțuirea a șase secțiuni bazate pe o formă muzicală comună: invențiunea * (invențiune pe o temă, pe un sunet, pe un ritm, pe un acord de 6 sunete, pe o tonalitate, pe un ritm continuu).

Partitura conține în egală măsură — sintetizînd creator — cele două tradiții fundamentale de construcție muzicală existente în genul opereii: principiul wagnerian al continuității discursului muzical și cel al constituirii fiecărei scene în așa zise « numere » încheiate. Însuși libretul oferea, ipotetic, argumente pledînd convingător pentru utilizarea ambelor procedee. Faptul extrem de sumară, evoluția dramei — declanșată de psihologia eroilor — impunea cu insistență continuitatea discursului muzical; pe de altă parte, decupajul — de factură cinematografică — al textului favoriza reactualizarea vechiului principiu introdus în muzică de « opera seria » italiană (sec. 17), și desăvîrșit ulterior de geniul mozartian.

Utilizînd leit-motivul wagnerian, construindu-și formal fiecare scenă în parte și legîndu-le între ele prin interludii orchestrale ce culminează cu ampla invențiune pe o tonalitate — rezumat al întregii drame — Berg dovedește o cunoaștere profundă a tradiției, pe baza sigură a căreia elanul său creator cîștigă muzicii un domeniu neexplorat încă: liberul curs al declamației lirice este stăvilit în formele așa zisei muzici « pure », adică ale muzicii simfonice. Alegerea acestor modele — mergînd de la tiparele arhaice ale fugii sau *passacagliei* pînă la cele noi ale invențiunilor pe un sunet, pe un acord — pe un ritm — este dictată de caracterul individualizat, în segmente, al acțiunii dramatice.

Analiza actului II — de pildă — imensă Simfonie în 5 mișcări este revelatorie pentru « acea libertate disciplinată, însemn al genialității » (Antoine Goléa) cu care Berg potențează formele « fixe », forme pe care și le-a impus deliberat.

Cadrul simfoniei clasice este dintr-odată dinamizat prin apariția unei mișcări suplimentare, lucru pe care nu-l mai încercase anterior — imperfect — decît Berlioz în a sa Simfonie fantastică. La Berg, însă, caracterul sintetizator pe planul formeii apare evident prin această a cincea mișcare simfonică — invențiune și fugă.

* Lucrare muzicală polifonică, corespunzînd cînd preludiilor, cînd fugilor, cînd pieselor cu structură imitativă liberă.

Concepînd scenele actului II ca mișcări ale unei simfonii, Berg finalizează de fapt o exigență exprimată ipotetic cu mult timp înainte încă de Wagner — în eseul «Über die Anwendung der Musik auf das Drama» (1879)*: Pentru «a deveni adevărată operă de artă, noua formă a muzicii dramatice trebuie să aibă unitatea unei mișcări — simfonii. Această unitate este condiționată de țesătura motivelor fundamentale care trebuie să străbată întreaga compoziție. Motivele acționează unele asupra altora unindu-se, separîndu-se, completîndu-se asemenea motivelor dintr-o mișcare-simfonie . . . »

V

Wozzeck-ul lui Berg urmează o construcție interioară strictă, căreia îi sînt subordonate atît arhitectura cît și textul libretistic . . . Aici spiritul păstrează, în ipostaze diferite, poziția leibniziană a «sufletului ce calculează fără să știe. . . »

MARCEL BEAUFILS

În ciuda accentului pus pe aspectul constructiv al operei — de o formidabilă luciditate architecturală — Berg consideră expresivitatea drept elementul cel mai caracteristic și necesar pentru muzica sa, cuvîntul, deci sensul vehiculat de text reprezintă adevăratul «fir al Ariadnei»; schema — departe de a rămîne aridă speculație impusă aprioric — este permanent vitalizată de comunicativitatea tulburătoare a mesajului de idei. De aceea, Berg va acorda vocii rolul preponderent; tratînd-o într-o manieră net antieclctică, folosește tehnici de cînt și declamație dintre cele mai diferite. La cele două extreme s-ar situa, pe de o parte, tulburătorul «Sprechgesang» wagnerian (motivul ax al întregii opere: «Wir arme Leut») și stilul cîntecului popular («liedurile» Mariei și ale lui Andres) iar pe de altă intonația vorbirii idiomatice obișnuite, sincronizată pe muzică. (dialogul dintre Marie și Margret — actul I, scena II); la mijloc se găsesc interpolate tipurile de tranziție «Sprechstimme» și «declamația ritmică» pe care le inaugurase Schönberg în «Pierrot lunaire» și «Die glückliche Hand». În conferința amintită Berg motivează preluarea acestor modalități atît ca o compensare a absenței belcanto-ului și recitativului dramatic cît și pentru că «acest fel melodic, ritmic și dinamic de vorbire controlată reprezintă nu numai unul din mijloacele cele mai apte a exprima sensul textului, dar și o îmbogățire a operei cu o nouă și valoroasă resursă muzicală care merge de la cuvîntul șoptit pînă la bel-parlare, trecînd printr-o gamă variată de melodii vorbite.»

Noutății revoluționare a subiectului, organizării formale de o factură cu totul deosebită i se adaugă deci remarcabila fuziune dintre cuvînt și muzică.

VI

«... A reușit! Wozzeck a fost unul din cele mai mari succese ale teatrului liric.»

ARNOLD SCHÖNBERG

Puterea de sinteză, atribut suprem al gîndirii muzico-dramatice de care dă dovadă Berg, se valorifică în toată plenitudinea sa pe tărîmul limbajului muzical propriu zis. Deși definită chiar de compozitor drept «o lucrare în stil atonal», Wozzeck reprezintă infinit mai mult: paleta armonică de o mare bogăție conține

* «Despre aplicarea muzicii la dramă».

în egală măsură acordul susținut de do major (actul II, scena I), seria dodecafonică (subiectul Passacagliei — actul I, scena IV), totalul neordonat al alterațiilor cromatice, efecte rezultate din suprapuneri politonale alături de acorduri derivate din sistemul cvartelor perfecte (folosite în scenele de factură populară — actul II, scena IV-a, și actul III, scena a III). Toate aceste multiple posibilități sînt conduse cu aceeași « libertate disciplinată » și grijă pentru realizarea maximei varietăți în cadrul edificiului formal unitar.

Se poate afirma cu certitudine că sinteza limbajului armonic tradițional cît și anticipările novatoare sînt astăzi pe deplin sesizabile, opera dobîndind virtualități de acțiune imediată asupra unui public foarte larg. Înainte ca Schönberg să fixeze noile reguli ale tehnicii componistice seriale, Berg scrie în Wozzeck numeroase pagini în care premisele dodecafonice abundă, prefigurînd chiar — embriionar — unele elemente ale principiilor după care, cu aproape 30 de ani mai tîrziu un Dallapiccola, Nono sau Boulez vor conduce seriile descătușate de rigorile scolastice.

Din acest punct de vedere faimoasa Passacaglia din actul I (considerată de Goléa « rezumatul genial al tuturor passacagliilor de la Buxtehude și Bach la Schönberg și Webern ») și ultimul interludiu al operei — Invențiune pe o tonalitate — rămîn exemplele cele mai concludente. Emoțional, ultimul interludiu conține întregul destin tragic al eroilor dramei; muzical vorbind, în partea sa centrală există un moment în care limbajul tonal (re minor) este abandonat; concentrația cromatică se intensifică, culminînd într-un impresionant acord vertical de 12 sunete. Tratîndu-l însă tonal, ca o funcțiune de dominantă, tonalitatea inițială revine în chipul cel mai firesc, realizînd, formal și armonic, un arc de baltă perfect. Epilogul propriu zis (scena copiilor) readuce cu ajutorul unui ritm astinat, implacabil, climatul instabil de la începutul primului act al operei; impresia de continuitate, de perpetuare umană a tragediei este de-a dreptul copleșitoare.

Se pare astfel că este îndeplinit aici în esență însuși dezideratul înnoirii muzicii prin imprevizibil, prin cultivarea circuitelor asimetrice deschise, necesitate posibil de realizat — pare să ne spună muzica lui Berg — chiar și fără facilitarea pe care o va oferi ulterior sistematizarea noului principiu al tehnicii seriale.

Iată, așadar, că afirmațiile entuziaste făcute de-a lungul vremii de numeroși comentatori — « Wozzeck, sinteză genială a trei secole de evoluție a teatrului liric, Wozzeck, sinteză vizionară a trei secole de muzică » — departe de a rămîne simple exclamații superlative, consemnează o realitate incontestabilă.

COSTIN MIEREANU

WOZZECK

libret după piesa lui
GEORG BÜCHNER

DISTRIBUȚIA: Căpitanul • Wozzeck • Andres • Marie • Margret • Doctorul
• Tamburul • Calfa 1 • Calfa 2 •

ACTUL I

TABLOUL 1.

Decor: camera căpitanului; e dis-de-diminează. Wozzeck îl bărbierește pe Căpitan.

CĂPITANUL (pe un scaun, în fața oglinzii):
Fără grabă, Wozzeck ! Mai cu metodă !
... Îmi vijlie capul... (își acoperă ochii
cu mîna, apoi, din nou liniștit)... Ce
dracu vrei să faci cu minutele ce-mi
rămîn în plus de la ras?... (Wozzeck
întrerupe bărbieritul; Căpitanul continuă
pe un ton ceva mai energic) Wozzeck, ia
seama ! Mai ai treizeci de ani frumoși,
băete, în față ! (Wozzeck reîncepe bār-
bieritul, întrerupîndu-se din cînd în cînd)
De trei ori zece: deci trei sute șazeci

de luni în cap ! Și-ncă-atîtea zile, ore,
minute ! Cum o să umpli atît amar de
timp ? Gîndește-te ! (Din nou sever)
Nu-i de glumit, Wozzeck !

WOZZECK : 'Trăiți ! Așa e !

CĂPITANUL (misterios): Mi-e groază doar
cînd mă gîndesc ce sens are « Eterni-
tatea » !... « Veșnic » este « veșnic »,
o recunoști ! Dar veșnicia este-o min-
ciună ! Există clipa doar... da, o
clipă doar... ! Wozzeck ! Mă trec
flori la ideea că zi și noapte pămîntul

se-nvrte ! Nu pot nici roata morii s-o vād : devin îndată melancolic !

WOZZECK : 'Trăiți ! Așa e !

CĂPITANUL : Wozzeck ! Mereu pari tot pus pe harță ! Un om cinstit e altfel. Un om, Wozzeck, împăcat în conștiința lui, nu se grăbește... Dar vorbește, Wozzeck... Ce fel de vreme-i astăzi?

WOZZECK : 'Trăiți !... Urită !... Vint !...

CĂPITANUL : Simțeam eu, ceva se mișca pe-afară ; și ce vint ! Ronțăie prin crengi parcă-i un șoarece ! (Viclean) ... Eu cred că vîntul vine din Sud-Nord...

WOZZECK : 'Trăiți ! Așa e !

CĂPITANUL (izbucnind în ris) : Ha ! Ha ! Ha ! Sud-Nord ! (ride mai tare) ... Ha, ha, ha !... Of, tare prost ești ! Grețos de prost ! (După ce se liniștește, emoționat) : Wozzeck, tu pari a fi om bun... însă... (ca o fanfară) : ești complet imoral ! (Cu multă demnitate) Moral... asta înseamnă să fii moral ! Pricepi tu?... De nu, s-o afli acum !... (cu patos) ...

Ai un copil fără-nvoirea cerească !... WOZZECK : Dar să... (se întrerupe)

CĂPITANUL : ... Chiar preotul garnizoanei, într-o zi, a spus-o clar : « fără-nvoirea cerească » ! (A spus-o el, nu eu) !

WOZZECK : Și credeți că Dumnezeu... de săracul vierme-avea grijă... de puneapirostiile mă-sa... înainte să-l nască?... « Lăsați copiii să vină la mine » zis-a !

CĂPITANUL (se scoală minios de pe scaun) : Ce-ndrugi aci ? Cam ciudat, ciudat e răspunsu-acesta !... Nu crezi și dumneata?... (sugrumat de furie) Cînd zic « dumneata » înseamnă « tu » ! « Tu » !...

WOZZECK : Noi cei săraci, dom'le, știm una : bani ! Bani ! Dacă n-ai bani... oricît încerci să mai faci copii în chip moral... e-n zadar... că nu poți !... Tot din carne sîntem toți !... Da, de-aș fi fost poate vreun domn cu joben... cu ceas cu lanț... sau cu ochelari... și distins la vorbă... atuncia puteam fi moral... Moralitatea, da, e frumoasă, desigur... Dar eu sînt doar un blet pîrlit ! De-alde noi, tot nefericiți sîntem și-aicea și pe lumea ailaltă !... Eu cred că noi și-n cer de-ajungem, ne pun de corvoadă la tunet !...

CĂPITANUL (confuz) ... Destul, destul !... (împăciuitor) Văd eu... ești un băiat de treabă... un om cinstit. (Ceva mai sigur pe el) ... Însă gîndești prea mult... și pari mereu gata pus pe harță... (îngrijorat) ... M-a mișcat mult discursu-acesta... Pleacă acum... dar nu alerga... mergi încet și pe mijlocul străzii ! (Wozzeck vrea să plece, grăbit) ... Îți spun încă odată : pe mijloc... fără grabă... cu-nctul... (Wozzeck iese).

TABLOUL 2

Decor : Cîmp deschis — în depărtare se vede orașul. Vremea e pe-nserat. Cortina se ridică repede. Andreas și Wozzeck taie crengi, într-un tufiș

WOZZECK : Asta-i loc blestemat !
ANDRES (lucrînd mai departe) : Ei și ?
(cîntă ca pentru sine)

De s-ar putea-mpușca-ntr-un loc
Trei iepuri dintr-un foc
Mi-aș lua o pușcă... și...
Să te ții !

WOZZECK : E-un loc blestemat !... Ști ce se-ntîmplă seara, colo-n iarbă, lîngă pajîștea cu ciuperci?... Se dă de-a dura un cap ! Un om crezînd că-i arici...

haț !... l-a luat în mînă... Trei zile abla ce-au trecut și a-mbrăcat pardisiu de scînduri...

ANDRES : Se-noptează, de-aia te temi... Prostii ! (Andres își lasă lucrul și cîntă.

Wozzeck lucrează mai departe)
Cînd vezi un iepuraș
Să-ntrebi dacă-s bun țintaș
Vinător am fost eu odată
Pușca s-o țiu
Nici nu știu...

WOZZECK : Taci, Andres ! E-o hircă de la francmasoni !

ANDRES (*cintă mai departe*): Am văzut doi iepuri
iarbă verde-nfulecau. . .

WOZZECK (*il întrerupe*): Îți spun ! E-a lor hircă ! Taci ! Taci ! (*Amîndoi ascultă încordați*)

ANDRES (*neliniștit la rîndul său, vrînd să-l calmeze pe Wozzeck și să-și facă și sieși curaj*): Cîntă și tu ! (*cîntă cu voioșie forțată*)

larba ei o-nfulecau. . .

Din. . .

WOZZECK (*Bate cu piciorul în pămînt*):
. . . Gol ! Sună a gol !

ANDRES (*continuă cîntecul*). . . rădăcină
. . . (*se oprește la strigătul lui Wozzeck*)

WOZZECK : . . . Prăpastie ! . . . Se clatină ! (*se clatină și el, amețit*) Uite, ceva cu noi, sub noi. . . (*din ce în ce mai îngrozit*) se mișcă. . . Hai ! Hai !

ANDRES (*il reține*): . . . Ce, ești nebun ?

WOZZECK (*vrea să-l tragă, violent, după el, dar se oprește de-odată*): . . . Tăcere grea. . . zăduf ! . . . Simt că mi se-oprește suflarea. (*Se uită fix în zare*).

ANDRES : Cum ?

(*Soarele apune. O ultimă rază puternică, la orizont*)

WOZZECK : Văd flăcări ! (*zarea e violent colorată de această ultimă rază*). . .
Țînesc dintre brazde. . . pînă-n ceruri . . . (*Brusc începe să se lase întunericul*)
— Și din văzduh. . . semnale ca de trîmbiți ! . . . (*Încet, încet, ochii se obișnuiesc cu întunericul. Wozzeck țipă* :)
Către noi. . . vin !

ANDRES (*cu indiferență prefăcută*): . . .
Soarele-apune și bat tobe-n sat. . .
(*se aud sunete slabe de tobă, foarte îndepărtate. Andres stringe lemnele tăiate*).

WOZZECK : . . . S-a liniștit de parc-a murit lumea. . .

ANDRES : Noapte ! . . . Plecăm acasă !
(*cortina se lasă încet*).

TABLOUL 3

Odăița Mariei (Seara)

MARIE (*la fereastră, cu copilul în brațe*)
. . . Cim-bum ! Cim-bum ! Bum ! Bum !
Bum ! (*se apropie muzica militară*)
Auzi băiețaș ? Uite-i, sosesc ! (*apare fanfara, în frunte cu tamburul major*).

MARGRET (*virînd capul pe geam, către Marie*): Ce bărbat ! Ca un stejar ! . . .
(*Muzica militară trece prin fața casei Mariei*)

MARIE (*de la fereastră*): . . . Pășește țațoș, ca un leu ! . . . (*Tamburul o salută iar Marie îi face semne amicale cu mîna*).

MARGRET : Ei ! Da' ce ochi dulci știi să faci, vecino ! Așa ceva nu-ți prea stă-n obicei ! . . .

MARIE (*cîntă pentru sine*): . . .

Soldații, soldații

Sînt strașnici flăcăi. . .

MARGRET (*tot de la fereastră, spre Marie*): . . . Tiii ! . . . Cum îți lucesc ochii ! . . .

MARIE (*întrerupînd cîntecul*): Și dacă ? . . .
Ce te privește ? Mai bine ți-ai da tu ochii la meșter, să-i lustruiască. . . Poate-or mai căpăta un pic de lăciu, să cumperi doi nasturi pe ei ! . . .

MARGRET : Ce face ? . . . Tu vorbești ? Tu, « madam fecioara » ! ? Eu sînt o femeie cînstită, dar tu, știe toată lumea, străpungi cu privirea șapte perechi de pantaloni de piele !

MARIE (*strigînd la ea*): Putoare ! . . .
(*închide, trînd, fereastra; fanfara nu se mai aude. Maria rămasă singură cu copilul, izbucnește*). . . Hai de-aici ! . . .
Ce-i și lumea asta ! . . . (*ia copilul în brațe*) Pui de tîrfă, asta ești ! . . . (*se așează*). . . Dar ce bucurie-i faci maică-tii, cu tot obrazul tău necînstit ! (*leagănd copilul și cîntă*).

Hai nani, nani.

Fato cum te-ntorci în sat ?

Ai copilăș, n-ai bărbat !
 Dar ce să mă frământ ?
 Noaptea întreagă cînt:
 Dormi, nani, dulcele meu odor
 N-ai cui să ceri ajutor !...
 Hansel înhamă-ai tăi șase cai
 Fîn și ovăz să le dai...
 Dar nici ovăz nu vor
 Nici apă de isvor...
 Rece vinișor
 Dă-le lor !

(Observă că a adormit copilul)

Rece vinișor

Dă-le lor !...

(cade pe gînduri. Se aud bătăi în geam.
 Marie tresare) Cine-i?... (sare de pe
 scaun; deschide fereastra)... Tu ești,
 Frantz?... Întră-n casă !...

WOZZECK (de afară, vorbind prin fereastră
 Nu pot ! Merg la regiment !

MARIE: Ai fost să tai nulele pentru maior ?

WOZZECK: Da Marie !... Off !...

MARIE: Dar ce-ai tu, Frantz ? Pari cam
 tulburat !...

WOZZECK: Pst, taci ! Acuma știu ! Un
 semn s-a ivit în ceruri, un chip în văpăi...
 Cît pe-acî să aflu tot !...

MARIE: Ce?...

WOZZECK: ...Și-acum iarăși beznă...
 beznă !... Marie ! Ceva s-a-ntîmplat !...
 (meditează)... Da, da !... (misterios)
 Scrie-ți-n carte: « Întîl zbură-vor aburi
 pe cer, ca un fum din hornuri ».

MARIE: Frantz !

WOZZECK: Chipul s-a ținut după mine
 pînă-n oraș ! (în cea mai mare exaltare)
 Ce-o să se-ntîmple ?

MARIE (speriată, încearcă să-l potolească):
 Frantz !... Frantz ! (îi dă copilul)...
 Băiatul tău !...

WOZZECK (absent)... Băiatul meu...
 (fără să se uite la copil)... Băiatul...
 Trebuie să plec !... (Wozzeck dispăre
 fulgerător. Marie pleacă de la fereastră.
 Privește îndurerată copilul)

MARIE: ...Privea ca năucul !... Nici la
 copil nu s-a uitat !... Curînd, curînd...
 își pierde și mintea !... (cătred băiat)...
 Dar tu de ce taci?... Te temi?... Ce
 întuneric ! Să crezi că-ai orbit ! Și luna
 și-a stins razele !... (isbucînd) Ah !
 Sărmanii de noi !... Nu, nu mai pot !...
 Ce groază mi-e ! (Se năpustește spre ușă.
 Cortina cade brusc).

TABLOUL 4

Decor: Cabinetul Doctorului. O după amiază însorită. Întră Wozzeck.

DOCTORUL (întîmpinînd aflat pe Woz-
 zeck): ...Ce-mi văd ochii?... Woz-
 zeck ? !... Om de cuvînt?... Uite
 ia !...

WOZZECK: ...Știți că... Domn' Doc-
 tor...

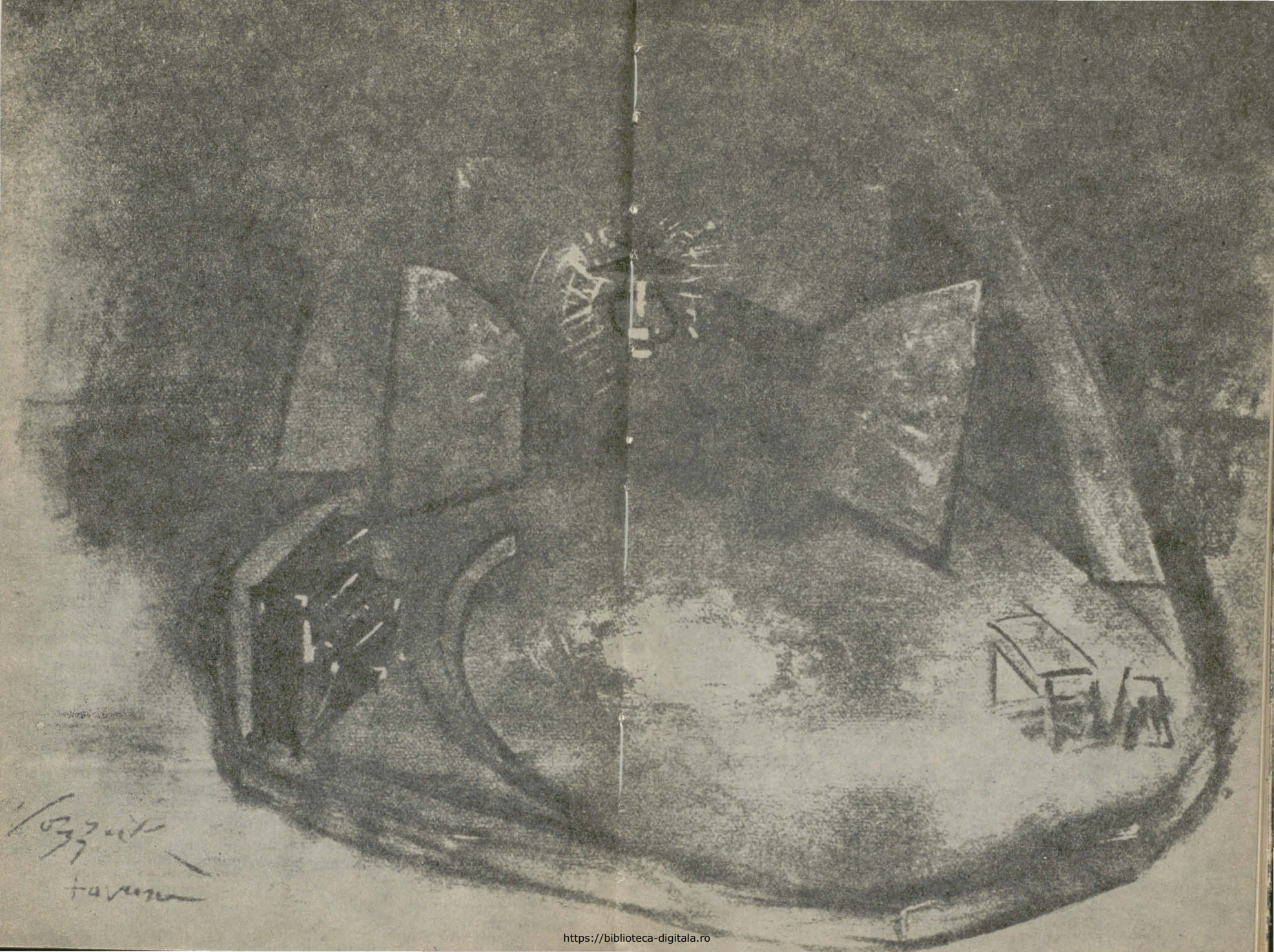
DOCTORUL: ...Ei, lasă-că știu, Wozzeck
 ...Cu tusea ta? iarăși !... Ai tușit
 iar pe stradă, mai rău ca un mops !...
 Pentru asta-ți dau eu trei bănuți pe zi?
 Spune, Wozzeck !... Foarte rău ! E rea
 lumea ! Asta-i... Oh !...

WOZZECK: Hei, dom'le doctor, așa-i
 cînd vrea natura !...

DOCTORUL (revoltat): Vrea natura...
 vrea natura ! Superstiție ! O jalnică
 superstiție !... N-am dovedit că dia-

fragma poți, — dacă ai voință, — s-o
 supui? Ce-i natura, Wozzeck? Doar
 omu-i liber ! Individualitatea-n om tinde
 permanent spre libertate... (mai mult
 pentru sine, dînd din cap)... nu spre
 tuse... (din nou către Wozzeck)...
 Dar tu, tu ți-ai mîncat azi fasolea,
 Wozzeck?... (Wozzeck dă afirmativ din
 cap) Doar fasole, doar păstăi, ai grijă !
 Nu uita !... De Luni începem cu carne
 de berbec în singe... În știință au loc
 răsturnări fără precedent ! (enumerînd
 pe degete)... Ouă !... Șuncă !... Hi-
 drați de cărbune !... (gest larg)...
 Mai clar: Oxyaldehydanhidride... (Ace-
 lași joc. Apoi deodată, revoltat) Dar tu ai
 tușit încă o dată !... (se apropie de

ANDRÉ MASSON — Decor pentru opera „Wozzek”
 de Alban Berg la Opéra (Jean Louis Barrault) Paris — 1963



1037
f. 100

Wozzeck, stăpînindu-se brusc)... Nu ! N-am să mă supăr, nu ! E și nesănătos și antiștiințific !... Sînt calm din fire, iar pulsul mai mult de șazeci nu-mi trece... Pușchea !... Și să te superi, pe-un om e-o prostie ! Omul n-are preț măcar cît o biată salamandră !... Totuși, totuși, Wozzeck !... De nu tușeai era mai bine !...

WOZZECK (împăciuitor): ... Vedeți, dom' doctor !... Fiecare cu caracterul, cu firea lui... Sigur, dar cu natura e altfel !... (Doctorul face un gest furios) Uite... (tronznindu-și degetele)... natura e... așa e...

DOCTORUL: Wozzeck ! Iar începi cu sofismele !...

WOZZECK: ...să zicem mai bine... de pildă... Natura cînd...

DOCTORUL (îl persiflează): Ce? Natura cînd?...

WOZZECK: ... Natura cînd moare, cade întunericul... Nici măcar cu mîinile s-o mai pipăi nu poți... că-o destrami... ca pe-o pînză-n vînt... de păianjen... Cînd o simți și totuși nu e !... Ah ! Ah ! Marie ! Cînd totu-i întunecat... (face cîțiva pași mari prin cameră, cu mîinile întinse)... și rămîne-n asfințit o dungă, ca un jar pe-o vatră...

DOCTORUL: Măi băete, dar tu abia te mai ții pe picioare, nu vezi?

WOZZECK: ...pe ce, ...pe ce să te sprijini?... (Se oprește lîngă doctor. Confidențial)... Domn' Doctor !... Cînd e soarele la amiaz și cînd lumea întreagă parcă arde-n foc... printre

nori... un glas din cer ca tunetu-n munți mă strigă...

DOCTORUL: Wozzeck, mi se pare că bați cîmpii !...

WOZZECK (îl întrerupe): ... Ciupercile !... Ați observat în iarbă cîte cercuri de albe ciuperci?... Cercuri, linii și chipuri !... Cin' le știe tîlcul?...

DOCTORUL: ...Wozzeck !... Ești bun de balamuc ! Ai o delicioasă idee fixă, o strașnică « aberatio mentalis partialis » clasa-ntia, bine dezvoltată !... Wozzeck, am să-ți măresc bacșiușul !... Trăești și-acuma la fel?... Îți razi căpitanul? Prinzi salamandre?... Îți iei fasolea?...

WOZZECK: Totu-n ordine, Domn' Doctor !... Știți că muierii-i dau ce strîng: pentru ea fac totul !...

DOCTORUL: ...Tu ești un caz interesant ! Țin-te bine-așa ! Wozzeck, am să-ți mai dau un ban în plus de astăzi... Dar știi ce-ai de făcut?

WOZZECK (fără să se mai sinchisească de doctor): Ah ! Marie !... Marie !...

DOCTORUL: Ce-ai de făcut? Ce?...

WOZZECK: ... Ah !...

DOCTORUL (către Wozzeck): Tot fasole și carne de oaie... Lasă tusea,... bărbierește-l pe șeful... ideea ta fixă-ntre timp cultiv-o ! Oh !... (din ce în ce mai extaziat) Teoria mea ! Gloria mea ! (în culmea extazului) Nemuritor voi fi !... Nemuritor ! Nemuritor !... (Deodată, foarte profesional, apropiindu-se de Wozzeck) Wozzeck, hai arată-acum limba ! (Wozzeck se execută. Cortina cade la început foarte repede apoi brusc mai lent, din ce în ce mai lent)

TABLOUL 5

Decor: Strada, în fața porții Mariei. Amurg.

MARIE (Stă admirativă în fața Tamburului major)... Ia mai fă cîțiva pași !... (Tamburul ia poziție militărească și face cîțiva pași de marș)... Ce barbă, parcă-i de leu !... Și ce piept, ca de taur !... N-are seamăn !... Am pe cesă fiu fudulă !

TAMBURUL: ...Să mă vezi la paradă, cînd pun egreta cu fulgi și mînuși ca spuma !... Ptiu ! Trăsni-m-ar ! Și prințu-mi spune: « Tambur, tu ești dat dracului ! »

MARIE (ironică): Nu, zău ! (Vine în fața lui. Cu admirație:) ... Ce bărbat !

TAMBURUL : Și tu ce mai muiere ! Extra-lux !... Prăsilă de tamburi cu tine-am să fac, pe cinste ! Nu?... (o prinde-n brațe)

MARIE : Lasă-mă ! (vrea să se smulgă. Se luptă amîndoi)

TAMBURUL : Sălbăticiune !

MARIE (se smulge) : Mîinile jos !

TAMBURUL (își umflă pieptul și se apropie mai mult de ea. Insistent) : Doar n-oi avea pe dracu-n tine !... (o cuprinde din nou, de data asta hotărît, amenințător)

MARIE : Mi-e tot una !... Fie orice-o fi !... (se aruncă-n brațele lui și dispar amîndoi prin ușa deschisă a casei)

CORTINA

ACTUL II

TABLOUL 1

Decor: odăița Mariei. Dimineată însorită. Marie, cu copilul în poală, se privește într-un ciob de oglindă pe care-l ține în mînă.

MARIE : ... Cum sclipesc de tare !... Ce pietre or fi ? Cum naiba le-a spus ?... (Se gîndește. Copilul se mișcă) Dormi, dormi ! Ține ochii-nchiși... tare... mai tare... așa ! (copilul se mișcă din nou) Taci, să nu te fure ! (Mimînd misterul, dar sfîdînd totodată, cu o expresie îndrăznească) :

Trage oblonul jos :

Că trece-un moș

zdrunțos

Și-n tolba lui te ia

La șoareci să te dea.

(lugubru)

(Speriat, copilul își-ascunde capul în faldurile rochiei, și incremenește așa. Maria se uită din nou în oglindă) ... Aur o fi ?... De-alde noi un colțișor au pe pămînt și un ciob de oglindă !... (izbucnind) Și totuși, ce roșli-mi sînt buzele... La fel ca ale cucoanelor cu oglinzile lor cît pereții, și cu domnii lor frumoși și fini ce sărută mîna !... Dar eu rămîn tot o amărită... (Copilul ridică, din poală, capul. Marie, indispusă.) Taci ! Ține ochii-nchiși ! (Se joacă cu oglinda, reflectînd-o pe perete) ... Îl vezi ? Moș Ene stă pe perete ! (Copilul nu o ascultă.

Marie aproape furioasă.) Ține ochii-nchiși... (se joacă din nou cu oglinda)... că dacă nu... el pe loc te orbește !... (Wozzeck intră, și vine-n spatele Mariei. Ea nu-l vede ci așteaptă — ca și copilul intimidat — efectul jocului cu oglinda. În momentul cînd își dă seama de prezența lui Wozzeck, Marie tresare violent și pune mîinile la urechi, pentru a ascunde cerceii)

WOZZECK : Ce-i asta ?

MARIE : Nimic !

WOZZECK : Ce sclipește printre degete ?

MARIE : Cerceii mei !... I-am găsit ieri !...

WOZZECK (examinează cerceii) : ... Eu de ce nu găsesc pe stradă... doi deodată ?...

MARIE (expresivă) : Sînt eu o stricăță ?

WOZZECK (îmblînzind-o) : ... Dar nu, Marie... Te cred !... (privește spre copil) Mult mai doarme copilul !... Sprijină-l de umeri... ia scaunul... (ezitînd) Cum îi lucește fruntea... e asudat... Toată viața nu-i decît trudă... Asudăm și-n somn, noi, cei săraci... Iată niște bani, Marie... (i-i numără în mînă)... E solda... mi-a dat și șeful... și dom'doctor...

MARIE: Mulțumesc, Franz. . .
WOZZECK: Plec acum, Marie. . . Adio. . .
(iese)
MARIE (singură): . . . Totuși sînt stricată !

. . . Mai bine frîghia !. . . Asta-l viața !
. . . Totul se duce dracului. . . Om,
copil, femeie. . .
(Cortina cade repede)

TABLOUL 2

Decor: o stradă, ziua. Întîlnire între Căpitan și Doctor.

CĂPITANUL (încă de departe): . . . Unde-așa-n fugă, stimabile domn, « cui de dric ? » . . .

DOCTORUL (foarte grăbit): . . . Unde-așa lento, stimabile domn « îngeraș cazon » ? . . . (trece-n fugă mai departe).

CĂPITANUL: Stai puțin te rog ! (vrea să-l ajungă pe doctor)

DOCTORUL: N-am timp !

CĂPITANUL: Ce-i goana asta ? . . . Uff ! (respiră adînc și sgomotos). . . Nu alerga. . . Un om cinstit nu fuge-așa. . . (cu vocea sugrumată) . . . Un om cinstit. . .

DOCTORUL: N-am timp, n-am timp !. . .

CĂPITANUL (din ce în ce mai lipsit de suflu): Un om de. . . Sau vrei să-ajungi moartea din urmă ? . . . (Doctorul încetinește mersul și Căpitanul îl ajunge).

DOCTORUL (supărat): N-am vreme de stat, pricepe !. . .

CĂPITANUL: Un om cinstit. . . (reușește să-l apuce pe doctor de cîteva ori de haină).

DOCTORUL: N-am timp, n-am timp, n-am timp !. . .

CĂPITANUL: N-alerga însă-așa, dom-le « Cui de dric » (în acest timp reușește să-l agațe în sfîrșit pe doctor) . . . Sînt pietre și e păcat să-ți rupi pîngelele. . . Permite-mi. . . (gîfîind) să salvez. . . și eu. . . o. . . viață. . . astăzi. . . (Căpitanul se liniștește treptat; respiră adînc. Doctorul, mergînd mai încet, se hotărăște să-l asculte)

DOCTORUL: Fug ! am alt caz mortal ! (se oprește și. . . misterios) « Cancer uteri » ! (Căpitanul devine neliniștit) . . . Treizeci de cazuri, toate mortale și doar într-o lună !. . . (Vrea să plece mai departe).

CĂPITANUL: Doctore, nu mă mai speria !. . . Știi că sînt oameni ce dintr-o simplă sperietură mor !. . .

DOCTORUL: Chiar luna asta vom avea un strașnic preparat. . .

CĂPITANUL: . . . Oh !. . . Oh !. . . (se oprește). . . Oh !. . .

DOCTORUL (stînd pe loc și examinînd la rece pe căpitan. Jovial): . . . Dar mată !. . . Hm !. . . Văd că gîfii. . . Gras. . . gîtul gros. . . Constituție-apoplexică de tot ! . . . Da, căpitane. . . (misterios) . . . curînd vei face-o apoplexie cerebri, sigur. . . probabil să-nceapă întii numai pe-o parte paralizia. . . Da ! O paralizie pe-o parte sau mai de grabă. . . (iarăși foarte misterios) numai în părțile de jos !.

CĂPITANUL (geme): . . . Vai, Doamne !. . .

DOCTORUL (debordează, entuziasmat). . . Da, acestea sînt pe scurt perspectivele pentru luna ce vine ! Și în plus, pot să te-asigur, vei fi unul dintre cele mai interesante cazuri. . . Iar de-o da Domnul să-ți cuprindă puțin și limba, atunci să vezi ce epocale experimente !. . . (vrea, cu o mișcare repezită, să dispară. Căpitanul îl apucă brusc, reținîndu-l)

CĂPITANUL: Stai, doctore !. . . Nici gînd să te las !. . . Amice-al morții, cui de dric !. . . Doar o lună !. . . (aproape fără suflu) . . . Există oameni. . . dintr-un speriat. . . (cu vocea sugrumată) . . . Doctore !. . . (Tușește din cauza agitației și efortului, respiră adînc, iar tușește și iar respiră. Doctorul îl bate pe spate ca să-i ușureze tusea. Căpitanul tușește mai puțin. Foarte emoționat, Căpitanul spune:)
. . . Văd de pe-acuma. . . oameni. . . care-și șterg cu batistele ochii. . . (Din ce în ce mai emoționat) . . . Parcă-i aud

spunându-și : « a fost un om de treabă . . . un om cinstit » . . . (Wozzeck trece grăbit, salutând militărește)

DOCTORUL (care e penibil impresionat și vrea să schimbe atmosfera; văzându-l pe Wozzeck) . . . Hei, Wozzeck ! . . . (soldatul se oprește) . . . Ce treci ca un glonț pe lângă noi? (Wozzeck salută militărește și vrea să plece) . . . Stai un pic, Wozzeck ! . . . (Wozzeck se oprește în cele din urmă și se îndreaptă încet spre ei).

CĂPITANUL (și-a revenit în sfîrșit): . . . Aleargă ca un brici de ras cu lama deschisă-n sus . . . poți să te tai cu el ! (Îl privește pe Wozzeck mai îndeaproape. Wozzeck stă tăcut și grav. Căpitanul spre doctor, făcînd aluzie la barba deasă a acestuia) . . . Gonește de parcă-i obligat să radă toți bărboșii din lume și l-ar spînzura de-ar lăsa un singur fir . . . Desigur . . . o barbă lungă . . . (gînditor) Dar ce-am vrut să spun oare? . . . (și mai gînditor, fluierînd din cînd în cînd) . . . O barbă lungă ! . . . (continuă să se gîndească)

DOCTORUL (citînd un text antic): . . . « O barbă lungă peste piept » . . . Hm ! . . . Un Plinius parcă-a scris . . .

CĂPITANUL (Datorită aluziei doctorului, și-a amintit ce a vrut să spună și se lovește pe frunte) . . . Ha ! . . .

DOCTORUL (cu aluzie): . . . Desvătă-i pe soldați să poarte barbă ! . . .

CĂPITANUL (același joc): . . . Da, da . . . (foarte semnificativ) O barbă lungă . . . Spune, Wozzeck, n-ai găsit vreun fir în vreun castron? . . . (Doctorul ascultă amuzat și fredonează în surdina o melodie, bătînd tactul cu bastonul) . . . Un fir căzut dintr-o barbă? . . . Ha, ha ! . . . Nu-nțelegi nimic? . . . Un fir de barbă-n supă . . . De om, de săpător . . . dacă nu chiar de subofițer . . . sau poate de tambur-major ! . . .

DOCTORUL: . . . Ei, Wozzeck ! . . . Parcă nevasta ți-e credincioasă ! . . .

WOZZECK: . . . Dar domnule căpitan . . . domn' doctor . . . ce vreți să spuneți?

CĂPITANUL: la te uită ce mutră face ! (către doctor) . . . Ei, poate n-a fost

chiar în supă, însă de s-ar grăbi . . . aicea, după colț, e foarte posibil . . . lipit de o buză să-l găsească . . . Măcar unul ! . . . Un fir de păr pe-o buză ! . . . Ei, am cunoscut și eu al dragostei jar ! . . . Ce-ai băiete? . . . Ca varul ești de alb ! . . .

WOZZECK: Domn' căpitan . . . sînt doar un biet om simplu . . . n-am nimic mai scump decît . . . Sau vreți cumva să vă bateți joc . . .

CĂPITANUL (tresărînd): Joc? Eu? Să-mi bat joc? . . . Bat joc?

WOZZECK: Domn' căpitan, pămîntul frige ca un iad . . .

DOCTORUL (ia mîna lui Wozzeck): . . . Wozzeck, pulsul ! . . .

WOZZECK: dar iadul e mult mai rece . . .

CĂPITANUL: Ce? N-oivreasă-ți faci seama?

DOCTORUL: . . . Slab ! . . .

CĂPITANUL: Cum mă străpunge cu privirea ! . . .

WOZZECK (își smulge mîna dintr-a doctorului): Domn' Doctor ! . . . Domn' Căpitan ! . . .

DOCTORUL: . . . iute . . . aritmic ! . . .

CĂPITANUL: Îți vreau binele, tu ești un om de treabă, Wozzeck . . .

WOZZECK: . . . De ce e-n stare un om . . .

DOCTORUL: . . . Crispați mușchii toți . . . rigid . . . ochii ficși ! . . .

CĂPITANUL: . . . un om cinstit ! . . .

WOZZECK: . . . de ce-i în stare, Doamne sfinte ! . . . Că ți se face o poftă să te și spînzuri . . . Și poate că mai bine-ar fi ! . . . (Pleacă-n fugă, fără să mai salute)

CĂPITANUL (privește abătut în urma lui): . . . Cum aleargă ! . . . El și umbra după el ! . . .

DOCTORUL: Teribil fenomen acest Wozzeck !

CĂPITANUL: Mă amețește omul ăsta ! Ce disperat e ! Și asta nu-mi place ! (Doctorul, temîndu-se de o nouă criză de nervi din partea căpitanului, o pornește cu pași iuți) . . . Un om cinstit se-n-crede-n Cel de sus . . . Un om cinstit e lipsit de curaj . . . (Făcînd aluzie la Wozzeck) Doar mîrșavii-s curajoși ! . . . (pleacă după doctor) . . . Doar mîrșavii . . . (din culise) . . . Doar ei ! . . .

(CORTINA)

TABLOUL 3

Decor: strada casei Mariei. O zi întunecată. Maria stă în fața casei. Wozzeck se apropie agitat.

MARIE: Bun venit, Franz !...

WOZZECK (pripriște fix la ea și dă din cap): ... Nu văd, nu ! Nimica !... Ar trebuisă se vadă, s-apuci și cu pumnii !...

MARIE: Ce ai, Franz ?

WOZZECK: ... Ești tu la fel, Marie?...

Cînd păcatul e-atît de greu... ar fi bine să pută groaznic... s-alunge pe îngerii din cer !... Dar tu ai buzele flăcără !... Roșii ca un foc... n-au arsuri cumva?...

MARIE: Ești nebun, dragă Franz... Mi-e frică...

WOZZECK: Chip frumos... « ca păcatul »... Dar cum poate să fie păcatul frumos?... (Deodată arată un loc în fața ușii. *Tresărind*) Spune, el a stat aici?...

Așa?... Cum?...

MARIE: Oricine-i liber să circule pe stradă !...

WOZZECK: Drace ! El a stat aicea?...

MARIE: ... De cînd e lumea, oameni și

oameni stau pe unde-apucă... ba ici, ba dincolo, unul după altul...

WOZZECK: L-am văzut chiar eu !

MARIE: Multe vede sub soare orice om cînd are ochi teferi... Înseamnă că nu-i orb.

WOZZECK: Care se stăpînește din ce în ce mai puțin, *isbucnind*): Tu cu el !...

MARIE (*obraznică*): Și dacă !...

WOZZECK (*urlă, apropiindu-se amenințător*): Tîrfă !

MARIE: Să nu m-atingi ! (*Wozzeck lasă încet brațul în jos*) Scoate cuțitul dacă vrei, dar nu-ncerca să dai. (*Retrăgîndu-se*) De cînd aveam zece ani n-a-ndrăznit nici tata !... (*Fuge în casă*).

WOZZECK (*privind fix după ea*): ... « Scoate cuțitul ! » (*Șoptind, îngrozit de propriul lui gînd*)... În om e o prăpastie și-n ea aluneci dacă privești mai mult... Alunec !... (*Dispare. Scena rămîne cîteva clipe goală. Cortina se lasă încet*).

TABLOUL 4

Decor: grădina unei cîrciumi. Seara, tîrziu. Pe ringul de dans flăcăi, soldați și fete, unii dansînd, alții privind.

CALFA 1: ... Am o cămașe care nu-i a mea...

CALFA 2: (*imitînd pe cel dintîi*): ... Nu este-a mea !...

CALFA 1: ... Și sufletu-mi duhnește a rachiou... (*Flăcăii, soldații și fetele părăsesc locul de dans, strîngîndu-se în grupuri. Un grup se adună în jurul celor două calfe. Cei doi tineri sînt beți*).

Al meu suflet, al meu suflet, fără moarte... Ah ! Duhnește-a rachiou... Duhnește și habar n-am de ce ! De ce este lumea tristă ? Chiar și banul, banul putrezește !

CALFA 2: Nu mă uita, frate ! Vino ! (*Își îmbrățișează prietenul*) Zi că nu-i frumos

pe lume !... De-ar fi ale noastre nasuri două sticle, ne-am turna rachiul pe gîturi unul altuia...

CALFA 1: ... Al meu suflet...

CALFA 2: Pămîntu-i ca un trandafir...

CALFA 1: Al meu suflet fără moarte...

CALFA 2: Țuica ! Asta-i vlața !

CALFA 1: ... Duhnește, ah ! Cît de trist e, trist, e trist, e tri... (*adoarme*) (*Flăcăii, soldații și fetele se îndreaptă din nou spre locul de dans și se prind — perechi-perechi în joc. Printre ei, Marie și tamburul-major. Wozzeck apore în prag și îi vede dansînd*)

WOZZECK: El !... Ea !... Drace !...

MARIE (*dansează și cîntă în tact*): ... Tot așa !... Tot așa !...

WOZZECK (*repetă mașinal*): ... Tot așa !... Tot așa !... (*Cade pe o bancă în apropierea pistei de dans*) ... Învițiți-vă !... Tăvăliți-vă !... De ce nu te stingi, soare?... De ce?... Toți se tăvălesc în desfriș, unii peste alții: bărbat și femeie... om și animal !... (*Privește iar spre cei doi care dansează*) Femeia !... Femeia !... Femeia-i fierbinte... e fierbinte... fierbinte !... (*Clocotește; tresare violent*;) Cum o pipăie ! li pipăie trupul ! Și ea ride-n hohote !...

TAMBURUL: Tot așa !

MARIE: Tot așa !

TAMBURUL: Tot așa !

MARIE: Tot așa !

WOZZECK (*nu mai poate să se abțină și vrea să se năpăstuiască peste dansatori*): ... Blestem !... Eu... (*Renunță însă căci dansul se termină și partenerii părăsesc podiumul. Se așează din nou pe bancă. Izbucnește un cor al flăcăilor și soldaților*)

CORUL DE BĂEȚI:

... Un vinător de soi
Trecea călare prin zăvoi,
Halli, hallo ! Halli, hallo !
Da, la vinat sînt favorit
Pe cîmpul înverzit
Halli, hallo ! Halli, hallo !

ANDRES (*ia chitara, se erijează în dirijor al corului și începe primele acorduri, intercalîndu-se în finalul corului*):

Ah ! Fată, dragă fată
Ce minte-ai avut?...
Birjarii, căruțașii
Bănișorii și-au băut !...

CORUL DE BĂEȚI:

Da, la vinat sînt fericit
Pe cîmpul înverzit !
Halli, hallo ! Halli, hallo !

(*Andres înapoiază chitara muzicantului de pe scenă și se apropie de Wozzeck*)

WOZZECK: Cît e ceasul?

ANDRES: Zece !

WOZZECK: Da?... Credeam că e mai tîrziu... Se scurge vremea încet, la petrecere...

ANDRES: Ce stai acolo, lingă ușa?

WOZZECK: Mă simt bine... Sînt destui ce stau și mai la ușă, dar n-au habar pîn'ce-i scot pe ușă cu mîinile pe piept... (*Perechile dansează un vals tirolez*)

ANDRES: Dar tu stai rău...

WOZZECK: Stau bine !... Lasă că-n mormînt oi sta cu mult mai bine !... (*Dansul se termină. Flăcăii și soldații se strîng din nou în jurul celor două calfe*)

ANDRES (*Plictisit și cu gîndul la dans, nu-i dă prea mare atenție lui Wozzeck*): Ești beat, Wozzeck?...

WOZZECK: Nu, frate !... Ce păcat !... (*Rămîne singur pe bancă. Între timp Calfa s-a trezit, se urcă pe masă și începe o predică, acompaniat de orchestra de scenă*)

CALFA 1: ... Oricît !... Cînd un biet drumeț... rezemat de fluviul vremii... vrea să-și dea seama despre dumnezeiasca înțelepciune... se-ntreabă: pentru ce trăim?... (*Cu patos*)... Adevărul, iubit auditoriu, vi-l spun îndată... (*În extaz*) Lumea-i bună !... Că din ce oare țăranul, dulgherul sau croitorul puteau să trăiască, de nu-l creaa pe om cerescul tată?... Din ce ar fi trăit croitorul, spuneți, dacă Dumnezeu nu semăna sentimentul rușinii în om, oare?... Din ce, un soldat sau birtaș, dacă n-ar fi setea din om de ucidere... și-apoi setea lui pentru băutură?... De-aceea zic: nu vă îndoiți; totu-i plăcut și încîntător... Omul însă-i doar un lut trecător... chiar și banul putrezește !... (*Reia tonul plîngăreț de la începutul scenei și termină în tempo de vals*)... Iar al meu suflet pute a rachieu !... (*Ovații generale. Oratorul e înconjurat de o parte din flăcăii care-l iau cu ei. Cei care rămîn se îndreaptă cîntînd fie către ringul de dans, fie către mesele din fund. Andres se retrage cu aceștia din urmă spre mesele din fund. Începe din nou corul soldaților și flăcăilor*)

CORUL BĂEȚILOR:

Da, la vinat sînt fericit
Halli...
Halli...

ANDRES: Ah ! Fată, dragă fată...

(*Nebunul intră pe neașteptate și se apropie de Wozzeck care a stat tot timpul pe o bancă în prim-plan, fără să fi luat parte*)

la cele petrecute. În timp ce muzicanții de pe scenă își acordează instrumentele, Nebunul își face drum spre Wozzeck)
NEBUNUL (îngă Wozzeck): ... Vesel, vesel. . . (Wozzeck nu-l ia în seamă) ... Dar simt miros. . .
WOZZECK: ... Ce-i, nebune? . . .

NEBUNUL: ... Miros. . . ca de singe ! . . .
WOZZECK: Singe? . . . De singe? . . . (Perechile, printre care Marie și Tamburul-major reiau dansul) . . . De ce văd roșu-n față? . . . Se-nvîrte casa rostogol. . . cad unii peste alții ! . . .
 (CORTINA SE LASĂ REPEDE)

TABLOUL 5

Înainte de ridicarea cortinei se aude corul soldaților adormiți. Decorul, după ridicarea cortinei: Camera de gardă a cazarmii. Noapte. Andres și Wozzeck dorm pe patul de campanie.

WOZZECK (geme în somn): ... Ah ! . . . Ah ! . . . (tresărind) ... Andres ! Andres ! . . . Nu-mi vine somnul ! . . . (Soldații dorm pe paturile lor de lemn. La cuvintele lui Wozzeck dau semne de neliniște, fără să se trezească) . . . Pleoapele abia se lasă. . . că ea-mi apare iarăși și aud vioara. . . tot mereu. . . tot mereu. . . și din zid îmi vorbește-un glas. . . Tu n-auzi, Andres? (Mai exaltat) . . . Nici nu-i vezi dansînd ? . . .

ANDRES (prin somn): Las' să joace. . .
WOZZECK: . . . Iar prin fața mea, într-una, parcă un cuțit sclipește. . . un cuțit lat și mare ! . . .

ANDRES: Dormi, țicnilă ! . . .

WOZZECK: Părinte sfînt ! . . . Nu ne duce pre noi în ispită, amin ! . . . (Se aude din nou corul soldaților adormiți de la începutul scenei. Întră tamburul, afumat și foarte zgornos)

TAMBURUL: . . . Sînt un bărbat ! Și-am o muiere, o damă, pe cînst ! . . . Prăsilă de tamburi ! . . . Ce țîțe ! Ce pulpe ! . . . Beton armat ! . . . Iar ochii, tăciuni cu jăratec. . . pe scurt. . . o damă în lege ! . . .

ANDRES: Zău? . . . Dar cine e ?

TAMBURUL (arătînd spre Wozzeck): El știe cine e ! (Scoate din buzunar o sticlă cu rachiu, bea din ea, apoi i-o întinde lui

Wozzeck) Na, bea și tu ! . . . Aș vrea să curgă-n rîu țuică. . . Beau că-mi stă bine ! . . . (Mai trage o dușcă). . . Dă-l pe gît ! . . . (Wozzeck întoarce privirea și fluieră. Tamburul tresare deodată, infuriat și începe să țîpe) Mă ! . . . Ori vrei să-ți smulg limba din gură și să ți-o ntind cît praștia? . . . (Tamburul și Wozzeck s-au încăierat și se luptă unul cu altul). . . Totuși am să-ți las puțin răsuflet. . . (Îl gîtuie pe Wozzeck pe care l-a trîntit la pămînt). . . cît la un pui tăiat. . . Uite ! . . . (Se apleacă peste Wozzeck, apoi îl lasă, se ridică și scoate iar sticla din buzunar. Wozzeck rămîne leșinat, jos) . . . Fluieră acum, golane ! . . . (Bea din nou) . . . Fluieră pînă-ajungi vînat ! . . . (Fluieră el însuși, triumfător) . . . Dar știu că sînt bărbat ! . . . (Se îndreaptă spre ușă și iese, trîntind ușa. Un soldat se trezește și-l vede pe Wozzeck)

SQLDATUL: . . . Și-a luat tainul ! (Soldatul se întoarce pe partea cealaltă și adoarme la loc).

ANDRES: Sîngerează ! (Se-ntoarce și el pe partea cealaltă și adoarme. Ceilalți soldați, care în timpul încăierării se ridicaseră în capul oaselor, s-au culcat pe rînd după plecarea tamburului, și acum dorm din nou cu toții).

WOZZECK: . . . Unul după altul ! . . .

CORTINA

ACTUL III

TABLOUL 1

Decor: oăița Mariei. E noapte. Lumină de luminare.

MARIE (*Singură la masă, răsfășește o biblie, citind din ea. Copilul se joacă-n preajma ei*): ... «Și-n veci gura lui n-a scos vreo vorbă de-nșelăciune». ... O, Doamne Sfint, nu mă privi! (*Răsfășește mai departe și citește*): ... «Iată, vin fariseii cu o femeie care trăia în necinste ... Dar Isus a zis: nu te judec față de ei... Te du, și nu mai viețui-n păcat!» ... Doamne! ... (*Își acoperă fața cu miinile. Copilul se lipește de ea*)... Copilu-mi stă ca un ghimpe-n piept! ... Piei! ... (*Îi dă un brînci, ca să-l îndepărteze de ea*)... Poftim, ce mai scotă! ... (*Deodată, mai blind*)... Dar nu! ... hai, vino! (*il trage înapoi,*

spre ea

)... Vîno-ncoa! ... «Și fost-a un copil sărac, copil fără tată și fără mamă; ei morți erau... și pe nimeni nu avea... și a-nfometat el și a plîns zile-n șir... pe nimeni nemaivînd pe pămînt»... Franz nu dă pe-aicea... Ieri n-a fost, nici azi... (*Răsfășește cu febrilitate biblia*)... Dar ce-o scrie oare despre Magdalena?... (*Citește*)... «Îngenunchiat-am la picioare... și plîns-am la sfintele-i picioare, spălîndu-le cu lacrimi și scumpe mirodenii»... (*Se bate cu miinile peste piept*)... Isuse! ... Aș vrea și eu să-ți ung picioarele... Doamne, de dînsa ți-a fost milă... ai milă și de mine! ...

(Cortina cade încet)

TABLOUL 2

Decor: O potecă lîngă un lac. Se înserează. Marie și Wozzeck vin din partea dreaptă.

MARIE... La stînga-l spre oraș. Mai e mult... Grăbește-te...

WOZZECK: Mai rămii încă, Marie. Stai aici!

MARIE: Trebuie să plec! ...

WOZZECK: Stai! ... (*Se așează amîndoi*) Ai mers mult astăzi, Marie... Ți-ai rupt picioarele de-atît umblet! Aici e liniște! ... Și-ntunerice! ... Știi tu, Marie, cîți ani sînt de cînd ești tu cu mine?

MARIE: La Paști vor fi patru! ...

WOZZECK: Și ce crezi, cam cît o să țină-așa?

MARIE (*se ridică brusc*): Vreau să plec! ...

WOZZECK: Parcă te temi... Dar pentru ce?... Ești bună... cinstită! ... (*O trage iar la loc și se apleacă spre ea. Grav*) Ce buze dulci ai tu, Marie! ...

Marie! ... (*O sărută*)... Aș da tot raiu-n schimb, fericirea-aș da-o, să mai pot sorbi sărutul tău... Dar nu am voie, nu! ... Tu tremuri? ...

MARIE: E brumă azi...

WOZZECK (*șoptit, ca pentru sine*)... Cine-i rece frig nu simte! ... Răceala zorilor tu n-ai s-o mai simți! ...

MARIE: Ce vrei să spui? ...

WOZZECK: Nimic. (*Tăcere lungă, răsare luna*)

MARIE: Cît de roșie-i luna! ...

WOZZECK: E ca fierul roșu! (*Scoate un cuțit*)

MARIE: Cum tremuri! ... (*Se ridică*) Ce vrei?

WOZZECK: Nu vreau nimic! Dar nimic nici cel'alt! ...

MARIE: Ajutor !

(Wozzeck o prinde de mîini și-i înfige
cuțitul în gît. Marie cade)

WOZZECK (se apleacă peste ea):...

Moartă!... (se ridică, privește nedu-
merit împrejur și dispare, nevăzut și
neuzit de nimeni)

CORTINA

TABLOUL 3

O cîrciumă, noaptea. Lumină slabă. Băieți și fete, printre care Margret, dansează o polcă îndrăcită. Pe estradă, o pianină dezacordată.

WOZZECK (la o masă singur):... Sus
pasul!... Hop așa!... Săltați și asudați
că pîn'la urmă tot vă ia diavolul!...
(Toarnă pe gît un pahar de vin, apoi
începe să cînte, acoperind cu vocea lui
sunetele pianului:)

Trei înși călări dinspre Rin
Vin la pas,
Și-n drum, la o hangiță
Fac popas.
Am vin rubin și bere am
Și fata mea stă-ntînsă-n...

(Își întrerupe cîntecul, sărind în picioare)
... Blestem!... Hai, Margret! (Țopăie
cîțiva pași cu Margret apoi se oprește)
Stal jos, aici, Margret... (O conduce la
masa lui și o așează pe Margret jos, la
picioarele lui)... Cit de fierbinte ești...
(O strînge la piept, apoi îi dă drumul)
Vel fi însă rece și tu!... Știi vreun
cîntec?...

MARGRET (cîntă):...

Cu șvabii grași eu nu mă-mpac
Și rochie lungă nu îmbrac:
Nici rochiile lungi, nici pantofiori
Nu sînt de nasul slugilor!...

WOZZECK (tresărind): Ce pantofiori!...

Că și desculți, tot ne-nghite iadul!...

Ah! Ce m-aș bate, astăzi!

MARGRET: Dar ce-ai la mîină? Uite, ici?...

WOZZECK (scurtă pauză): Eu?... Eu?...

MARGRET: Roșu!... Sînge!...

WOZZECK: Sînge?... Sînge?... (Lumea
se adună în jurul lor)

MARGRET: Sigur, chiar sînge e!

WOZZECK: Cred că m-am tăiat! Aici
la mîină, la dreapta...

MARGRET (parodiind tonul lui Wozzeck):

Dar cum de-i mînjit și cotul?

WOZZECK: M-am șters și cred că s-a-ntîns.

MARGRET: Phui! phui!

VOCI BĂRBĂTEȘTI: Cum te-ai șters cu
dreapta la cotul drept?

WOZZECK (sare în picioare): Și ce vreți?
Ce treabă-aveți?

MARGRET: Miroase-a sînge de om!

VOCI FEMEIEȘTI: Sigur, a sînge!...

WOZZECK: Sînt ucigaș, eu?...

VOCI: Sînge! Sînge!...

WOZZECK: Gura! Că de nu, vedeți pe
dracu'! (Oamenii continuă să strige: «e
sînge omenesc», în timp ce Wozzeck se
face repede nevăzut)

(CORTINA CADE REPEDE)

TABLOUL 4

Decor: poteca de lîngă lac. Noapte cu lună, ca și în tabloul 2. Wozzeck apare
grăbit, clătînîndu-se. Se oprește. Caută.

WOZZECK: ... Cuțitul!... Unde-i cuțit-
tul?... L-am lăsat aicea, pe-aproape...
Unde-o fi?... Mi-e groază!... Ce se

mișcă?... (Șoptește, dar destul de tare
pentru o șoaptă)... Tăcere!... Totu-i
calm și mort!... (Țipă)... Ucigașul!

(din nou șoptit:) M-a strigat ! Nu !... Strig eu !... (Caută mereu, clătînindu-se și dă peste cadavrul Mariei) Marie ! Marie ! Ce funie, ce funie roșie ai la gît ? Ți-am prins o zgardă roșie, la fel cu cerceii tăi... și ca păcatul !... De ce e părul tău așa răvășit ?... Ucigaș !... Ucigaș ! Or să mă caute mîine. Cuțitul mă trădează !... (Caută, febril)... Aici erai !... (Se apropie de lac) — Hai, fă o bale ! (Aruncă cuțitul în apă)... Se-afundă-n apa neagră, ca o piatră ! (Luna apare roșie din spatele norilor însingîrindu-i. Wozzeck ridică privirea)... Luna și ea trădează... e-nsingărată !... Întreaga lume e limbută azi?... Cuțitul e mult prea la mal... și poate... la scaldă sau la scoici cînd vin... vor da de el. (Intră în lac, să-l caute)... Nu este !... Dar să mă spăl de sînge ! Cîte pete !... Una ici... și-aici una... (Văetîndu-se)... Ah !... Vai !... Dar eu mă spăl cu sînge !... Nu-i apă, e sînge... sînge... (Se înecă). (Pe potecă apare Doctorul, urmat de Căpitan)

CĂPITANUL (către doctor): Ia stai !... DOCTORUL (se oprește) Auzi?... Acolo !...

CĂPITANUL: Isuse !... Un strigăt !... (Se oprește și el)

DOCTORUL (arătînd spre lac): Da, acolo !...

CĂPITANUL: ...Vine din apa lacului. Apa cheamă. De mult nu s-a mai înecat nimeni ! Hai doctore, nu e bine să ascuți cînd cheamă lacul. (Vrea să-l tragă pe Doctor după el. Dar Doctorul se oprește și ascultă)

DOCTORUL: Geme, parc-ar muri un om !... Se-neacă cineva !

CĂPITANUL: Sinistru !... Luna roșie și ceața cenușie ! Auzi ? Din nou geamă-tul !...

DOCTORUL: ...Mai slab... acum a-ncețat...

CĂPITANUL (îl trage pe Doctor după el): Haide ! Vino mai repede !... (Doctorul îl urmează; pleacă amîndoi, grăbiți)

TABLOUL 5 (ultimul)

Decor: Strada, în fața casei Mariei. Dimineață senină. Raze de soare. Băiatul Mariei, călare pe un băț, se joacă. Alți copii s-au prins într-o horă zburdalnică.

COPIL: Coronîță de măceș
Ineluş
Coronîță de măceș
I....

(Sosește în fugă un alt grup de copii, întrerupînd joaca celorlalți)

COPILUL 1: Auzi, Kăthe !... Marie !

COPILUL 2: Ce ai ?

COPILUL 1: Nu ştii ! Toți au plecat acolo.

COPILUL 3: (spre băiatul Mariei): Tu !...

A murit măică-ta !

BĂIATUL MARIEI (călare pe băț)...

Hop, hop ! Hop, hop ! Hop, hop !...

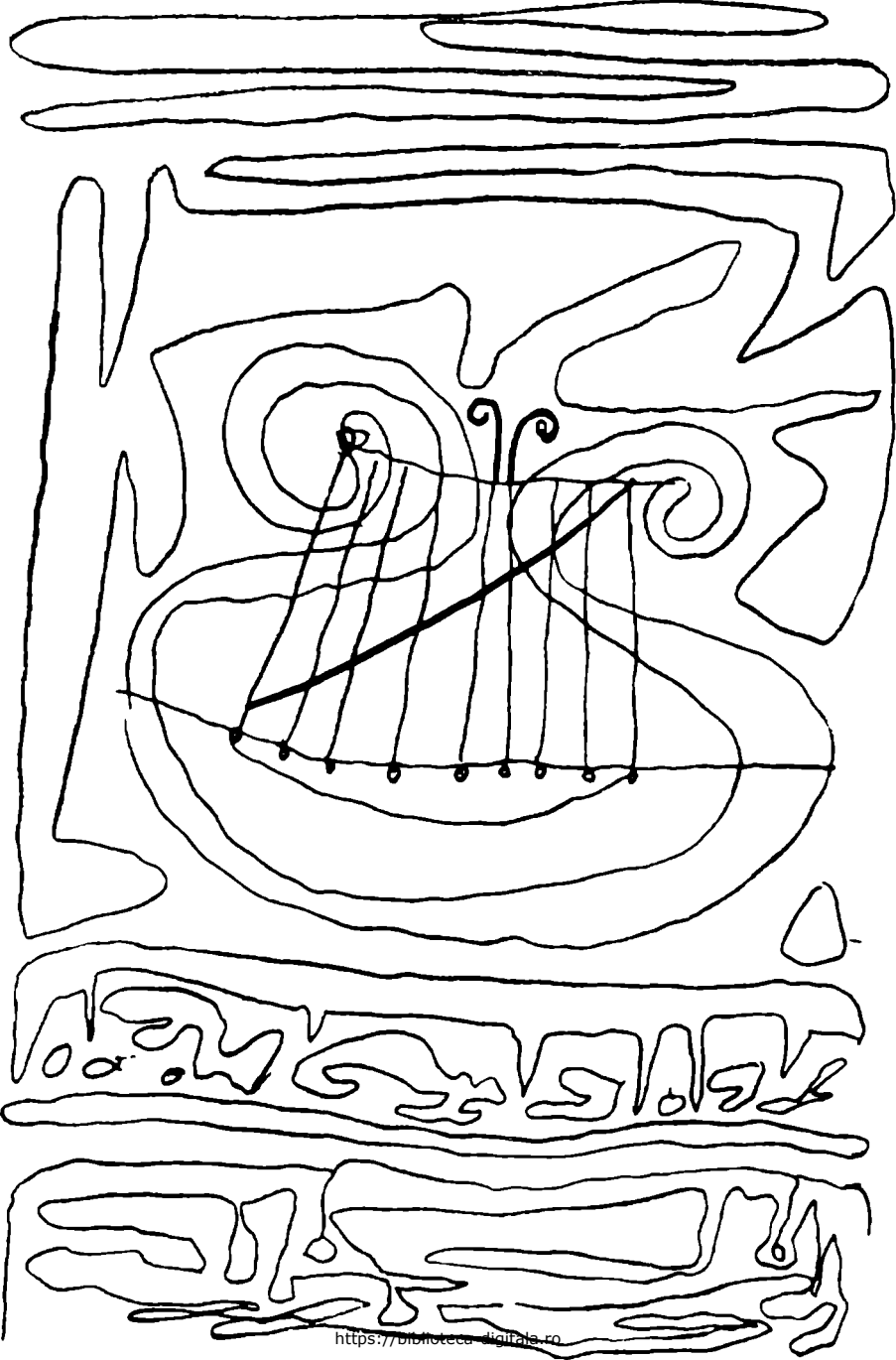
COPILUL 2: Și unde e ?

COPILUL 1: În pădure, pe drumul de lîngă lac.

COPILUL 3: Hai și noi, să vedem ! (toți copiii pleacă, alergînd)

BĂIATUL MARIEI (călărind pe băț, mai departe): Hop, hop ! Hop, hop ! Hop, hop ! (Văzînd că a rămas singur, băietul șovăie o clipă, apoi pleacă și el în urma celorlalți, călare pe băț: Copilul dispare. Scena rămîne goală. Cortina cade).

Traducerea în metrica muzicală originală de CONSTANTIN CÎRJAN și XENIA ROMAN



Fenomenul muzicii concrete și electronice

Fenomenul muzicii concrete și electronice n-a apărut *ex nihilo*, din dorința unei originalități cu orice preț și ca o încercare extravagantă de a face *tabula rasa* cu trecutul, cum își imaginează cei înclinați spre o critică făcută, după ureche, fenomenelor mai senzaționale ale artei moderne. Tendința de a integra muzicii zgomotele, sunetele nemuzicale își are tradiția sa, pe al cărei fir o cercetare specială ar putea coborî pînă spre vremurile cele mai străvechi. Una din caracteristicile programatismului romantic, postromantic, impresionist este evocarea multiplelor aspecte sonore ale realității, în care scop compozitorii experimentează mereu noi instrumente sau largesc posibilitățile celor tradiționale: șuieratul vîntului, dezlănțuirea furtunii, zgomotul bătăliilor, tropotul calului, ciripitul păsărilor și alte sonorități ale vieții au pătruns astfel în operele lor sub forma unor stilizări care, adaptîndu-se logicii muzicale, sugerează totodată autenticitatea fenomenului real. Această năzuință spre sonorități nemaiîntîlnite în muzică și în același timp de maximă forță sugestivă este răspicat formulată de Berlioz care, intenționînd să scrie un oratoriu apocaliptic (*Ultima zi a lumii*), căuta o tehnică orchestrală capabilă să sugereze acest înfricoșător moment: « Trebuie folosite mijloace pe de-a întregul noi. În afara celor două orchestre ar mai fi patru grupe de alămuri plasate în cele patru colțuri ale locului de interpretare. Combinațiile ar fi cu totul noi și din această masă de armonie ar țîșni mii de efecte, irealizabile cu mijloacele obișnuite ». Nu și-a putut realiza planul dar despre ceea ce plămădă imaginația berlioziană ne putem face o idee după *Requiem*, unde efectele de spațializare obținute prin orchestrele suplimentare așezate lateral evocă ideea unei mări cosmice și anticipă stereofonia secolului XX. Evoluția vertiginoasă a percuției la răscrucea celor două veacuri îmbogățește orchestra cu tot felul de instrumente, menite să creeze o imagine mai colorată și mai sugestivă a realității: biciul, triumfiul, gongul, lemnul, trișca etc. Asistăm uneori la o violentă — iar pentru unii neartistică — imixtiune a realității nemuzicale în desfășurarea discursului muzical: clopotele Kremlinului în scena încoronării din *Boris Godunov* de Musorgski, talăngile în *Simfonia VI* de Mahler, huruitul mașinii de vînt din *Simfonia Alpinilor* de R. Strauss, pocnetul revolverului în scena aflării adevărului din *Oedip* de Enescu. Mai mult sau mai puțin convingătoare, reușite sau nu, asemenea experiențe vorbesc despre o veche și destul de generalizată necesitate a compozitorilor de a depăși limitele expresiei tradițional consacrate ca « muzicale », de a-i integra acesteia noi sonorități, prin explorarea lumii zgomotelor și a sunetelor nemuzicale.

La începutul secolului nostru, în contextul general al unei căutări neobișnuit de înfrigurate a noului, compozitorii încep să se întrebe dacă nu cumva aceste

elemente ale nemuzicalului, episodic prezente în operele de pînă atunci, ar putea sluji ca punct de pornire pentru crearea unei noi lumi sonore, a unei alte concepții despre muzică. Se consideră că o asemenea realizare sonoră ar fi chiar mai cuprinzătoare decît muzica de accepție clasică: ar îmbrățișa realitatea în toată diversitatea ei, în cadrul căreia sunetul muzical nu este decît un aspect, și încă unul artificial. Crearea unei muzici a zgomotelor este totodată privită ca o culminare firească a unei evoluții seculare: continua acumulare a disonanțelor de-a lungul secolelor XVIII și XIX (mereu condamnate de spiritele conservatoare ca invadare a muzicii de către zgomote!) exprima o atracție spontană a compozitorilor spre acest domeniu, ale cărui secrete posibilități artistice ei le presimțeau în mod nebulos. Caracterul tumultuos al vieții moderne, plină de sonoritățile nenumăratelor tipuri de mașini, este de asemenea invocat în pledoaria pentru o muzică a zgomotelor, imagine mai autentică a existenței decît construcțiile sonore tradiționale. Nu va fi o simplă reproducere imitativă a zgomotelor. «Arta zgomotelor își va trage principală sa capacitate de a emoționa din plăcerea acustică specială pe care inspirația artistului o va procura prin combinații ale zgomotelor». Se prevăd chiar și principalele categorii de zgomote, ca o replică dată compartimentelor orchestrei: vuiete, șuierături, murmure, troznituri, lovituri, voci — fiecare din aceste categorii fiind diferențiată în specii particulare. Acesta era conținutul esențial al «Manifestului muzicienilor futuriști» lansat în 1911 de F. B. Pratello și al declarației lui Russolo asupra «Artei zgomotelor» (1913). Un total dispreț pentru valorile clasice ale muzicii iradia din aceste radicale chemări la înnoire: «Beethoven și Wagner ne-au dat dulci fiori timp de mulți ani. Sintem sătui de ei. Încercăm de aceea o infinit mai mare plăcere combinînd ideal zgomote ale tramvaielor, mașinilor, automobilelor, mulțimilor care strigă, decît ascultînd încă o dată *Eroica* sau *Pastorala*». Un «concert» dat la Milano (11 august 1913) ilustra această teorie prin piese special compuse cu diferite surse producătoare de zgomote. Programul era următorul: *Trezirea Capitalei, Întîlnirea dintre automobile și aeroplan, Prinț pe terasa Cazinoului, Hărțuială într-o oază*. «În ciuda unei anumite inexperiențe a executanților, ansamblul a fost mai tot timpul desăvîrșit iar efectele surprinzătoare obținute de către Russolo revelară auditorilor o nouă voluptate acustică» — citim în «Revue musicale S.I.M.» din 1 decembrie 1913.

Se pare că, totuși, această primă experiență de creare a unei muzici integral alcătuită din zgomote era foarte stîngace și lipsită de conținut artistic, mai mult exhibiționism decît creație. Neplăcut impresionat de înăbușirea umanului de către mecanicitate, Debussy contestă că în asemenea înjghebări sonore ar exista premisele unei viitoare dezvoltări: «Muzica așa-zisă futuristă pretinde să reunească zgomotele diverse ale capitalelor moderne într-o simfonie totală, de la șuieratul locomotivelor pînă la clinchetul obiectelor de porțelan. Toate acestea pot fi foarte practice în ceea ce privește posibilitatea alcătuirii unei orchestre; vor putea egala însă vreodată sonoritatea unei uzine metalurgice în plin lucru? Aceste reflecții nu sînt prea vesele și este ciudat că fanteziile progresului te împing să devii conservator. Să ne păzim a trage concluzii în privința vreunei decadențe. Dar să ne ferim de mecanizare, care a denaturat atîtea lucruri frumoase! Și dacă vrem să-l dăm neapărat satisfacție acestui monstru, hai să-l jertfim vechiul repertoriu».

La numai trei ani (1916) o altă critică a bruițiștilor futuriști atrăgea atenția asupra adevăratel direcții spre care trebuie să se îndrepte înnoirea sonoră. Autorul criticii era un tînăr francez stabilit în Statele Unite, Edgar Varèse

(n. 1885), preocupat și el, dar într-un mod mai profund, de lărgirea domeniului sonor al muzicii. Fără a respinge, ca Debussy, tendința spre o integrare a ideii de zgomot în concepția componistică, el preconiza avântarea spre această țintă din lăuntrul muzicii iar nu din afara ei, cum făcuseră « futuriștii ». « Este necesar — spunea el într-un interviu publicat de New York Telegraph — ca alfabetul nostru muzical să se îmbogățească. Avem de asemenea o teribilă nevoie de noi instrumente. Futuriștii . . . au comis în această privință o grosolană eroare. Noile instrumente trebuie să fie susceptibile a se preta la combinații variate iar nu să ne amintească pur și simplu lucruri deja auzite. Instrumentele nu trebuie să fie, la urma urmelor, decât mijloace temporare de expresie. Muzicienii au datoria să abordeze această chestiune cu maxim seriozitate, ajutați de ingineri specializați. Am simțit totdeauna în opera mea nevoia unor noi mijloace de expresie. Refuz să mă supun numai sunetelor deja auzite. Ceea ce caut, sînt mijloace tehnice noi care să se poată preta la orice expresie a gândirii și să o susțină ».

Varèse nu a întârziat să-și illustreze prin fapte năzuințele înnoitoare. Deși realizate cu mijloace muzicale, lucrările compuse de el în deceniile 3 și 4, atestă o încordată strădanie de a sugera un univers supra-muzical, imaginea unei existențe haotice, zguduită de prăbușiri catastrofale și brăzdate de fulgere apocaliptice. Un ascultător mai puțin cultivat ar fi inclinat să creadă că autorul recurge la elemente din afara muzicii, în realitate însă Varèse obține straniile sale efecte numai printr-o ingenioasă folosire a percuției, valorificînd întreaga coloristică a acesteia și alternîndu-i sau împletindu-i sonoritățile cu exclamațiile cînd alarmante, cînd tînguitoare ale suflătorilor. (Corzile nu apar decît excepțional la el !). Sirena sau clopotele care se fac cînd și cînd auzite, nu sînt mai puțin muzicale decît mașina de vînt a lui Richard Strauss sau clopotele lui Musorgski. Ce-i drept însă, Varèse a integrat percuției o bogată gamă de instrumente exotice, cu efecte sonore neobișnuite pentru auzul format de muzica europeană, ceea ce e de natură să sugereze o ingerință a nemuzicalului în muzical. Și apoi însăși masivitatea și spectaculosul instrumentelor de percuție era fără precedent: niciodată bateria nu apăruse cu un rol atît de important și nu se înfățișase atît de diferențiat. Culmea acestei performanțe este atinsă în *Ionisation* (1931) piesă concepută pentru 36 instrumente de percuție — probabil prima experiență de acest gen în istoria muzicii. Titlurile compozițiilor lui Varèse pot crea impresia unei arte abstracte, tehnicizate: *Intégrales*, *Hyperprism*, *Density 21,5*, *Octandre*. Familiarizarea cu muzica vareșiană spulberă însă această impresie: tinzînd spre o joncțiune cu preocupările și cuceririle științei contemporane, compozitorul nu diminuează cu nimic intensitatea umană — uneori tulburătoare — a mesajului său.

Imaginația lui Varèse mergea cu mult înaintea mijloacelor care-l stăteau la dispoziție în acea vreme. Ideile ce-l urmăreau ar fi cerut, pentru o adecvată redare, instrumente inedite, făurite cu concursul oamenilor de știință. Era o cerință a epocii însăși, ale căror caracteristici reclamau modalități muzicale corespunzătoare. « Ceea ce vrem, este un instrument care să ne poată da un sunet continuu la orice înălțime. Compozitorul și electricianul vor trebui să lucreze împreună pentru a-l obține. Nu putem, cu nici un preț, să continuăm a lucra cu vechile culori de școală. Viteza și sinteza sînt caracteristicile timpului nostru. Avem nevoie de instrumente ale secolului XX, care să ne ajute să le realizăm în muzică ». Compunîndu-și în 1926 piesa *Intégrales*, Varèse avea sentimentul unei neconcordanțe între concepția interioară și mijloacele cu care o realizase, dar credea în inevitabila descoperire a unor posibilități

sonore noi, mai potrivite necesităților lui de expresie: « Le-am construit pentru anumite mijloace acustice care nu existau încă dar care, o știam, puteau și aveau să fie realizate, mai curînd sau mai tîrziu ».

Să-l părăsim însă deocamdată pe Varèse și să ne întoarcem pe continentul european, unde, de asemenea, ideea înnoirii universului sonor bătea din ce în ce mai insistent la porțile muzicii. Considerabilele progrese făcute de știință, concomitent cu ravagiile semănate de cel de al doilea război mondial, zgîndăreau din nou gîndul, de o vreme ațipit, al « muzicii zgomotelor ». N-ar fi oare posibilă valorificarea artistică a zgomotelor realității printr-o anumită tratare și organizare a lor? Descoperirea magnetofonului a dat acestui gînd impulsul hotărîtor: reluîndu-se experiența « futuristă » din 1913 se pusesse din nou, de astă dată în Franța, la creerea unor structuri « bruitiste », dar la nivelul superior pe care-l asigura posibilitatea de înregistrare a zgomotelor pe bandă de magnetofon. Dacă în « muzica » bruitiștilor italieni sursa materială a zgomotelor era ușor de recunoscut, ceea ce desigur îngusta semnificația imaginii sonore, noile experiențe dispuneau de mijlocul ascunderii acestor surse: transformările electromagnetice la care era supus zgomotul înregistrat. Într-adevăr, după imprimarea lor, zgomotele produse de cutare sau cutare din multitudinea infinită a obiectelor realității, pot da naștere unor noi și surprinzătoare efecte sonore prin inversarea, accelerarea sau rărirea mișcării benzii, prin suprapunere și montaj. Se propune publicului un mod fundamental nou de a concepe muzica: în locul obișnuitelor dezvoltări de motive și teme, o desfășurare bruitistă care poate merge de la specularea zgomotului roților de tren (aceasta ar fi o « formă » mică, un preludiu . . .) pînă la vaste compoziții de zgomote cum ar fi așa-zisa *Simphonie pour un homme seul*, alcătuită din zece fragmente cu titluri programatice ca: Erotica, Eroica, Apostrophe etc. Dată fiind sursa reală, pipăibilă a materiei sonore utilizate, acest fenomen era botezat cu denumirea de « muzică concretă ».

Ironie a soartei, cel care indica compozitorilor acest drum era nu un muzician ci un inginer: Pierre Schaeffer (după cum și anticipatorul îndepărtat al acestel mișcări, Russolo, fusese nu muzician, ci pictor). Experiențele sale în laboratoarele Radiodifuziunii franceze datează din martie 1948 și ajung la primele lor cristalizări în toamna aceluiași an cînd (la 5 octombrie) are loc transmisia radiofonică a primului « concert de zgomote » cu lucrări de Schaeffer: *Étude aux tourniquets*, *Étude pour piano*, *Étude pathétique* și *Étude aux chemins de fer*. Schaeffer își definește astfel metoda: « Aportul original al muzicii concrete este de a face posibilă transformarea unui sunet prealabil înregistrat variîndu-i atît forma cît și timbrul, țesătura, dinamica, înălțimea etc. « Obiectele sonore » care rezultă din aceste transformări se grupează după legi de similitudine, așa cum se înrudesc între ele pe bază naturală instrumentele muzicii clasice; dar faptul că fiecare sunet poate fi supus unor multiple manifestări electro-acustice antrenează o diversitate și un număr practic infinit de asemenea familii. Aceste manipulări păstrează caracterele vii ale sunetului original: fluctuații și disimetrii, pe care muzica concretă le preferă totdeauna sunetelor electronice. În ceea ce privește notarea muzicală, muzica concretă propune o caracteriologie sonoră care nu ar fi mai empirică decît notația clasică (adică stabilită numai prin referire la elementul causal) și al cărei simbol nu s-ar mîrgini la indicațiile solfegiului, considerate insuficiente. Această caracteriologie definește obiectul sonor conducîndu-se după criteriul percepției auditive și sensibilității muzicale, de preferință la parametri acustici abstracți (frecvență, spectru, durată) care nu sînt perceptibili urechii. Rezultă de aici că muzicianul

concret se străduiește să valorifice obiectul sonor în cele mai înfime variații de timbru, nivel, durată. În timp ce muzicianul clasic încearcă să creeze opere originale plecând de la semne muzicale, a căror notare îi permite să prede termine audiența, creatorul de muzică concretă trebuie să-și asigure mai întâi posesiunea unui material sonor experimental cu care va putea forma obiecte sonore nemaiauzite. Va organiza opera pornind de la această *realitate concretă*, fără a contrazice prin aceasta deprinderile muzicale clasice, ci dezvoltându-le, dimpotrivă, aspecte noi de o generalitate neobișnuit de vastă ». Căutările lui Schaeffer nu le este străină exaltarea, ușor megalomană, a celui care, descoperind noul, se vede cu cel puțin o treaptă mai sus decât predecesorii. Inginerul francez se autosituează în seria marilor reformatori ai muzicii, atribuindu-și în plus față de aceștia meritul unei și mai revoluționare înnoiri: « Muzica experimentală de care ne ocupăm merge mult mai departe decât introducerea unei noi disonanțe sau renunțarea la tonalitate. Mișcarea noastră amintește alte mișcări contemporane care reduc totul, cum spun matematicienii, la un punct unic... O muzică nouă... o nouă artă a sunetelor ».

Cum era de așteptat, multor muzicieni experiențele « concrete » le-au smuls proteste de indignare. Ei erau cu atât mai scandalizați, cu cât producția care însoțea declarațiile exclusiviste și pretențioase ale noii mișcări, se înfățișa destul de precar: de la aceste montaje, utile în cel mai bun caz la ilustrarea unor episoade cinematografice, și până la ideea unei noi muzici, revendicată de Schaeffer, era o distanță ca de la cer la pământ. Unii muzicieni însă, mai receptivi și mai toleranți, au încercat să vadă dacă nu cumva aceste înghetări sonore ilustrative, destul de rizibile când erau ascultate de sine stătător, ascund sugestii fructificabile în cadrul conceptului clasic de muzică. Și apoi nu orice începuturi își au stângăciile, gîngăvelile vîrstei infantile? « Nu cred, spunea Honegger, în progresul artei și nu sînt sigur că există multe pămînturi virgine de investigat în domeniul sonor, dar mărturisesc că sînt foarte curios în ceea ce privește muzica concretă. Arta aceasta se află astăzi încă în faza copilăriei sale, dar am ferma credință că este mult de făcut pe drumul deschis de ea ». O seamă de muzicieni de prestigiu ca Milhaud, Messiaen, Jolivet, Sauguet încearcă să sondeze posibilitățile noilor fenomene sonore; cu o deosebită aviditate se îndreaptă spre laboratorul lui Pierre Schaeffer tineri compozitori ca Boulez, Philippot, Barraqué, Maurice Le Roux. Nu se gîndesc nici o clipă să abandoneze ideea clasică de muzică. Experimentînd înregistrarea și tratarea electronică a zgomotelor, ei continuă să compună, paralel, muzică normală. Totodată își pun problema unei fuziuni a concretului cu muzicalul, problemă care, inițial, nu intrase în preocupările lui Schaeffer, înclinat să-și privească descoperirea dintr-un unghi de vedere mai mult ingineresc. Acest flux al muzicienilor spre experiențele concrete a avut darul să atenueze rigiditatea, tehnică și neartistică, a primelor încercări. Se dovedea treptat că modul secular de a gîndi muzica nu numai că nu se perimase, dar era singurul sistem de referire pe baza căruia se putea imprima un sens artistic experiențelor concrete. Cu alte cuvinte: montajele de zgomote puteau deveni artă numai în măsura în care se apropiau de muzică, aminteau de ea, asimilau principiile ei de construcție. Aceasta a fost direcția spre care au luat-o ulterior experiențele concrete, culminînd în 1958 cu *Vălul lui Orfeu* de Pierre Henry, lucrare ce vădește o concepție simțitor deosebită de a începuturilor, atât de naive: organizate după o complexă dramaturgie, zgomotele se încheagă într-o desfășurare coerentă, străbătută de un suflu misterios, la a cărei forță de expresie contribuie hotărîtor episoadele

muzicale, intercalate și modificate în așa fel încît să se armonizeze cu contextul bruitist.

Cînd apărea *Vălu* lui Orfeu majoritatea compozitorilor de seamă părăsise însă mișcarea inițiată de Pierre Schaeffer (și de care însuși Pierre Henry avea să se desprindă chiar în acest an). Negăsind în înregistrarea și prelucrarea zgomotelor, bază pentru structuri artistice superioare și sugestii capabile să determine o primenire profundă a muzicii, ei s-au orlatat spre o mișcare ce luase filnță în Germania prin 1953 și lăsa să se întrezărească perspective mai bogate: muzica electronică. Schimbare de direcție astfel explicată în 1958 de unul din cei mai de frunte reprezentanți ai muzicii occidentale, Pierre Boulez: „Muzica concretă a beneficiat încă de la începuturile sale de o curiozitate uneori justificată. Interesul pur tehnic pe care-l trezea atunci s-a degradat încetul cu încetul din motive precise și putem spune cu siguranță că rolul ei este acum aproape lipsit de importanță, că lucrările cărora le-a dat naștere nu sînt de reținut. Că s-a simțit nevoia unui univers sonor « artificial » (prin raportare la universul sonor instrumental « natural ») este foarte firesc: pentru căutarea lui muzica concretă nu are de ce să fie blamată. Mijloacele electro-acustice pe care ni le pun la dispoziție tehnicile de azi trebuie să se integreze unui vocabular muzical generalizat. Cuvîntul concret arată însă cît ne înșelasem precum și modul naiv în care fusese pusă problema: acest cuvînt arată că este vorba de a desface simpla manipulare a materialului sonor; cît despre sonor, el nu este atins, nici pentru a fi definit, nici pentru a fi restrîns. Nu s-a avut în grijă problema materialului, primordială totuși într-o asemenea aventură; a fost compensată printr-un fel de paradă poetică, pe linia « colaj »-ului suprarealist de imagini sau cuvinte. Această artă poetică lipsită de crez a îmbătrînit, această absență a unei direcționări în determinarea materiei sonore antrenează în mod fatal o anarhie prejudiciabilă compoziției, oricît de plăcută ar fi aceasta. Pentru a se preta la compoziție, materialul muzical trebuie să fie suficient de maleabil, susceptibil de transformări, capabil să nască și să suporte o dialectică. Refuzînd, sau mai exact ignorînd această cerință primordială, muzicienii « concreți » au constituit un dosar încărcat, împotriva lor înșiși. Se expun reproșului de a produce sunete care, tehnic vorbind, numai din punctul de vedere al calității sînt urite. N-au putut furniza explicația care ar fi trebuit să fie dezvoltată cu o mare rigoare în sînul noului domeniu electro-acustic. Aparat cel puțin mediocre și o amabilă nepăsare au făcut din studio-ul de muzică concretă un bric-à-brac sonor. În loc de a duce la capăt o clasificare acustică, muzicienii concreți s-au mîrginit să eticheteze rezerve domestice cu denumiri de felul « sunet dens », « sunet eolian » și alte fantezii de umor îndoielnic. Cît despre lucrări, ele nu se prezintă posterității decît cu titlul: lipsite de orice intenție creatoare, ele se mîrginesc la montaje puțin ingenioase sau variate, biziundu-se mai totdeauna pe aceleași efecte, în care locomotiva și electricitatea au rolul de vedetă: nimic nu vorbește despre o metodă cît de cît coerentă. Lucrare de amatori în pelerinaj, muzica concretă nu poate nici măcar în domeniul « gadget »-ului să facă concurență fabricanților de « efecte sonore » care lucrează în industria americană a filmului. Nefiind deci interesantă nici din punct de vedere sonor, nici din punct de vedere al compoziției, ești justificat să te întrebi care-i sînt scopurile și utilitatea. O dată primul moment de curiozitate trecut, steaua i-a pălit considerabil”.

Această îndepărtare a unor compozitori valoroși de muzica concretă amintea critica făcută de Varèse, în 1913 — futuriștilor italieni și dovedea, după o jumătate de secol, cît de justă fusese rezistența lui la tentația facilă a ilustrației

bruitiste. Înnoindu-se radical ca structură sonoră, muzica trebuie să rămână totuși muzică, elementele noi integrându-se organic limbajului ei și nediminuându-i cu nimic forța generalizatoare, autonomia. Iată însă că, între timp, se ivește la orizont tehnica pe care Varèse o presimțea și care părea să permită o rezolvare organic-muzicală a problemei înnoirii și extinderii universului sonor. Se descoperă modalitatea producerii artificiale a unei lumi sonore de o calitate cu totul inedită: sunetul sinusoidal, născut prin îndepărtarea armonicelor sunetului natural pe calea filtrării electronice. Deși esențial deosebită de sonoritatea unei simfonii de Mozart sau Brahms, muzica electronică este mult mai înrudită cu ideea clasică de muzică decât bruitismul concretistilor, ba chiar se poate adapta unor norme ale acestora, îndeosebi celor legate de organizarea serială. Deosebirea constă în aceea că sunetul sinusoidal, grație distilării la care a fost supus, nu manifestă nici o atracție față de alte sunete și creează o impresie stranie, de lume transcendentă. Partitura compozitorului de muzică electronică va arăta ca o diagramă acustică cu cifre, curbe, linii, reprezentând frecvența, intensitățile, duratele (în centimetri de bandă magnetică), tratamentele suprapuse sunetelor. Produse prin generatoare electrice și trecute prin dispozitivele de transformare ulterioară (variatori ai vitezei de desfășurare a benzii, modulatori și filtre de frecvență și de amplitudine, camere de ecou etc.) sunetele electronice sînt apoi înregistrate pe bandă, în vederea organizării lor într-un montaj, conform intențiilor creatoare ale compozitorului, bineînțeles cu ajutorul neprețuit al omului de știință, devenit aproape coautor. (El joacă acum un rol comparabil cu cel al interpretului, regizorului care dădea sfaturi compozitorului în legătură cu posibilitățile tehnice ale unui instrument, ale vocii sau cu cerințele scenei) Magnetofonul cu piste multiple permitea spațializarea structurilor sonore, amplificată în continuare grație transmisiei prin numeroase difuzoare: realizare deplină a ideii ce încolțea în imaginația lui Berlioz cu un secol și mai bine în urmă. Iată noul mod de a compune la care invita în 1953 primul studio de muzică electronică, întemeiat la Köln de către Herbert Eimert. Ca și în cazul muzicii concrete, descoperirea era și de data aceasta însoțită de declarații ultrarevoluționare. Lafel de convins ca și Schaeffer de caracterul istoric al descoperirii sale, acesta consideră muzica electronică « un punct superior în dezvoltarea progresivă ». El anunță începutul, în dezvoltarea muzicii, a unei noi epoci, născută din « distrugerea întregii lumi sonore existente cu ajutorul electronicii ». Noi vom fi însă mai lucizi și nu vom extinde nihilismul unor asemenea declarații asupra valorii obiective a muzicii electronice. Și Wagner era convins că ideea dramei muzicale face inutilă orice altă formă a muzicii de pînă atunci. . .

Era inevitabil ca noile sonorități și stări de spirit pe care le aducea muzica electronică să șocheze sensibilitatea publicului, cu atît mai mult cu cît primele experiențe ale compozitorilor atrași de studioul din Köln (ca și în cazul dodecafonismului sau al muzicii concrete) purtau amprenta excesului de zel și exclusivismului inerente oricărui prozelitism. Cînd în 1956 s-a prezentat în primă audiere *Cîntecul adolescenților* de Karlheinz Stockhausen, lucrare în care sonoritățile electronice se împleteau cu o voce de băiat (ceea ce dovedea că nu există o prăpastie între factorul uman și tehnica electronică), reacția publicului a fost următoarea (după relatarea făcută de K. Prieberg în «Musica ex machina»): « . . . Neliniștea atinsese limita maximă, nerăbdarea umplea spațiul într-un mod aproape palpabil. Era un fel de contraatac împotriva difuzoarelor asurzitoare, împotriva zgomotelor enervante; o mulțime de auditori s-au ridicat de pe locurile lor și, roșii la față, au părăsit sala furioși, trîntind ușile ». Un

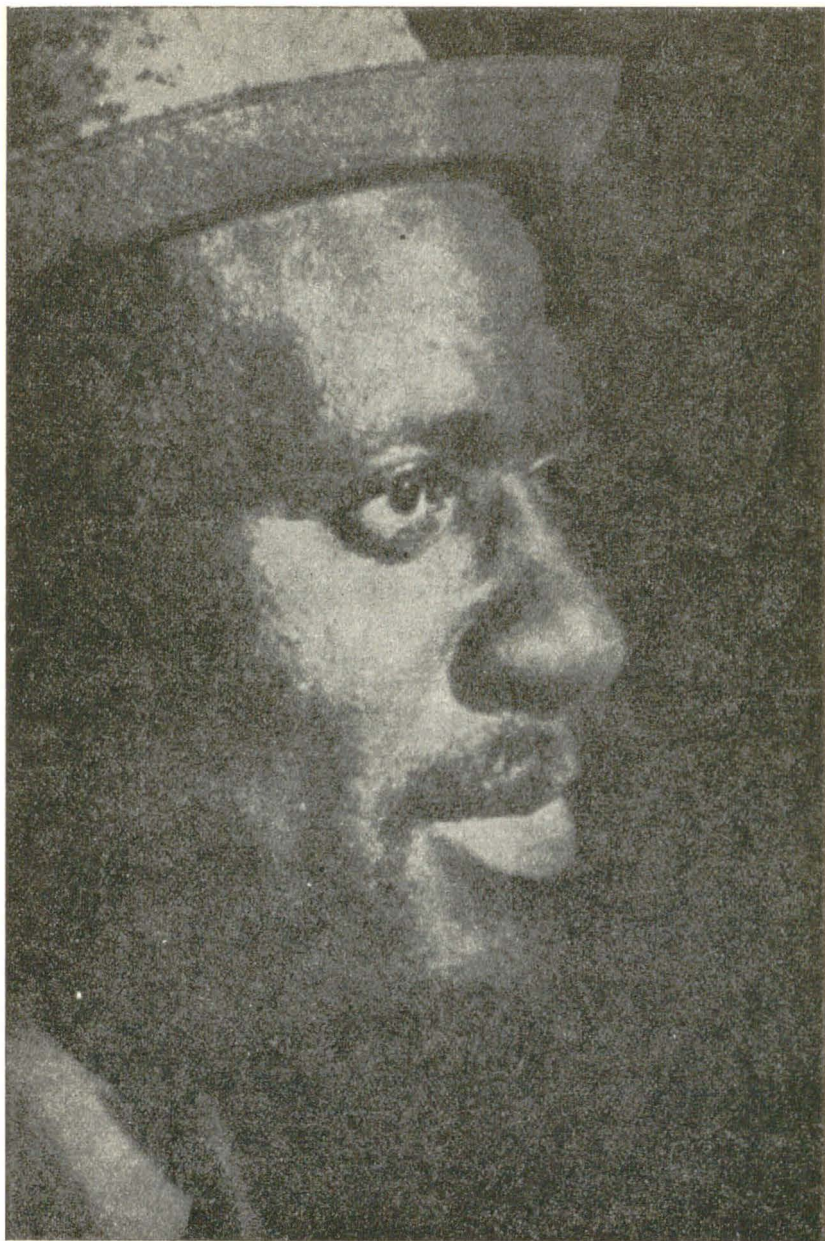
muzician ca Olivier Messiaen, profilat sub semnul celei mai respectuoase atitudini față de marile tradiții (Berlioz, Debussy) reacționa însă cu totul altfel: « Am auzit acum cîva timp o operă remarcabilă prin prospețimea ei și care corespunde, fără ca autorul s-o știe, dorinței mele secrete de întoarcere la natură: *Cintecul adolescenților* de Karlheinz Stockhausen pentru voce de copil și sunete electronice. Să fie oare din cauza subiectului care evocă toate forțele și fenomenele naturii, din cauza extraordinarei calități sonore, din cauza vocilor de copii? Nu știu, dar consider această operă ca o reușită totală ». Mai mult decît atît, generalizînd, el releva adecvarea tehnicii electronice la necesitățile de expresie ale veacului nostru: « Fiecare epocă și-a avut limbajul său muzical, necesitînd mijloace instrumentale particulare. Muzica Renașterii se aplica perfect vocii care cîntă și corurilor a cappella, cea din secolul XVIII orchestrei și cvartetelor de coarde, cea din secolul XIX pianului și operei; muzica secolului XX își va găsi probabil realizarea sa definitivă în mijloacele electronice ».

Reintră însă în scenă compozitorul care de peste patru decenii se frămînta să găsească o modalitate de a evada din lumea sonoră tradițională, de a integra muzicii sonorități din afara ei fără însă a-i afecta esența: Edgar Varèse. Distincția foarte categorică făcută de unii între muzica concretă și cea electronică pare a nu avea importanță pentru el. Esențial este posibilitatea înregistrării și organizării pe bandă magnetică a unor sonorități pe care complexul transformatorilor le-a prelucrat, eventual pînă la totala anihilare a sursei. Edgar Varèse nu se împotrivesc folosirii zgomotelor înregistrate din realitate (uzină, atelier, stradă, natură) alături de sunetele produse artificial: din contră, împletirea celor două posibilități va da mai multă culoare, putere de evocare structurii realizate. Sinteza factorului concret și a celui electronic este însă înglobată de el într-o altă mare sinteză, a cărei idee era expresia unei mari îndrăzneli: includerea sonorităților înregistrate (adică — zgomotelor) în contextul unei muzici produse cu mijloace obișnuite. În lucrarea sa *Déserts* (1954), structura orchestrală și atmosfera din piese ca *Ionisation* și *Intégrales* va alterna cu episoade electronice înregistrate, menite în intenția autorului să apară ca o prelungire și extindere organică a lumii sonore tradiționale. Organicitate care, deocamdată, nu era realizată prea convingător, disparitatea stilurilor fiind destul de izbitoare. Prima audiție a fost însoțită bineînțeles de un mare scandal. Același Prieberg ne descrie atmosfera din sală: « Din cele două grupuri de difuzoare a răsunat un urlat înfiorător, apocaliptic. . . Sunetele de pe banda de magnetofon au întrerupt orchestra încă de două ori. De fiecare dată ele erau tot mai puternice, pînă cînd ascultătorul a simțit o adevărată groază, avînd impresia că niște rafale de mitralieră ar alterna cu urlete de fiară, cu țîrîitul asurzitor al unor greieri gigantici și cu răcnetele unei mulțimi monstruoase de oameni fără chip ». Oricît ar fi fost de discutabilă, încercarea lui Varèse avea o semnificație profund pozitivă: tehnica electronică va genera opere de artă numai în măsura în care ea va intra în făgașul săpat de-a lungul secolelor de marea muzică — iată cum s-ar fi putut formula punctul de vedere ce se degaja din această lucrare a lui Varèse. Celor doritori a înfrunta această problemă li se deschidea un cîmp infinit de soluții.

O lucrare următoare a lui Edgar Varèse, *Poemul electronic*, apreciată în Enciclopedia Fasquelle ca « una din paginile capitale ale muzicii secolului XX », adîncea, dar acum dintr-o altă perspectivă, principiul muzicalizării zgomotelor; punctul de pornire era acum nu muzica, în înțelesul clasic al cuvîntului (ca în *Déserts*) ci însăși structura electromagnetică. Zgomote înregistrate, sunete produse în laborator. Varèse organizează montajul sonor după legile drama-

turgiei simfonice, confruntînd motive contrastante și închegîndu-le într-o desfășurare pe cît de caleidoscopică, pe atît de organică. Totodată, în această lume a fantasticului și forțelor oarbe el intercalează episoade vocale de o impresionantă elevație care aruncă o lumină înnobilitoare asupra întregului context, dezvăluind înțelesul profund al subtitlului pus de autor: Omul și mașina. Această lucrare a fost prezentată, de astă dată fără scandal, în 1958, cu prilejul inaugurării unei construcții a lui Le Corbusier la Expoziția de la Bruxelles și a fost însoțită de ingenioase proiecții cinematografice.

Au trecut ani și cei scandalizați de sonoritățile concrete și electronice au început să se obișnuiască cu ineditul acestora: ei le ascultă la teatru sau la film, unde utilizarea acestor procedee a devenit fapt curent, și nu numai că nu se indignează dar privesc prezența lor ca pe ceva foarte firesc. Mai ales acolo unde se cere evocată o atmosferă stranie, catastrofică, siderală, tehnica concretă sau electronică este mai potrivită decît oricare alta. Se pune însă întrebarea: să-i fie oare hărăzit acestei muzici un rol exclusiv funcțional (ilustrație sau decor sonor al unor imagini vizuale) sau este posibilă transpunerea ei într-o modalitate autonomă de exprimare? Judecînd după fervoarea cu care unii compozitori i se dedică (Boulez, Barraqué, Pousseur, Berio, Stockhausen) s-ar putea întrezări perspectiva cuceririi unui asemenea autonomizări dar faptul că lucrările lor (oricît le-ar elogia unii critici) n-au intrat încă în conștiința unei părți cît de cît substanțiale a publicului și nu s-au impus în viața muzicală internațională, face ca problema să rămînă încă deschisă. Oricum, dacă lucrurile vor evolua în această direcție, emanciparea muzicii concrete și electronice va antrena importante modificări în modul de a prezenta și audia muzica. Dacă interpretul dispare și muzica este înregistrată pe bandă de magnetofon, te întrebi în ce măsură sala tradițională de concert și modul clasic de a alcătui un program mai pot fi actuale (bineînțeles în legătură cu acest gen de muzică). Ținînd apol seamă de experiențele inovatoare ale trecutului, nu poți să nu tragi concluzia că reușita acestor tentative depinde de organicitatea cu care ele se vor incorpora gîndirii muzicale seculare cristalizate. Cum spunea Enescu, în artă nu poți progresa decît dacă înaintezi foarte lent. Nu aduce nici un serviciu ideii de progres — invocată de mulți teoreticieni ai electronismului — exclusivismul gălăgios și ieftin-revoluționar al acelor apologeți, care nu mai admit o altfel de muzică decît aceea a zgomotelor sau ultrasunetelor. Intoleranță, agresivitate, megalomanie — așa s-ar putea caracteriza « etica » lor artistică. Schaeffer merge pînă la a-și compara montajele de farfurii sparte și șuierat de locomotive, cu descoperirea energiei atomice, cu descoperirea Americii, cu operele lui Pasteur și Einstein. Unul din teoreticienii electronismului, G. Stuckenschmidt consideră această modalitate ca a treia etapă — cea mai înaltă — a muzicii, după etapa vocală (foarte primitivă) și cea instrumentală (încă imperfectă) a acestei arte. Încercînd să-și impună dictatorial concepția și operele, promotorii fanatici ai muzicii concrete și electronice nu fac decît să întărească rezistența opiniei publice și să abată atenția muzicienilor de la elementele raționale pe care le-ar putea găsi în aceste experiențe sonore.



Cîteva cuvinte despre jazz

Un domeniu neprospectat. Lipsesc precizările istorice. Ipoteze s-au formulat numeroase: totuși simple supoziții mai mult sau mai puțin poetice.

Așadar un cîmp virgin. Un domeniu unde mult timp a domnit conspirația tăcerii însoțită de superbul dispreț al pontifilor fără mandat. Potrivit unora, mult zgomot pentru nimic. După alții, muzică sălbatică, gen inferior, zadarnică larmă.

Astăzi, situația s-a schimbat întrucîtva. Jazzul nu mai poate fi trecut cu vederea. E un gen. I se acordă dreptul la viață. Se admite că ne-a adus un limbaj nou. Poate deci pretinde la un loc în muzica zilelor noastre.

Cauza s-ar părea cîștigată. În realitate mai dăinuiesc oarecari nedumeriri. Greutăți felurite ne stau încă în cale. Se simte lipsa unei adevărate documentări. Un tratat expunînd evoluția și estetica acestei muzici ar fi binevenit. — Iar puținii comentatori ce s-au aplecat asupra problemei înlocuiesc de obicei priceperea printr-o bunăvoință netăgăduită, dar totuși insuficientă.

Fără pretenția de a hotărî într-o materie încă neclarificată, vom încerca în aceste rînduri prea scurte să înlăturăm unele cauze de neînțelegere, lăsînd altora mai competenți sarcina de a aduce lumina desăvîrșită.

Dintru început se pune o întrebare: ce se înțelege prin muzică de jazz?

Răspunsul oricărui novice va fi: o muzică de dans folosind instrumentele consacrate și un anumit ritm. Atare afirmație formulată în acești termeni nu folosește decît la prelungirea unei neînțelegeri care a durat prea mult. Desigur jazzul e muzică de dans. Dar nu orice muzică de dans este jazz adevărat. Există o seamă de orchestre zise de jazz « comercial » care cu nici un preț nu trebuie confundate cu jazzul autentic. Aceste formațiuni, distilatoare de muzică siropoasă și vulgar sentimentală, uzurpează pur și simplu un titlu la care nu au nici un drept.

O lămurire se impune. O vom da, netă și clară.

Jazzul e negru. E mesajul unei rase, muzica oamenilor de culoare din U.S.A.

Negri, odinioară sclavi, exprimă prin cîntece tot ce le stă pe inimă.

Leagănul acestei muzici se află în statele sudice și anume pe valea fluviului Mississippi și în orașul New-Orleans.

Întocmai ca ciobanul nostru cînd « zice » din fluier, tot așa negrul ne împărtășește instrumental sau vocal bucuriile și durerile sale.

Cu alte cuvinte, o muzică populară, un adevărat folclor cu caracteristicile lui de pretutindeni: cîntece simple, improvizație în sensul de variațiuni și o foarte necesară ignoranță a canoanelor muzicale.

Aci valoarea artistică depinde numai de talentul și dispoziția momentană a interpretului.

Prin ce mijloc ne putem familiariza cu această artă? Unde și cum s-o ascultăm?

Desigur, contactul direct, adică pe viu, ne-ar edifica pe deplin. Dar aceasta nefiind cu puțină vom recurge, fără bucurie, la reproducerea fonografică.

Oarecari rezerve se impun aci într-adevăr. Discul e muzică « conservată ». El se repetă la infinit identic cu el însuși. Prin această repetare el contravine la esența jazzului, muzică bazată numai pe variație, muzică unde artiștii nu se repetă niciodată. Fie cu ajutorul broderiei, fie printr-o deplasare ritmică sau altă variantă, ei transformă tema prin înfrumusețări succesive, ajungând la o adevărată transfigurare prin care cîntecul inițial devine aproape de nerecunoscut.

Iată ce nu ne poate oferi niciodată discul. Lipsa e importantă, dar și fără leac. Nu ne rămîne decît recursul la înregistrări care, de bine de rău, tot ne vor fi de ajutor.

Cum va decurge audia? În ce stare de spirit să ne punem?

Aci nu ascultăm vrea simfonie, muzică de cameră sau operă.

Sîntem în plin folclor.

Audiem o muzică nouă, un grai ce ne parvine din depărtări. Criteriile obișnuite nu ar avea rost. Se cuvine deci să îndepărtăm prejudecățile sau paralele nepotrivite, căutînd a apropiere sufletească de psihologia interpretului.

Să nu uităm că artistul negru este adesea un primitiv. Habar nu are de școală sau școli muzicale. Puțin îi pasă de regulile armoniei sau ale contrapunctului. Unii chiar, și nu cei mai puțin valoroși, nu cunosc nici măcar notele.

Ei cîntă pur și simplu fiindcă așa simt nevoia.

Vor prelua deci o melodie. Pe această temă, bună sau mediocră (nu importă prea mult) ei brodează creînd un șir de variațiuni mai mult sau mai puțin reușite.

Deci, și aceasta e capital, în jazz tema inițială nu e decît un punct de plecare pentru variațiuni. Dintr-o melodie oarecare artistul calificat va crea o muzică de înaltă calitate.

Să nu deducem de aci că tot repertoriul melodic se alcătuiește numai din cîntece fără interes.

Nimic nu ar fi mai nedrept.

Există de pildă așa numitul « blues », gen admirabil prin care omul de culoare își exprimă jalea, dragostea sau nostalgia.

Tot așa cîntecele zise de « plantație ».

La fel, binecunoscutele « spirituals », melodii cu caracter religios.

Un cuvînt despre componența orchestrei.

Ansamblul tradițional cuprinde șapte instrumentiști. — Trei dintre ei, adică trompeta, trombonul și saxofonul sau clarineta, constituiesc secțiunea melodică.

Ceilalți patru (pian, gitară, contra-bas și percuție), reprezintă secția ritmică. Rolul acesteia din urmă este covârșitor. Putem chiar afirma că de calitatea ritmului depinde inspirația soliștilor.

Instrumentele folosite ne sînt bine cunoscute. Le regăsim în orice orchestră simfonică. — Aci însă inovația constă în tehnica întrebuițată. Trompeta și trombonul devin instrumente melodice. Ele cîntă într-adevăr, ferindu-se totodată de sentimentalismul nesărat cît și de efecte eroice sau epice, total deplasate aci.

Îmbracă uneori un caracter tragic, făcînd apel la anumite surdine prin care sunetul oarecum strănutat dobîndește un timbru nespus de poetic.

Alteori un vibrato extrem de accentuat ne evocă atmosfera junglei. Nu mai vorbim de apogiaturile sau glissandi menite să facă fraza mai expresivă.

E de remarcat cu câtă siguranță evită negrul tot ce ar aminti dulcegăriile nesărate după formula jazzului comercial.

Un bun gust înăscut îi călăuzește pașii, punându-l la adăpost de orice efect îndoielnic.

Rolul pianului este mai cu seamă de ordin ritmic. Percuția constituie fondul ritmic pe care se țese conținutul melodic.

Contrabasul folosește pizzicato sau lemnul arcușului, iar ghitară menține ritmul imuabil fără de care o execuție calitativă nu se poate concepe.

Noțiunea de *rallentando* sau *accelerando* se exclude cu desăvîrșire.

Vocea umană apare de asemenea foarte des.

Omul de culoare cîntă precum simte. Tehnica vocală îi e bineînțeles străină. Timbrul, gutural sau răgușit, poate surprinde. Emisiunea se apropie de genul instrumental, amintind bunăoară de trompeta cu surdină.

Desigur, sîntem departe de Mozart sau Schubert. Nici vorbă de bel-canto aci. Nici nu ar fi la locul lui. — Așadar, să uităm educația noastră clasică. Prace-dînd astfel vom descoperi în aceste cîntece primitive și rafinate, accente adînci, tulburătoare dureri sau revoltă, altădată veselia unor copii exuberanți și plini de bunăvoie.

Încă un cuvînt despre improvizație.

S-a văzut că ea constituie baza esențială a jazzului, spre deosebire de orice muzică cultă.

Improvizația poate fi simplă, poate fi colectivă.

Iată o afirmație aparent neverosimilă.

Cum ar fi cu puțință o astfel de « performanță », vor pretinde anumiți sceptici.

De fapt problema e mult mai simplă.

Executanții au o bază sigură în acordurile armonice ale piesei interpretate.

Grație acestui solid punct de reper, improvizația va decurge fără greș, depinzînd numai de geniul inventiv al soliștilor.

Într-o atmosferă ritmică potrivită și cu executanți inspirați, va rezulta adesea o polifonie, primară poate, dar de un farmec nespus.

Am încercat în aceste prea sumare rînduri să lămuresc o seamă de probleme ale jazzului.

Totodată am înlăturat oarecari confuzii punînd muzica negrilor în lumina ei adevărată.

De altfel procesul îmi pare astăzi cîștigat. Neîncrederea de odinioară a dispărut.

Nu există istorie a muzicii sau dicționar muzical unde să nu se acorde artei negre un capitol însemnat.

Să nu uităm că un gen nou, chiar valoros, sau poate tocmai de aceea, întîmpină rezistență. Ne trebuie o sforțare. E nevoie de bunăvoință.

Să ne aplecăm deci asupra acestei muzici. S-o ascultăm cu luare aminte, fără comparații nelalocul lor.

Procedînd astfel, nu mă îndoiesc că auditorul nepărtinitor va găsi aci un izvor bogat de bucurii artistice.

Iar numele unor Armstrong, Hawkins, Hodges sau Bessie Smith figurează de pe acum în galeria marilor creatori contemporani.

Și, fiindcă jazzul ne-a hărăzit o muzică admirabilă și cu totul nouă, să-i acordăm un loc de cinste în arta muzicală contemporană.

Jazzul

i z v o a r e

și

semnificații

Artă tinărară, apărută odată cu zorii acestu secol, muzica de jazz prezintă la o cercetare mai amănunțită o istorie frământată, o mare diversitate a stilurilor și artiștilor.

Pentru admiratorul sincer de artă, muzica de jazz deschide orizonturi spirituale nebănuite. Marii creatori de artă au simțit și au recunoscut că jazz-ul vine să completeze setea lor de nou, necesitatea de înprospătare a mijloacelor de expresie. Ce altceva decît o matură înțelegere, sinceră admirație și clarviziune surprinzătoare dovedește Ernest Ansermet atunci cînd, încă din anul 1919—deci în vremea cînd această muzică abia deschidea ochii—scrie despre concertul pe care-l dădea la Londra ansamblul negru « Southern Syncopated Orchestra » condus de Will Marion Cook: « Nu există șef de orchestră pe care să am o mai mare plăcere să-l văd conducînd » iar despre destinul muzicii de Jazz: « este poate marele drum pe care omenirea se va angaja mîine ».*

« Un val de muzică vulgară, murdară și instinctivă a inundat țara », scria *The Musical Courier* în anul 1889, despre *Rag-time* acuzînd originea lui primitivă, africană. Această « muzică degenerată » (una din sursele de bază ale jazz-ului) a reușit să stîrnească totuși ecouri profunde în sensibilitatea educată a muzicianului Ansermet, îndemnîndu-l să-i consacre un adevărat studiu: «... Muzica neagră nu e materie, ci spirit. . . Pierzîndu-și pămîntul natal, negrii nu și-au pierdut tradiția și gustul pentru muzică. . . Ei au refăcut în maniera lor cîntecele oferite de albi ».

* Ernest Ansermet, *Sur un negre-orchestra*, la *Revue Romande*, 15 oct. 1919. Articolul a fost descoperit de muzicianul român Mihail G. Andricu și semnalat revistei franceze *Jazz Hot* în anul 1939.

Apărut și dezvoltat în societatea americană, jazz-ul și-a găsit tirziu esteticieni și istorici, dar de cealaltă parte a oceanului. Au trebuit să treacă câteva decenii pentru ca americanii să descopere jazz-ul, mai întâi ca afacere comercială și apoi ca artă, după ce o întreagă generație de intelectuali europeni, cu nucleul în Franța, și-au unit eforturile și ridicându-se deasupra insuficiențelor materiale au reușit să dea lumii prima revistă de specialitate, *Jazz Hot*, al cărui prim număr apărea în martie 1938, la Paris.

Plină de semnificații ne apare, în perspectiva anilor, « prezentarea » care deschide acest prim număr și care constituie de fapt programul acțiunii întreprinse de revistă :

« Nu exista până în prezent nici o revistă, nici un jurnal care să fie în exclusivitate consacrat veritabilei muzici de jazz.

Această lacună trebuia să fie remediată. Iată de ce a fost fondat *Jazz Hot*.

Jazz Hot este singura revistă în lumea întreagă care va fi consacrată în întregime adevăratei muzici de jazz...

A propaga, a face cunoscută sub aspectul ei veritabil o muzică încă atât de necunoscută, atât de neînțeleasă, acesta este scopul pe care îl slujim înainte de toate. Toți cei care au același țel ne vor ajuta aliniindu-se alături de noi. »

Tonul ambițios, mândria e pe deplin justificată dacă ne gândim că de-a lungul celor 30 de ani de existență (cu o întrerupere de cinci ani în timpul războiului), *Jazz Hot* a slujit cauza jazz-ului ducând o susținută luptă împotriva prostului gust și al comercialismului în artă. Ceea ce începuse Jean Cocteau și Georges Auric în jurul anului 1920, prinsese după 15 ani un contur precis ; lucizi, animatorii jazz-ului, grupați în jurul revistei știau că pe de o parte, se aflau în fața acelor ignoranți despre care criticul H. Panassié spunea că : « sînt scuzabili : așteaptă să fie lămurii », iar pe de alta, dădeau piept cu spiritul ostil al snobilor și retrograzilor.

Revista publică articole competente de estetica și istoria jazz-ului, printre care cele ale lui Mihail Andricu : *

Paralel cu explicarea subtilităților tehnice și estetice ale noului fenomen muzical, « *Jazz Hot* » în luptă cu prejudecățile și convențiile meschine caută să afirme energic semnificația fundamentală a creației de jazz, care este o întoarcere la viață și la puritate : „În jazz ca și în alte domenii există simplitate și perfecțiune. . . În artă, o operă nu devine perfectă decît dacă e simplă. . . Jazz-ul e un lucru simplu, dirijat de reguli simple și dure. . . Așa se explică faptul că jazz-ul nu se face ascultat decît de urechile care n-au abandonat simțul zgomotului pentru gustul sunetului în sine, de acele ființe îndrăgostite mai mult de viață decît de « artă »” (George Herment *Perfection et simplicité, Jazz Hot*, nr. 24, 1938).

« Viața a evoluat repede în acești ultimi cincizeci de ani.

Arta n-a urmat-o.

Arta a căzut sub controlul unei clase sociale înstărite, burgheze, conservatoare, care a creat Academii, Școli, Conservatoare, unde se învață canoanele unui « bun gust » în perfectă armonie « cu bunul simț » burghez.

S-au fixat reguli, limite.

Arta burgheză a căzut în sentimentalism, pusă la conservat, n-a mai evoluat »

* « Duke Ellington » în *Jazz Hot* nr. 4, 1935 ; « Despre importanța temei în jazz » în nr. 6 1935 ; « Eseu asupra elementului armonic în jazz ; nr. 11, 1936, « Priviri retrospective » în nr. 42, 1950 ; « Luis Russel » în nr. 97, 1955.

Muzica este poate grație jazz-ului arta cea mai avansată acum.

În timp ce marile opere continuă să fie jucate în fața fracurilor goale, jazz-ul, prin swing-ul său revine la acel ritm care stă la originea oricărei muzici sau dans.

Vechile compoziții bazate pe variațiuni succesive ale aceleiași teme, fac loc aici *improvizației* ritmate. Interpretul se dăruie total și nu se limitează să transcrie cu mai multă sau mai puțină virtuozitate un text muzical.

Mișcarea de jazz, universalitatea ei artistică nu poate să nu exercite o influență importantă asupra timpurilor noi.

Este un elan către simplitate originală, dragoste de viață.

Va fi întotdeauna o incompatibilitate totală între sufletul unui burghez și jazz.

Jazz-ul nu se prostituează niciodată (Louis Bayard, *Jazz phénomène universel*, Jazz Hot nr. 28, 1938).

« Strada este cel mai frumos disc de jazz care poate exista » (Jean Malrieu, Jazz Hot nr. 10, 1936).

Muzica de jazz cunoaște astăzi acea răspîndire universală care caracterizează operele de valoare. Există, ce-i drept, destul de multă lume care-l ignoră sau îl confundă cu orice muzică de proveniență americană sau cu muzica ușoară și de dans (uneori cu formele ei cele mai tributare model: Cha-cha, Mambo, Rock'n Roll, Twist, etc.) Amatorilor de muzică care au reușit să descopere mari satisfacții în acest gen muzical le revine sarcina de a combate și spulbera aceste false concepții.

Jazz-ul este înainte de toate un mijloc de expresie original. Pianistul Jelly Roll Morton, unul dintre « clasicii » jazz-ului spunea: « Jazz-ul e un stil, o manieră de a cînta și nu un gen de bucată muzicală » (*Down-Beat*, august-septembrie 1938). Pentru acest fel de muzică contează deci mai puțin « ce » se cîntă, decît « cum » se cîntă.

Marii muzicieni care au încercat să se apropie de jazz au ajuns mai devreme sau mai târziu la aceeași concluzie. « M-am interesat pentru prima oară de jazz în timpul șederii mele la Londra » scria Darius Milhaud în ale sale *Notes sans musique*. „Mergeam adesea și așezîndu-mă aproape de interpreți încercam să analizez și să asimilez ceea ce auzeam. Ce departe eram de țiganii dinainte de război* care ne șopteau la ureche « suavități » de o platitudine respingătoare, de alunecările vocale făcute cu gustul cel mai dubios. În jazz arta timbrului este de o extremă subtilitate: saxofonul deapănă visuri, trompeta e cînd lirică cînd dramatică, clarinetul adesea întrebuițat în registrul acut, trombonul liric șuierînd cu ajutorul culisei sfertul de ton al sunetelor în crescendo, ceea ce intensifică sentimentul, iar pianul lega acest ansamblu atît de divers dar de loc disparat cu punctuația subtilă și complexă a bateriei, un fel de bătaie înteroară, de pulsație indispensabilă vieții ritmice a muzicii. Întrebuițarea constantă a sincopelor în melodie era de o asemenea libertate contrapunctică încît dădea impresia unei improvizatii dezordonate, deși în realitate totul era remarcabil pus la punct prin repetiții. Mi-a venit ideea să utilizez aceste ritmuri și timbre într-o lucrare de muzică de cameră, dar mai întîi aveam nevoie să pătrund mai adînc tainele acestei noi forme muzicale a cărei tehnică îmi puneam deocamdată probleme”.

Mulți admiratori de primă oră ai jazz-ului n-au sesizat decît mai târziu adevărata lui semnificație. « Cunosced jazz-ul de treizeci și cinci de ani — spunea

* E vorba de primul război mondial.

Georges Auric — și atitudinea mea față de el nu s-a schimbat. Continui să-l consider, deși pentru motive deosebite de cele de odinioară, un fenomen care a îmbogățit muzica pe mai multe planuri. Am început prin a-l iubi în latura sa minoră, în aspectul său cel mai exterior și mai puțin esențial. E suficient să recitești descrierea (înfricoșătoare) a unui jazz-band în *Le coq et l'Arlequin* de Cocteau, pentru a-ți da seama că noi confundam lucrul foarte rău cu cel foarte bun (acesta din urmă fiind pe atunci destul de rar). În acest sens, Influența jazz-ului sau a ceea ce era luat pe atunci drept jazz asupra operei lui Stravinski, are prin ce să surprindă. Într-adevăr am fost toți sensibili la vigoarea sincopelor și la un anumit pitoresc. Fondul jazz-ului era însă altul și avea să ni se dezvăluie mai târziu cu limpezime: o formă de expresie particulară care nu putea fi și comparată cu altele și în același timp nobilă, emoționantă. Slavă Domnului, nu exista magnetofon pe vremea când Cocteau, Poulenc, Milhaud și eu făceam jazz la *Le Boeuf sur le Toit*. Azi vedem mai clar, avem criterii, știm ce să credem despre jazz. Ascult jazz și cred că-l cunosc destul de bine. » (*Le jazz dans le monde*).

Și în fine din nou E. Ansermet în articolul citat: « E prea puțin a spune că muzica neagră constă în « sincoparea » unui oarecare material muzical. Sincopa nu e decât efectul unei nevoi expresive, manifestarea în ordinul ritmului a unui gust particular, a unui spirit specific. Acest spirit se remarcă în toate elementele muzicii; el transfigurează totul. Negrul ia trombonul și are o manieră specială de a face să vibreze fiecare notă printr-o tremurare continuă a culisei, și un simț al glissando-ului, și un gust al notelor înfundate, care fac din trombon un nou instrument; el ia un clarinet sau un saxofon și are o metodă de a lua notele cu o lejeră apogiatură inferioară, descoperă o serie de efecte produse cu buzele care fac un nou instrument din clarinet. Există o manieră neagră de a cânta la vioară, o manieră neagră de a cânta vocal. Cît despre bateria noastră orchestrală, este inutil de a mai descrie cu cîtă atenție folosește negrul toate accesoriile conferindu-le o rafinată emoție sau făcându-le obiectul unei inepuizabile jonglerii. Ansamblul se desfășoară într-o formidabilă scară dinamică care merge pînă la subtilitatea sonoră a orchestrei lui Ravel. »

Iar Igor Strawnski, cel care considera că a compus și a cântat jazz (« Ragtime pentru 11 instrumente » de exemplu) declara după aproape patruzeci de ani, că a întrebuițat numai instrumentația și ritmuri specifice jazz-ului și că numai cu acestea n-a reușit să redea spiritul jazz-ului.

Jazz-ul poate să slujească artizanilor sunetelor ca un mijloc de expresie original. Ca și celelalte arte, jazz-ul se poate dezvolta ca o școală cu caracter național. Se schițează astăzi o școală poloneză a jazz-ului, o alta rusă, japoneză, etc., în care se simte puternic Influența tradiției culturale autohtone. Ca limbaj muzical jazz-ul nu s-a cantonat însă într-o formă fixă, într-un tipar. Artiștii lui au simțit mereu evola să aducă ceva nou și căutările n-au încetat nici astăzi. Tocmai această continuă prefacere îi face pe unii observatori mai puțin asidui ai jazz-ului (și mă gîndesc aci și la muzicologul George Sbârcea) să proclame domnia unui așa zis « haos ». Este evidentă diferența, putem spune că există chiar o contradicție între maniera în care întrebuițează saxofonul alto un Johnny Hodges și Ornette Coleman. Ce asemănări sînt între King Oliver și Miles Davis la trompetă? Între Zutty Singleton și Max Roach la baterie? Nu putem găsi continuitate pe planul jazz-ului între artiști aparținînd stilurilor diferite decât avînd mereu în atenție evoluția bazată pe achiziționarea procedeelelor vechi și permanenta preocupare de perfecționare manifestată de generațiile succesive de jazzmeni.

Două elemente de bază, unul de factură ritmică: swing-ul și altul de specifică prelucrare a materialului sonor completează pe un al treilea: improvizația, conferind jazz-ului acea modalitate expresivă care-l deosebește de oricare alt gen de muzică.

Improvizația, cunoscută în muzică încă de la preclasiți, capătă în jazz o valoare deosebită trăind în adevăratul ei înțeles semantic. Spontaneitatea interpretului, capacitatea lui de a crea chiar în timpul execuției fraze înlănțuite într-un tot logic, sînt în jazz — arta creației de moment — criterii valorice. Muzicantul de jazz joacă dublul rol de creator și interpret; el trebuie să fie inspirat ori de cîte ori cîntă, în timp ce oricare alt artist nu creează decît atunci cînd este inspirat. Jazz-ul naște cu execuția și moare cu ea. Singur discul poate conserva și transmite în timp și spațiu o artă muzicală de o asemenea construcție, o artă ale cărei subtilități stilistice nu pot fi consemnate prin procedeele obișnuite ale notației muzicale.

Caracterul spontan al improvizației care implică un adevărat proces de creație « la moment », valoarea ei muzical-emoțivă nu cîștigă în jazz decît în măsura în care se sprijină pe elementul ritmic swing și pe procedee deosebite de tratare a materialului sonor care țin de particularitățile specifice de interpretare ale negrilor (așa zisul stil « hot »).

Swingul* este acel element care dă sens și viață ritmului ușurînd în același timp înțelegerea evoluției suportată de linia melodică. Acest swing vine direct din inima executantului și el are capacitatea de a emoționa auditoriul. (J. V. Praag: *Etude sur la musique de jazz*, *Jazz Hot* nr. 6/1935). Dintre toate elementele jazz-ului, swing-ul este cel mai subtil în exprimare, conferind ritmului o suplețe, un balans elegant care contopește pe interpret și auditor într-o uimitoare coincidență senzitivă. Swing-ul este puntea pe care interpretul de jazz o aruncă între el și public. Depinde de instrumentist, depinde de dispoziția și atmosfera în care se află pentru ca să fie asigurată acea tensiune ritmico-psihică, acel elan vital pe care-l degajă jazz-ul legănînd mulțimea în sălile de concert.

Dacă simțul ritmic african s-a materializat în swing, el s-a manifestat și în maniera de interpretare cunoscută sub denumirea ei primară de « stil negru » și mai tîrziu « hot ». Muzicantul negru, adoptînd instrumentația europeană a căutat să și-o adapteze tensiunii la care vibra emoția lui, emoție pe care căuta s-o exteriorizeze prin mijloace expresive particulare. Nu întîmplător trompeta și cornetul, trombonul și clarinetul, instrumente cu timbru viu, pătrunzător cîștigă mare popularitate în jazz, modelîndu-se în surprinzătoare configurații sonore. Urechea obișnuită cu puritatea muzicii clasice va admite doar ca efecte comice, pitorești, sonoritățile răgușite, trecerile bruște din registrul grav în cel acut, amplexarea sporită a vibrațiilor. Inflexiunea, atacul, glissando-ul, vibrato-ul, completate de sonoritățile « growl » și « dirty » sînt procedee menite să transfere notei fie expresia unei tensiuni exasperate, fie o nuanță nostalgică (fără a cădea în sentimentalism dulceag) fie pentru a o apropia de valoarea expresivă a vocii umane. Orchestrele « comerciale » folosesc adesea aceste procedee care nu valorează la ele decît ca niște clișee lipsite de gust, vulgare, și care nu rămîn altceva decît artificii de suprafață.

Swing, improvizație, sonoritate specifică pusă în slujba exteriorizării unei emoții reale, sînt elemente « sine qua non » care atribuie jazz-ului nota de

* Cuvîntul SWING are în limbajul jazz-ului două înțelesuri: a) noțiunea ritmică pe care o explicăm mai jos; b) stilul swing, caracteristic perioadei clasice a jazz-ului

viguroasă originalitate, sesizabilă încă de la prima audiere. Dar aceste elemente estetice esențiale ale jazz-ului n-au rămas cantonate în formele lor incipiente.

Astfel, improvisația colectivă caracteristică stilului New-Orleans, care forma un ansamblu polifonic bazat pe transfigurarea prin variațiuni a melodiei a făcut loc improvisației armonice (bazată pe structura armonică a melodiei), împinsă în zilele noastre pînă la principiile moderne cum ar fi cele atonale, (ORNETTE COLEMAN) seriale, (THELONIOUS MONK) etc.

Sunetul a fost la rîndul său un material în continuă prefacere la muzicanții de jazz. Astfel, atacul, brutal la început, și-a pierdut puțin cîte puțin din fermitate pe măsură ce instrumentiștii de jazz au început să construiască o frază mai legată. Vibrato-ul, aspru la origini, a devenit rafinat, șlefuit cu timpul. În tempo rapid el a dispărut aproape total. Unii interpreți alternează note vibrante cu note nevibrate.

Mijloacele stilistice ale jazz-ului evoluează neîncetat. De la epocă la epocă, de la artist la artist, ele se îmbogățesc continuu, scopul rămînînd același: interpretul de jazz caută fervent expresivitatea colorată a sonorității, evitînd transparența și nulitatea afectivă a sunetului în sine. O evoluție care nu este independentă de dorința jazz-menilor de a-și acorda limbajul muzical progresului social și cultural al omenirii.

Nu putem încheia fără a preciza că alături de cele mai moderne stiluri de jazz, vechile idiomuri ale jazz-ului sînt folosite cu succes de către acei instrumentiști care lăsînd la o parte dorința de aliniere « la modă », recrează cu succes atmosfera « veche » a jazz-ului. Publicul nostru a avut de curînd ocazia să aplaude orchestra tradițională a trompetistului englez Kenny Ball, iar de pe discuri și concerte pe aceea a cehului Gustav Brom, sau pe aceea a australianului Graem Bell. Recent Louis Armstrong, exponentul cel mai remarcabil al genului, a transmis pe viu publicului românesc mesajul plin de semnificații al muzicii de jazz.

Nimeni nu se va putea bucura mai din plin de comorile spirituale ale jazz-ului decît acel care-l ascultă. Ascultătorul avizat își va purta însă cu mai multă siguranță pașii, neriscînd să bîjbeie într-un domeniu necunoscut, pe care mulți și-l imaginează în chip eronat.

IZVOARELE JAZZULUI

Specialiștii nu s-au pus încă de acord asupra momentului apariției jazz-ului ; el se situează între anii 1890 și 1910, epocă la care cîțiva muzicanți negri din New Orleans dăduseră muzicii pe care o practicau o culoare atît de specifică, încît ea nu mai putea fi integrată nici folclorului negru, nici unor imitații nereușite ale albilor.

Un lucru e cert : muzica de jazz și-a preludiat existența odată cu primii pași pe care sclavii africani i-au făcut pe pămîntul american. Care din neguțătorii de sclavi ar fi putut prevedea atunci, că marfa neagră pe care o comercializau pe piețele din sudul SUA avea să dea naștere în decurs de trei secole unei arte atît de universal acceptată.

Astăzi, fenomenul muzical jazz ni se înfățișează în splendida lui ascensiune. El a dovedit că « e demn de Republica Artelor » după cum spune M. Andricu (*Regards en arrière, Jazz Hot*, nr. 42, 1950) și că se potrivește sensibilității și aspirațiilor tuturor popoarelor.

S-a încercat de mai multe ori definirea jazz-ului. Reținem dintre acestea pe aceea a profesorului Marshall Stearns, eminent critic de jazz, director al

Institute of Jazz Music din New York, care scria că: «Jazz-ul este rezultatul contopirii tradițiilor muzicale europene și africane. Principalele lui componente sînt armonia europeană, melodia euro-africană, și ritmul african» (*The Story of Jazz*, 1957).

Leonard Feather dădea în aceeași manieră o explicație a componentelor jazz-ului în a sa *The Book of Jazz* (1959): „Muzica pe care o recunoaștem azi sub numele de jazz este o sinteză originală a șase surse: ritmurile africane; structura armonică a muzicii clasice europene; însușirile melodice și armonice ale muzicii populare americane din secolul al XIX-iea; muzica religioasă; Work-songs (cîntece de muncă); spectacolele «Minstrel».”

Aceste două schițe făcute Jazz-ului arată cât se poate de clar importanta influență ritmică africană și participarea melodiei folclorului negru nord-american bazată pe sistemul armonic al muzicii de origină europeană, pe care negrii au asimilat-o pe pămîntul american.

Care au fost condițiile istorice care au favorizat această dureroasă transplantare care poartă un fruct atît de mult gustat de întreaga lume?

După descoperirea continentului american, exterminarea nemiloasă a băștinașilor a dus la o acută lipsă a mîinii de lucru leftine. Și astfel a apărut negoțul cu sclavi negri. Primii africani răpiți pămîntului natal au sosit pe continentul american pe la jumătatea secolului al XVI-iea. După anul 1600 comerțul cu sclavi ia proporțiile unei adevărate organizații, care și-a exercitat odioasa activitate timp de aproape trei secole, oficial pînă în momentul interzicerii traficului cu marfă vie (1808) iar neoficial pînă la Războiul de Secesiune (1861).

Aduși cu forța pe un pămînt necunoscut și supuși unui regim de viață și muncă neomenos, negrii africani și-au păstrat vechile obiceiuri și tradiții ale culturii lor ca pe un reazem sufletesc. Elementele muzicale africane sînt repede sesizabile în jazz. Dificultatea determinării lor precise provine din aceea că nu se poate ști cu exactitate care anume populații au fost atinse de flagelul sclavajului și cărei culturi africane aparțineau ele. Trebuie să se țină seama de coordonate geografice bine stabilite și de evoluția considerabilă pe care muzica continentului negru a suferit-o în ultimele trei secole. De aceea, orice comparații între jazz și arta muzicală africană contemporană sînt false, dacă nu se are în vedere stadiul la care se afla cultura africană atunci cînd primii negri au luat drumul sclaviei.

Cercetările începute de *African Music Society* înființată în anul 1947 de etnograful Hugh Tracey au arătat că cultura muzicală și civilizația africană era foarte dezvoltată în perioada antefeudală și la începutul feudalismului; iar studiile antropologilor Ernest Borneman și Melville Herskovits stabilesc că partea de vest a Africii, și anume teritoriile ce se întind de la Coasta de Fildeș la Congo, erau centrul civilizației și culturii africane și că tocmai din aceste ținuturi au fost răpiți negrii transplantați pe continentul american.

Cîntecele africane seculare sînt fondate pe ritm și timbru, neglijînd aspectul melodic și armonic al muzicii albe. În ritmică se întîlnește structura bazată pe o singură valoare de timp și poliritmia; ritmul nu este totdeauna dependent de măsură.

Africa a fost o patrie a primelor Instrumente. Corpul uman însuși e tratat ca un instrument. Dar preferința cea mare a fost totuși pentru tobe: de la tam-tam-urile gigantice plămădite din lut sau săpate în trunchiuri de copaci pînă la cele mai mici făcute din tîgve și nuci de cocos.

Muzică sincretică (unitate între cuvînt și gest — dans) cu caracter funcțional, muzica africană a perpetuat prin tradiție orală o mare varietate de forme muzi-

cale și interpretative: cîntece magice, de ritual, cîntece de muncă, de pescuit, de vînătoare, de înmormîntare, de dragoste, satirice etc. Mal există așa zisa muzică « semantică » — cu semnificație — cum ar fi « telegraful junglei », tam-tam-uri care slujesc pentru comunicarea la distanță.

Negrii, și mai ales cei mai de vază dintre ei, vrăjitorii și războinicii, au continuat practica tam-tam-ului, a dansurilor și cîntecelor din teritoriile de origină și în noua lor stare socială. La tam-tam se obișnuia executarea de improvizării de o mare complexitate ritmică pe o temă dată, dezvoltînd o idee ritmică așa cum compozitorii clasici dezvoltă o idee melodică sau armonică. Ca un ecou, muzica de jazz folosește pînă astăzi forma « temă cu variațiuni », transpunînd pe instrumentele cu coarde sau de suflat procedeul de creație atît de caracteristic instrumentelor de percuție ancestrale. Un rol important în jazz l-a jucat de asemeni sistemul muzical pentatonic al negrilor exilați. Folosirea gamei lipsită de semitonuri (do-re-fa-sol-la) ca și neputința urechii negre de a face distincție între modul major și cel minor al muzicii europene va duce la transformarea muzicii albe pe care simțul polifonic african o va întîlni pe pămîntul american.

Sursă importantă a jazz-ului, muzica africană n-ar fi ajuns niciodată la un asemenea rezultat, dacă transplantată odată cu negrii pe continentul american n-ar fi întîlnit acolo tradiția muzicală europeană. Din această confruntare a luat naștere melodia euro-africană. Formele muzicale apărute ca urmare a acestui mariaj muzical sînt destul de numeroase și au fost grupate sub denumirea de « Muzică Afro-Americană ».

Muzica Afro-Americană (înțelegînd prin aceasta folclorul negru în toate teritoriile pe care au fost aduși sclavi africani) s-a dezvoltat în două direcții care diferă atît prin constituția ritmică cît și prin mijloacele stilistice și formale deosebite. Astfel a apărut un *folclor negru sud-american* (polimetric ca ritm, bazat pe muzica europeană romanică) care a dus la nașterea muzicii și dansurilor « latino-americane » răspîndite în întreaga lume ca genuri comerciale de succes (rumba, mambo, samba, cha-cha, etc.) și un *folclor negru nord-american* (de esență poliritmic). Influențat de tradiția muzicală a popoarelor germanice, care stă la baza muzicii de jazz.

Primele manifestări muzicale în cadrul folclorului negru-nord-american încep să se contureze de abia la 1800. Existau așa zisele trupe de « Minstrels » (cîntăreți, dansatori și muzicanți burlești) care parcurgeau America amuzînd publicul alb. Dar o artă muzicală originală a negrilor nu s-a afirmat net decît după Războiul de Secesiune.

CÎNTECELE RELIGIOASE — *SPIRITUALS*

Spre deosebire de coloniile latine, unde negrii aveau puțină să-și exercite cultele religioase tradiționale (unele dintre ele ca cele Voodoo, corespunzînd obiceiurilor catolice), în coloniile britanice protestante, sclavului îi era interzisă orice formă de educație (scrisul, cititul, etc.) ca și practica cultului religios african.

Cu timpul, stăpînii albi au considerat că apropierea de biserică era un mijloc de reprimare a « sălbăticiiei » negrilor; ea le furniza în același timp speranța « minunatei vieți de apoi », abătîndu-le gîndul de la frămîntările vieții pămîntești. Așa se explică de ce la Congresul proprietarilor de sclavi ținut în 1845, la Charleston (Carolina de sud) s-a constatat că religia « asigură

bunul mers al producției și disciplina ». Autoritățile ecleziastice asigurau că creștinizarea nu-i lipsea pe negri de calitățile lor de sclavi.

Dintre numeroasele religii pe care le avea la îndemână negrul o alege pe cea protestantă care oferea credincioșilor libertatea de a-l celebra pe Dumnezeu după dorința fiecăruia în limbajul zilnic și nu într-o limbă moartă ca latina. La început, predicatorii cântau verset cu verset și invitau asistența să repete în cor după fiecare frază cuvintele textului. Acest sistem al repetiției versetelor a rămas puternic înrădăcinat în cîntecele religioase negre pînă astăzi. Credincioșii adoptau cu pasiune temele, melodiile, cuvintele și ritmul cîntecelor religioase albe care le erau impuse, dar nu fără a opera cîteva schimbări esențiale. Astfel, sub influența simfului ritmic african, al sistemului muzical pentatonic și a manierei specifice de pronunțare a cuvintelor englezești pe care negrii le transformau sub influența bazei lor de articulație (de exemplu: *heaven* devine *heb'n*) și a instinctului ritmic, a luat naștere cîntecul spirituals religios negru. Preponderență ritmică și tratament sonor particular, iată firele care leagă spirituals-ul de jazz.

Arta cîntecului religios negru nu s-a limitat numai la interpretările în biserici. Ansambluri consacrate s-au încropit pentru a purta frumusețea negro-spirituals-ului pînă în sălile de concert. În 1871, un mic grup negru *Fisk University Jubilee Singers* a început lungi turnee în lume cu scopul unic de a face cunoscută această artă.

Aspirația spre libertate, spre o viață mai bună, constituie tema centrală a cîntecelor religioase. Tristețea care se degajă din textele acestora, nu se traduce prin disperare. Identificîndu-se poporului evreu ale cărui suferințe sînt povestite în biblie, negrii aspirau ca și aceștia la acel « pămînt promis », la eliberarea din condiția lor servilă. Personajul central, Dumnezeu, numit *Lawd* sau *God*, se aseamănă în naivitatea neagră cu un pastor blind care oferă țigări și bomboane credincioșilor.

Ansamblurile *Bells of Joy*, *Fisk Jubilee singers*, *Golden Gate quartet*, *Ward singers*, și soliștii *Sister Rosetta Tharpe*, *Mahalia Jackson*, *Clara Ward* posedă astăzi înregistrări răspindite în lumea întreagă pe discuri care ilustrează universul de speranțe al unui popor oprimat.

Numeroase teme ca *Swing low, sweet chariot*, *When the saints go marchin'in*, *Joshua fit the battle of Jericho*, etc., fac parte din repertoriul curent al multor ansambluri de jazz.

Alte producții ale folclorului negru nord-american sînt baladele, cîntecele de plantație, (plantation songs) și cîntecele de muncă (work-songs) înrudite sub aspect melodic, ritmic și armonic și avînd la bază particularitățile muzicale ale cîntecului religios.

Balada e un cîntec lent care povestește pe un ton dramatic dar optimist scene din viața negrilor. Cel mai tipic exemplu este balada *Frankie and Johnnie* construită pe schema armonică a blues-ului. Apărută către 1850, balada are la bază un fapt real: uciderea unui oarecare Johny, Allen sau Albert de către iubita sa Frankie care l-a surprins în brațele unei alte femei. Frankie și Johnny reprezintă cuplul de îndrăgostiți ai folclorului negru, așa cum sînt Romeo și Julieta pentru literatura universală. Cîntecele de muncă s-au născut din așa zisele « Hollers » sau « Fields calls » care permiteau muncitorilor să comunice între ei în timp ce executau diferite munci. Contrar Work-songs-ului propriu zis, aceste « chemări » (calls) nu erau ritmate și aveau aspectul unor melopee trenante. Acolo unde era nevoie, textul se adapta nevoilor muncii ca în *Sounding-calls*, cîntece ale piloților care conduceau navele în gurile fluviului.

(Scriitorul Samuel L. Clemens și-a ales pseudonimul Mark Twain dintr-un asemenea refren care indica adîncimea de 12 picioare a apei : mark twelve). Toate aceste forme primare de work-song erau strîns legate de mișcările executate în timpul muncii aidoma refrenelor pe care le cîntă țapinarii noștri la încărcatul buștenilor. Caracterizate printr-un ritm vioi, mobilizator, ele serveau la reglarea mișcărilor, la punerea de acord a celor care executau o lucrare în comun.

Multe din aceste cîntece s-au născut în focul muncii cum ar fi balada *John Henri* cîntată în timpul construirii marilor drumuri feroviare, în ritmul ciocanelor care sfîrșeau stîncile. Toate versiunile lui *John Henri* povestesc cum și-a găsit el moartea în urma unui pariu făcut cu șeful de brigadă ; se angaja că va lucra mai repede decît mașina cu aburi. Cîștigă pariul, dar moare epuizat cu tîrnăcopul în mînă. Cîntat deopotrivă de albi și de negri, cîntecul *John Henri* a devenit foarte popular în America. El a păstrat însă întotdeauna ritmul cîntecelor de muncă, acel ritm rupt din viață care va intra mai tîrziu în compoziția jazz-ului.

BLUES

« Vom vedea poate născîndu-se un Glinka al muzicii negre ? Înclin să cred că acesta există deja în *Blues*, în care geniul rasei se manifestă cu cea mai mare forță », scria Ernest Ansermet, în articolul citat.

Componentă majoră a folclorului negru american, blues-ul ilustrează poate cel mai bine viața, necazurile, bucuriile și aspirațiile poporului negru american. El s-a născut din durere și lacrimi. Însuși cuvîntul la originea lui « blue » — albastru — (se admite azi că era deja folosit în Anglia în secolul al XVII-lea pentru a denumi un gen muzical asemănător) definește starea sufletească a interpretului ; expresii ca « To have the blues » sau « I'm feeling the blues » ascund o varietate de sensuri dintre care « Mă apasă gînduri negre », « Sînt posomorît », « Sînt plictisit de viață », « Am melancolie » par a fi cele mai acordate contextului. Blues-ul este forma de cîntec popular negru care a influențat cel mai mult jazz-ul, atît sub aspect muzical cît și emotiv.

Momentul apariției blues-ului se situează după Războiul de Secesiune (1861—1865) cînd negrii și-au dat seama cu decepție că eliberarea lor din sclavie îi pune în fața unor probleme sociale pe care nu le puteau rezolva. Oficial liberi și egali albilor, rămîneau prizonierii prejudecăților și victimele segregăției rasiale. Aveau de luptat cu ipocrizia albilor americani care refuzau să aplice negrilor principiile democratice pe care le glorificau. Tot mai numeroși sînt acei negri care abandonează religia îmbrățișată cu atîta frenezie ; în loc de a cînta suferințele eroilor care populau biblia, ei preferă să cînte nenorocirile pe care le simțeau pe propria lor piele.

Așa se explică înflorirea blues-ului, gen ale cărei forme existau încă de pe vremea sclaviei. El s-a încheat mai întîi în statele din sudul SUA, într-o primă formă care dăinuie pînă azi sub numele de « Blues primitiv » sau « Country blues » trăgîndu-și seva din cîntecele de plantații. Cîntec solistic, neacompaniat, caracterizat printr-o succesiune liniară de chemări și răspunsuri, blues-ul era la început o melodie mai mult vorbită decît cîntată (pe frazele muzicale erau puse adesea texte de o lungime considerabilă). O revoluție profundă este adusă de alăturarea acestei forme de cîntec de un instrument (banjou, gitară, armonică de gură, etc.) cu rol de suport ritmic armonic și melodic. Blues-ul intră în perioada sa clasică o dată cu deplasarea către oraș, după 1870, unde o serie de artiști remarcabili îl conduc către un înalt nivel artistic, atît în

construcție și conținut cât și în acompaniament. În acest stadiu clasic se trece la melodia integral cîntată și la un acompaniament complex care merge pînă la orchestra mare.

Blues-ul este înainte de toate o stare sufletească complexă a negrilor care nu mai puteau îndura în tăcere bătăi, jigniri și permanenta amenințare a linșajului. Cum scrie Madeleine Gautier, criticul francez de jazz: «...e în acest cuvînt nevoia de a rîde, de a iubi și indignarea față de faptul că de pretutindeni ești gonit, gîndul amar și că pentru tine nu există salvare și totodată convingerea că ieșirea poate fi găsită în ciuda albilor, în ciuda legilor lor, în ciuda societății lor; și mai este aici dorința de a da totul dracului și de a țipa: puțin îmi pasă de voi și de toată batjocura voastră, de jignirile voastre cu care mă copleșiți în fiecare clipă. Blues-ul exprimă sentimentele oamenilor care, chiar, atunci cînd sînt asupra, nu-și pleacă capul, își urmează calea dreaptă pășind ferm, ignorînd privirile pline de răutate ale celor pe care-i întîlnesc în cale.»

Paul Oliver în cartea sa *Le monde du blues* sintetiza esența acestor forme muzicale populare negre: «Blues-ul poate fi considerat ca un simbol al dominației albe. Nu putem înțelege cauzele care au pus pe omul de culoare să cînte blues, decît ținînd seama de acest dualism esențial: de o parte puterea totdeauna prezentă, iar de cealaltă o stare de spirit». Starea de spirit a omului de culoare a cărui inferioritate de rasă devine oficial recunoscută odată cu votarea la 1890 a codului de legi cunoscut sub numele de *Jim Crow*. Un Imbold pentru agravarea contradicțiilor rasiale a căror expresie era și organizația teroristă Ku-Klux-Klan înființată la 1866 de rasliști din Sud.

Din punct de vedere strict muzical, blues-ul are cîteva caracteristici formale speciale. El e compus din 12 măsuri divizate* în trei fraze de cîte 4 măsuri fiecare, după schema AAB. Prima fază e cîntată în tonică; în a doua frază, primele două măsuri sînt bazate pe subdominantă iar următoarele două pe tonică; cea de-a treia frază conține două măsuri în septimă pe dominantă și două în tonică. Gama blues-ului ignorează nota sensibilă, fiind, ca majoritatea cîntecelor populare, muzică nediatonică.

Dacă structura formală a blues-ului are o proveniență încă necunoscută (unii autori, printre care și Leonard Feather sînt de părere că blue-ul structural este de origină albă) influența africană asupra melodiilor și armoniilor lui e neîndoielnică. Produs al mediului folcloric negru-american, blues-ul e caracterizat de existența «blue-notes»-urilor (note albastre) provenite din alterarea intervalurilor obișnuite în muzica europeană sub influența sistemului muzical pentatonic african. Blue-note se situează într-o tonalitate care nu aparține nici modului major, nici celui minor (de exemplu, o terță minoră este cîntată pe un acompaniament major sau invers). Aceste note poartă în sonoritate mesajul nostalgic, tristețea și melancolia proprie atmosferelor blues-ului, acționînd asupra ascultătorului ca pentru a pregăti cadrul psihic pe care se fixează conținutul de idei și sentimente al blues-ului. Structura fixă a blues-ului (unele construite pe 8 sau 16 măsuri) este o bază ideală pentru improvizație. Tempo-ul, la liberă alegere a interpretului, e adesea lent, deși nu lipsesc nici exemplele de blues cîntate în tempo rapid.

* Complicnd neant capitolul referitor la Blues din „A History of Jazz in America” de B. Ulanov, criticul G. Sbircea, în articolele sale din „TRIBUNA”, prezintă eronat blues-ul ca „un mic lied de 32 de măsuri”. Dar aceasta este structura metrică a „song”-ului, cîntec obișnuit, compus din 3 fraze de cîte 8 măsuri fiecare și un „bridge” sau „middle-part” de 8 măsuri așezate după schema AABA.

Textele joacă un rol important în blues. Improvizate în timpul interpretării, ele sînt exemple tipice de poezie populară. Temele sînt foarte variate și se întîlesc în poezia populară a multor națiuni (la noi ele s-ar asemana doinelor). Caracteristic pentru textul blues-ului este curenta folosire a cuvintelor cu două înțelesuri « Double-talk », statornicite încă de pe vremea sclaviei, cu valoare de simbol, oferind negrilor posibilitatea să-și exprime ura împotriva stăpînilor, să îndemne la revoltă și nesupunere.

Hangman blues (Blues-ul călăului), *Sing Sing prison blues* (Blues-ul pușcăriei Sing Sing), *Patrol Wagon blues* (Blues-ul dubei polițiștilor) sînt numai cîteva exemple care ilustrează tematica specială a blues-ului. Negrul urăște forța care-l constrînge:

Urăsc acea mașină, dubă a polițiștilor
Urăsc acea mașină, dubă a polițiștilor
Prăbușească-se-n prăpastie atîta-mi mai doresc.

(Patrol Wagon Blues—Blues-ul dubei polițiștilor) și pe cea care-l exploatează:

Să muncești pentru Tom Watson
E ca și cum ai munci în infern
Cînd o să mor să nu mă înmormîntați;
Atîrnați-mi trupul de zidul atelierului de bobinaj
Și puneți-mi în mînă un ghem de bumbac
Astfel o să muncesc și în rai.

(Winsboro Cotton Mill Blues — Blues-ul fabricii de bumbac din Winsboro)
Ca majoritatea cîntăreților folclorici, negrii se identifică poporului:

Eu cînt plînsul poporului
E adevărat, asta e realitatea
Vezi, cînd omul caută de lucru
E imediat întrebă de culoare:
Dacă e alb — foarte bine
Negrul să treacă de-o parte.

(Black Brown and White — Negru, brun și alb. Din repertoriul lui Big Bill Broonzy).

Negrul simte în orice moment discriminarea rasială:

Singurul meu păcat e pielea mea
Cu ce-am greșit oare că sînt atît de negru și atît de amărît.

cînta pianistul de jazz Fats Waller *(Black and Blue)*.

Blues-ul demască și forma cea mai violentă a discriminării: linșajul !

Copacii din sud poartă un fruct ciudat
Sînge pe frunze, sînge la rădăcină
Trupuri negre se leagănă în adierea din sud
Fruce stranie ce atîrnă pe crengile copacilor,

(Strange fruit — Fructe stranii, cîntat de Billie Holiday)

De o rară frumusețe este blues-ul închinat memoriei cîntărețel Bessie Smith, prima mare și cea mai îndrăgită interpretă de blues. Și-a găsit moartea

în urma unui accident de automobil în anul 1937. Singurul spital din apropiere a refuzat s-o interneze pentru că în vinele ei curgea sânge negru. În mai puțin de o oră pierduse atîta sânge încît doctorii unui spital pentru negri n-au mai putut face nimic.

*Trebuie să spunem lumii întregi
Ce-au făcut ei în orașul din Sud.
Da, trebuie să spunem lumii întregi
Ce-au făcut ei în orașul din Sud.
Ei au lăsat-o să moară pe Bessie
Pe sărmana Bessie, scăldată în propriul ei sânge.*

(Blues for Bessie scris de poetul Myron O'Higgins)

Numeroase sînt blues-urile care cîntă dragostea și suferințele legate de ea. Ele nu sînt vulgare, nici chiar atunci cînd descriu aspectele fizice ale dragostei. Simplu, direct, sincer, tonul blues-urilor închinat iubirii e străbătut de pasiune :

*Nu mă uita, dragă
Cînd voi fi la șase în picioare sub pămîntul rece,
Să te gîndești tot la mine,
Și să spui: ne-a părăsit un om.*

Trenul capătă semnificația răutății lumii înconjurătoare : el este instrumentul care-l ucide pe cîntăreț sau pe prietenul său, este mijlocul despărțirii dintre iubiți ; altădată era un lux neaccesibil omului sărac.

*Trenul numărul 12 mi-a luat iubita
N-am putut să nu plîng
Mi-am pierdut mințile
Și voi muri curînd*

(Number 12 train)

Blues-ul însoțește permanent pe omul de culoare, este mijlocul de exteriorizare a celor mai variate stări sufletești pe care acesta le trăiește.

*Cînd m-am trezit dimineața
Blues-ul îmi da tîrcoale
M-am așezat la micul dejun
Cu Blues era plină pîinea mea.*

Amintește parcă cunoscuta doină romînească în care creatorul folcloric își exprimă atașamentul pentru această specie atît de îndrăgită :

*Doină cînt, doină șoptesc
Tot cu doina mai trăiesc
Doina zic, doina suspin
Tot cu doina mă mai țin.*

« Dacă nimănui nu-i pasă de tine, dacă ești trist și urgisit de viață, atunci simți nevoia să cînti blues », spunea celebra cîntăreață Bessie Smith.

Cuvintele blues-ului n-au nimic din falsitatea sau convenționalul cîntecelor dulcele la modă ; din contră, ele sînt pline de sevă poetică, de imagini naive,

care descoperă la autorii lor un simț al observației și chiar al umorului, deși fondul este acela sinistru pe care-l oferă segregarea, linșajul, mascarada politică. Studiul textelor de blues este unul din cele mai eficace mijloace de cunoaștere a vieții poporului negru american sub toate aspectele ei sociale, politice, economice. Fiind cîntec popular, blues-ul prezintă cîteva caracteristici comune creației folclorice în general: creația anonimă, colectivă, transmitere orală (pînă la inventarea discului) multitudine de variante.

Blues-ul începe să constituie o bază în muzica scrisă o dată cu publicarea în 1912 a primului blues pus pe note — *Memphis blues* — al celebrului compozitor W. C. Handy. Doi ani mai tîrziu, în 1914, apare *Saint Louis Blues* care a devenit cel mai popular blues cunoscut azi în întreaga lume. Dar Handy, deși își atribuise în biografie titlul de *Father of the blues* (Tatăl blues-ului) recunoștea că împrumutase această formulă din tezaurul folcloric negru.

Blues-ul asociat altor elemente muzicale ale folclorului negru nord-american, stă la baza jazz-ului. El a continuat însă să se dezvolte ca gen folcloric aparte, paralel cu evoluția plină de succes în care s-a lansat muzica de jazz.

O adevărată școală a cîntăreților de blues s-a dezvoltat continuînd tradiția primilor interpreți negri, aceia ca Blind Lemon Jefferson (1870—1930), Blind Blake, Huddie Leadbetter — zis Leadbelly (1885—1949). În mare majoritate orbi, (Blind) aceștia colindau toate orașele din SUA acompaniindu-se la chitară, întinzînd talerele la colț de stradă, asemenea cerșetorilor. Odată cu primele înregistrări pe disc din anul 1920, (*Crazy blues* în interpretarea cîntăreței Mamie Smith a fost primul blues imprimat pe disc) și cu adaptarea pianului și apoi a altor instrumente de acompaniat, blues-ul intră în perioada sa de glorie. Aceasta este epoca înregistrărilor *Race-Series* destinate populației de culoare și a succesului cîntăreței Gertrude « Ma » Rainey (The mother of the Blues — Mama blues-ului) cea care a influențat toate cîntărețele de blues care au urmat și în fruntea cărora strălucește Bessie Smith. « Împărăteasa blues »-ului cum era supranumită Bessie, a purtat pe culmi acest gen. Autoare a numeroase blues-uri, ea da interpretărilor sale o culoare deosebită prin vocea sa aspră cu timbru profund, străpungător, prin temperamentul său dramatic, calități care o situează deasupra celorlalte cîntărețe de blues pe care le-a dominat vîdit (Ida Cox, Bertha « Chippie » Hill, Eva Taylor, Sippie Wallace, Alberta Hunter etc.)

Între 1930 și 1940, se situează așa zisă perioadă mijlocie a blues-ului (Middle-blues); este vorba de un stil intermediar între blues-ul folcloric rural și cel modern (urban) caracterizat prin folosirea completă a instrumentației. Acum apar interpreți ca Big Bill Broonzy, Blind John Davis, Lonnie Johnson, Tampa Red, care rup cu tradiția « rustică » a blues-ului.

Imediat după război (1945) apare termenul de « Rhythm and Blues » care substituie expresiile « Race-series » și « Sepia-series » înscrise pe etichetele discurilor destinate cartierelor negre. Sub această denumire se întîlnesc toate genurile interpretative care interesează exclusiv publicul negru. Întrebuințarea termenului « Rhythm and Blues » a coincis cu cristalizarea unui gen muzical bine definit. Însăși cuvintele Rhythm and Blues — Ritm și Blues — relevă tendințele care au început să se manifeste după 1945 în blues-ul vocal și instrumental din ce în ce mai caracterizat prin întrebuințarea tempo-urilor rapide cu ritm foarte marcat și o accentuare forte a timpilor 2 și 4 (contratimp) ai măsurii prin bătăi din palme. Wynonie Harris, Fats Domino, Ray Charles, sînt cei mai iluștri reprezentanți ai acestui stil.

Situat istoricește la intersecția producțiilor folclorice ale negrilor americani din secolul al XIX-lea cu muzica de jazz, Rag-Time-ul a rezultat din întâlnirea dansurilor europene (Polcă, Mazurcă, Cadril, etc.) și a marșurilor militare, cu simțul ritmic african al primilor pianști de culoare. În marea lor majoritate autodidacți, acești pianști simțeau nevoia să transpună pe clape toată experiența lor muzicală de la ritmurile tobelor africane până la cîntecele folclorului negru american. Cuvîntul e recunoscut oficial din 1896 cînd pianistul Scott Joplin compune și publică celebrul *Maple Leaf Rag*.

În esență, Ragul este un stil de interpretare pianistică, caracterizat printr-un ritm violent sincopat cu accente pe timpii 2 și 4 ai măsurii de 4/4, tendință împrumutată de la fanfarele negre care deplasau accentele marșurilor de pe timpii tari 1 și 3 pe timpii slabi ai măsurii. Marșurile au avut o influență covârșitoare asupra primilor ragmani în al căror repertoriu nu se întîlesc teme negre tradiționale de tipul Spiritual, Work-song sau Blues decît mult mai tîrziu. Diferite de acestea, Rag-ul comportă în general două sau mai multe teme în formă circulară (pe 32 de măsuri) ca un ecou al procedului de care uza scriitura fanfariască.

Jazz-ul alb al anilor viitori va fi apreciat mereu în funcție de proporția în care revine la această tradiție a marșurilor și la Ragtime regăsind mai puțin o sursă în formele negre muzicale complexe. Așa se face că succesele Jazz-ului alb (ca *Original Dixieland One-step*) își trag seva din tradiția marșurilor și Rag-time-urilor prin structura lor melodică și sincopale clasice.

Odată cu primii pianști negri, printre care Scott Joplin, Tom Turpin, Cliff Jackson și mai tîrziu Jelly Roll Morton, Rag-time-ul intră puternic sub influența folclorului negru. În interpretarea negrilor s-au fondat în Rag-time cîteva elemente pe care Jazz-ul le va prelua: *Riff-uri* (scurte formule ritmico-melodice de 2—3 măsuri, prin a căror repetare se crează o tensiune favorabilă exprimării swing-ului), *Break-uri*, *Stop-chorus-uri*, etc.

Rag-time-ul a avut o mare popularitate la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Pianul mecanic, inventat în 1897, a fost principalul mijloc de propagare al acestui gen de muzică care a condus la maturitate folclorul negru nord-american. Imprimările pe suluri de hîrtie nu erau capabile totuși să reproducă decît bătaia mecanică a notei fără nuanțele conferite de interpretare. Odată cu descoperirea fonografului și cu constituirea primelor orchestre, Rag-time-ul intră în declin făcînd loc, către 1920, definitiv muzicii de jazz la a cărei geneză a contribuit din plin.

NAȘTEREA JAZZULUI

Jazz-ul își situează apariția în jurul anului 1900, la New-Orleans.

Fondat în 1718 de către coloniștii francezi la gurile fluviului Mississippi, New-Orleans-ul a fost multă vreme centrul de recepționare și triere al sclavilor.

Puternic centru economic și cultural (aici se află celebra piață Congo Square în care aveau loc serbările organizate de sclavi în timpul lor liber), el pierde mult din influență odată cu abolirea sclaviei și cu dezvoltarea pe care o iau orașele industriale din Nord.

Oraș animat, variat populat (se întîlesc aici reprezentanți ai celor mai diferite națiuni — spanioli, francezi, anglo-saxoni, creoli) orașul parărilor somptuoase, New-Orleans-ul era plin de orchestre care participau deopotrivă la serbările populare și la înmormîntări. Aici, la New-Orleans se constituie primele orchestre negre folosind instrumentele fanfarelor europene.

Jazz-ul se întrevade în momentul când în jurul anului 1895, aceste orchestre introduc în repertoriu Blues-ul și Rag-time-ul alături de marșuri și celelalte genuri muzicale europene fuzionând într-o uimitoare sinteză.

Ansamblul cornetistului Buddy Bolden este socotit printre primele care au făcut acest pas și astfel jazz-ul începe să se distingă ca stil muzical original. Totodată, alte orchestre s-au constituit rivalizând între ele și participând la adevărate competiții (Contests) disputate în plină stradă în prezența publicului care-și desemna învingătorul prin aclamații. Freddy Keppard, Bunk Johnson și Emmanuel Perez la trompetă, Alphonse Picou, Lorenzo Tio, Sidney Bechet la clarinet, Frank Dusen și Zuc Robertson la trombon, básiștii John Lindsay, Bob Lions, pianiștii Tony Jackson, Richard M. Jones și Jelly Roll Morton, bateriștii Happy Robichaux, Henry Leno și Dee Dee Chandler (care a inventat pedala de picior și a făcut astfel posibilă combinarea și folosirea de către un singur om a tobei mari și a celei mici, deschizând căile spre constituirea agregatului ritmic complex care este bateria), populau cu veleități de adevărați « regi » (King) orchestrele vremii.

Totodată, la 1913, *Olympia Band* condus de Fr. Keppard a fost prima orchestră care a colindat America făcând cunoscută noua muzică din New Orleans. Anul următor, Emmanuel Perez merge la Chicago împreună cu Lorenzo Tio și Louis Catterel (baterie) unde activau deja pianiștii Jelly Roll Morton și Tony Jackson.

Odată cu primul război mondial, veni închiderea localurilor din New Orleans decretat port militar și procesul de răspîndire al jazz-ului sub această formă a lui primitivă, polifonică, se accentuează prin marele exod fluvial al muzicanților rămași fără lucru.

Îmbarcați pe « River-Boats » (vase de călători fluviale), muzicanții vechi și cei care le succedară, Joe Oliver, Johnny Dodds, Kid Ory, Fate Marable (în orchestra căruia se afla acum și Louis Armstrong), Jimmie Noone, luară drumul nordului urcînd Mississippi și făcînd escale la Memphis, Saint Louis, Kansas City, Davenport și sfîrșind prin a se instala la Chicago care deveni curînd noua patrie de adopție a jazz-ului.

Aci, la Chicago, se cristalizează și cucerește o acceptare definitivă jazz-ul, prin perfecțiunea interpretărilor unuia din ansamblu ca cel al lui Joe King Oliver în care cînta Louis Armstrong, care avea să devină una dintre cele mai proeminente figuri ale jazz-ului anilor viitori.

Improvizația colectivă bazată pe trei instrumente: trompeta cîntînd melodia de bază, clarinetul brodînd ornamente și arabescuri sonore și trombonul strecurînd contramelodii complicate, avînd ca suport acompaniamentul ritmic furnizat de pian, bass, tubă, bajo, chitară sau baterie, devine aspectul formal al jazz-ului pe care alții simt din ce în ce mai mult atracția s-o imite punînd bazele stilului Dixieland. Nick La Rocca (cornet), Larry Shields (clarinet), Eddie Edwards (trombon), Henry Ragas (pian) și Tonny Sbarbaro (baterie) compun ansamblul *Original Dixieland Jazz Band*, care realizează în 1917 (24/26 februarie) primele discuri din istoria jazz-ului, pentru marca Victor.

Sub influența acestui ansamblu vine să se generalizeze și să se răspîndească termenul JAZZ ca denumire a noului gen de muzică. Cuvîntul este autentificat pentru prima oară de presă în ianuarie 1917, cînd ziarul *New Herald Tribune* consacră un articol orchestrei *Original Dixieland Jazz Band*.

Asupra originii cuvîntului jazz există multe opinii controversate. O explicație care merită atenție este aceea a Institutului de Jazz din New York potrivit căreia cuvîntul provine printr-o serie de transformări fonetice de la vechiul

Jasm — simbolul energiei vitale. Că această denumire era aplicată cu sens pejorativ la începuturile acestei muzici este foarte adevărat, mai ales atunci cînd jazzmen-ii invadară Chicago-ul și muzicanții de alt gen, simțind concurența, căutau să defăimeze noua muzică.

Înfruntînd curajos oprobiul publicului pentru cuvîntul jazz, primii muzicanți care l-au folosit ca etichetă pentru muzica pe care o cîntau, au reușit să se impună și să obțină respectul prin frumusețea artei lor originale.

SCHIȚĂ DE ISTORIE A JAZZULUI

Istoria jazz-ului este prezentată în general ținîndu-se seama de anumite etape cronologice care marchează perioadele principale de dezvoltare. André Hodeir în a sa *Hommes et problèmes du jazz* (1954), dădea în acest sens o schemă care călăuzește și prezenta schiță de istorie a jazzului.

Înainte de 1917 nu s-au efectuat înregistrări de jazz, ceea ce face dificilă o apreciere asupra felului în care se cînta la această epocă. Locul de înflorire a stilului de jazz primitiv era New Orleans, unde Buddy Bolden dirija la începutul secolului prima orchestră de jazz. Alte formații erau acelea ale lui J. Robichaux, Clarence Williams, Em. Perez etc. Aceasta este epoca pionierilor: Bunk Johnson, Fr. Keppard, Alphonse Picou, Richard M. Jones, K. Ory și mulți alții, a turneului glorios al orchestrei Louis Mitchell la Londra (1914), și a apariției stilului Dixieland, imitație albă (uneori dintre cele mai searbede copii) a stilului negru New Orleans.

Perioada veche a jazz-ului (1917—1926) sau aceea a stilului « New Orleans evoluat », prin contrast cu stilul « New Orleans original » din perioada primitivă. Închiderea Storyville-ului (cartierul lămpilor roșii) și prohibiția alcoolică, sosite odată cu anul 1917, îi determină pe muzicanții de jazz, lipsiți de angajamente, să părăsească în număr din ce în ce mai mare New Orleans-ul și angajați pe vasele de călători să ia drumul Chicago-ului pe Mississippi. Casele de discuri încep să dea atenție jazz-ului, după ce în februarie 1917, sînt efectuate primele înregistrări cu ansamblul alb *Original Dixieland Jazz Band*. Discul reconstituie cu fidelitate stilul epocii care duce la perfecțiune limba polifonică al perioadei primitive. Stilul « New Orleans evoluat » e caracterizat prin domnia contrapunctului pe trei voci (cornet, clarinet, trombon). Cu timpul se observă cîteva modificări instrumentale și stilistice: prin inventarea pedalei de picior, bateria revine acum unui singur om; chitara ia locul banjo-ului și bas-ul pe cel al tubei; cornetul este înlocuit de trompetă. În timp ce improvisația colectivă pe trei voci ajunge la apogeul lui artistic, Louis « Satchmo »* Armstrong, prima și cea mai strălucitoare personalitate a jazz-ului, adevărat geniu, deschide era solistului cu celebrele interpretări în cadrul ansamblurilor sale *Hot-Five* și *Hot-Seven*.

J. R. Morton cu al său *Red Hot Peppers*, J. Dodds cu *New Orleans Wanderers*, Cl. Williams cu *Blue Five*, *Red Onion Jazz Babies*, J. Noone, Sidney Bechet, continuă tradiția New Orleans, imitați de cîteva ansambluri albe printre care acela al lui Leon Rappolo (clarinet) *New Orleans Rhythm Kings*.

Către sfîrșitul acestei epoci, Fletcher Henderson dă muzicii de jazz un cadru instrumental nou: orchestra mare.

Perioada « pre-clasică » (1927—1934) continuă evoluția anilor precedenți. Interpretarea colectivă a stilului New Orleans face loc manierei individuale

* Satchmo — poreclă familiară contrasă din « Satchel-mouth » (gură ca un sac). Nu e admisibilă ortografia necontrolată « Satchmo » de la *Tribuna*.

de expresie. După Armstrong apar și alți mari soliști: Earl Hines la pian, Coleman Hawkins la saxofon-tenor, Sidney Bechet la clarinet și saxofon-sopran. Orchestra mare este din ce în ce mai frecventă. După Fl. Henderson și Don Redman, Duke Ellington perfecționează construcția aranjamentului (oral sau scris); îndreptînd orchestra pe calea semi-simfonismului; el strînge în jurul său o echipă de muzicanți în același timp buni executanți și remarcabili soliști: Bubber Miley și Cootie Williams (trompetă); Joe « Tricky Sam » Nanton (trombon); Barney Bigard (clarinet), Johnny Hodges (alto-sax.), Harry Carney (bariton-sax.) Centrul jazz-ului începe să se deplaseze de la Chicago la New York. La Chicago subzistă încă J. R. Morton și J. Noone în tradiția New Orleans și între 1925 și 1930 apare școala albă a stilului Chicago ai cărei reprezentanți de frunte sînt legendarul Bix Beiderbeke (cornet) *, Fr. Teschmacker (alto-sax. clarinet), Frankie Trumbauer (C-melody-sax.), Adrian Rolini (bas-sax.), Jack Teagarden (trombon) și ansamblul bateristului Ben Pollack, în care debutează celebrul mai tîrziu Benny Goodman (clarinet). Un loc aparte ocupă Orchestra muzicantului alb Paul Whiteman (supranumit pe nedrept « King of Jazz »), care ar fi rămas fără importanță pentru jazz dacă n-ar fi inclus pe cîțiva din instrumentiștii școlii Chicago și mai ales pe Bix Beiderbeke. În 1924 cînta în prima audiere celebra *Rhapsodie in Blue* de G. Gershwin, o primă integrare a elementelor muzicale negre în cadrul marilor forme simfonice. Tot în această epocă se pun bazele formelor de expresie negre grupate sub denumirea de « stil hot ».

Această epocă de tranziție a făcut loc *perioadei clasice* (1935—1945) a jazz-ului. Muzica de jazz cîștigase deja un echilibru care-i marca maturitatea și operase sinteza diferitelor tendințe manifestate pînă atunci. Aceasta este epoca stilului Swing și a apogeului orchestrei mari. Count Basie se impune prin simplitatea și dinamismul formulelor sale orchestrale: un ritm de o valoare excepțională furnizat de celebra secție: Freddie Green (chitară), Walter Page (bas) și Joe Jones (baterie), și calitatea excepțională a soliștilor Buck Clayton, Harry Edison (trompetă), Hershál Evans, Lester Young (tenor sax.), Dicky Wells (trombon), deschid orchestrei o lungă serie de succese care n-au încetat nici pînă în zilele noastre. Jimmie Lunceford tinde ca și Basie la realizarea swing-ului de orchestră, dar căutările efectelor de atmosferă îi apropie mai mult de Ellington. Totodată, Ellington, după ani de căutări a dat în jurul anului 1940 o serie de capodopere de o incomparabilă valoare la care o bună parte de merit are și contrabasistul Jimmy Blanton, figură legendară care, răpus de tuberculoză n-a apucat decît doi ani de carieră. Bateristul Chick Webb, care o lansează pe cîntăreața Ella Fitzgerald (descoperită într-un orfelinat cu prilejul unui concurs vocal de amatori și nu într-o tavernă cum vulgarizează *Tribuna*) conduce o orchestră plină de interes ca și aceea a lui Andy Kirk în care pianista Mary Lou Williams deține și rolul de « aranjneur ».

În fine, dintre albi fac succes orchestrele fraților Jimmie (clarinet) și Tommy Dorsey (trombon), Glenn Miller (care alăturînd un clarinet secției de saxofoane, descoperă o sonoritate care-l face celebru); Bob Crosby, Harry James și cel mai cunoscut dintre ei Benny Goodman pentru care Flechter Henderson scrie aranjamente rămase capodopere. Goodman este acela care formează celebrul quartet compus din doi albi B. Goodman și Gene Krupa (baterie) și doi negri Teddy Wilson (pian) și Lionel Hampton (vibrafon) avînd să sufere de pe urma prejudecăților rasiale pe care le sfidase.

* Scriitoarea Dorothy Backer a scris celebrul roman *Young Man with a Horn*, care prezintă viața romanțată a lui Bix Beiderbeke.

Succesul orchestrelor mari și al aranjamentului orchestral n-a estompat pe cel al soliștilor. Ei sînt din ce în ce mai numeroși și mai strălucitori. Louis Armstrong după o perioadă în care sacrificase bunul gust în favoarea tehnicii instrumentale, adoptă o manieră prin care ne lasă o nouă serie de capodopere. Roy Eldrige dezvoltă un stil de trompetă care se va impune cîțiva ani mai tîrziu prin interpretarea lui Dizzy Gillespie. Art Tatum uimește cu rafinamentele sale tehnice. Începe epoca micilor formații de studio, acele ale pianistilor Fats Waller și Teddy Willson, a vibrafonistului L. Hampton.

Vocalul în jazz perpetuează tradiția Blues-ului. Cîteva elemente noi îmbogățesc totuși acest limbaj: e vorba de stilul « scat » impus de Louis « Satchmo » Armstrong care constă în înlocuirea cuvintelor (de multe ori fără valoare) prin silabe onomatopeice deosebit de expresive. Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Babes Gonzales excelează în acest stil. Totodată cîntăreața Billy Holliday (moartă în anul 1959) dezvoltă un stil cu deosebit de cel « scat »; ea introduce improvizația instrumental-melodică, avînd ca model stilul saxofonistului tenor Lester Young. În marile orchestre swing activează o întreagă pleiadă de vocaliști albi, dintre care cîteva nume se impun: Mildred Bailey, Anita O'Day, June Christy, Frank Sinatra, Bing Crosby.

Se intensifică turneele orchestrelor de jazz peste ocean. După Armstrong în 1934, urmară Bill Coleman, B. Carter, C. Hawkins, D. Wells, D. Ellington, care încep să imprime la casele de discuri europene.

Ansamblul francez *Quintette du Hot Club de France* cunoaște un succes imens în întreaga lume după 1935, grație ghtaristului Django Reinhardt și violonistului Stephane Grappely.

În același timp, între anii 1938 și 1940 se relevă o mișcare care preconizează întoarcerea la surse. Înregistrările realizate în SUA de criticul francez Hugues Panassié cu concursul muzicanților căzuți în uitare ca Tommy Ladnier, Sidney Bechet, și a unui vechi chicaguan, Milton « Mezz » Mezzrow (clarinet), ferm adept al jazz-ului negru tradițional, suscită un interes considerabil pentru stilul New Orleans. Aceasta este epoca *New Orleans Revival* care a făcut să reapară în studiourile de înregistrare sau în sălile de concert muzicanți ca J. R. Morton, trompetistul Bunk Johnson (imprimă primul său disc la 60 de ani după ce-și aplică o proteză dentară), trombonistul Kid Ory și alți veterani din primele epoci. L. Armstrong însuși sub influența acestei mișcări va relua formula de ansamblu mic de tipul *Hot Five* împreună cu clarinetistul Barney Bigard și tromboniștii Jack Teagarden sau Troumy Young, avînd la pian pe Earl Hines sau Dick Carry, pe Arvell Shaw la bas și pe Big Sid Catlett sau Cozy Cole la baterie.

Paralel, jazz-ul clasic swing își continuă evoluția sa. C. Hawkins, reîntors în SUA după un lung turneu european, face o serie de înregistrări printre care *Body and Soul* (1939) marchează apogeul stilului său. Orchestra C. Basie angajează noi soliști de talent: saxofoniștii Don Byas și Illinois Jacquet; L. Hampton, după ce îl consacră pe pianistul și cîntărețul Nat King Cole, face o mare formație al cărei dinamism îi va aduce un succes răsunător.

Două evenimente fără legătură precisă între ele vor duce către 1942 la distrugerea echilibrului formulelor clasice. Lester Young, care părăsise încă din 1941 orchestra lui C. Basie, atinge un renume care-l va egala pe cel al lui Hawkins. Sonoritatea sa detașată, interpretarea decontractată, bogăția concepțiilor melodice și ritmice anunță o profundă evoluție către formele cele mai moderne. Numeroși instrumentiști vor prelua metodele de interpretare ale lui L. Young, și chiar cîntăreața B. Holliday însăși va uimi lumea jazz-ului cu stilul ei vocal saxofonistic.

Charlie Christian se impune în aceeași perioadă ca unul dintre marii gita-riști de jazz, acela care aduce ghitara electrică la rangul de instrument solistic. Interpretarea sa este nu numai virtuoză ca tehnică, el caută ceva care va avea asupra jazz-ului anilor viitori o importanță deosebită: improvi-zația pe armonii și spații sonore cât mai larg detașate de tiparul clasic.

Tinerii muzicanți avizi de progres: Dizzy Gillespie (trompetă), Charlie Bird Parker (alto sax.), Th. Monk (pian), Ch. Christian (chitară), Kenny Clarke (baterie) lucrau febril în cursul *jam-sessions*-urilor interminabile, de la *Minton's Playhouse*, un cabaret de pe strada 52-a din New York, devenit celebru; ei au pus bazele unui nou stil, care nu va întârzia să se impună. Și astfel, din anul 1945 și pînă în zilele noastre asistăm la dezvoltarea *perioadei moderne a jazz-ului* care s-a născut sub semnul stilului Be-Bop.

Bop-ul a rupt brusc legăturile cu estetica clasică a jazz-ului, aducînd bogăție armonică, complexitatea liniilor melodice și îndrăznețe formule ritmice.

Cel mai mare reprezentant al școlii Be-Bop a fost Charlie Parker, a doua mare figură a jazz-ului după Armstrong. Dotat cu o tehnică excepțională, improvizator desăvîrșit, el a revoluționat concepția alto-saxofonului. Mort în 1955, ca urmare a unei vieți zbuciumate, geniul neînțeles de contemporani, are astăzi urmași nu numai printre saxofoniști (Sonny Sitt, Cannonball Adderley) ci și printre ceilalți muzicanți care au căutat să-și adapteze instrumen-tul (J. J. Johnson la trombon, Milt Jackson la vibrafon etc.) sau vocea (Sarah Vaughan) la concepția modernă a jazz-ului.

Dizzy Gillespie cu care Parker a realizat neuitatele înregistrări din 1945 (*Groovin' High*, *Salt Peanuts*, *Hot House* etc.) este de asemenea un instrumentist uimitor. Aportul său la noul stil poate mai mic decît cel al lui Parker, rămîne considerabil. Nu există trompetist modern care să nu-i datoreze mult. Odată cu orchestra pe care a fondat-o în 1946, el a transpus în limbajul marelui ansamblu experiența *Combo*-urilor (formație mică) în care Be-Bop-ul își limita domeniul pînă atunci. Aranjamentele, dinamismul execu-țiilor, împrumuturile din ritmurile afro-cubane (Chano Pozo dădea o culoare deosebită orchestrei minuind instrumentele ritmice latino-americane: bongos, conga etc.), au contribuit la succesul acestei formații care și-a încetat existența în 1949.

Printre marile nume ale Be-Bop-ului menționăm pe cele ale toboșarilor K. Clarke, Max Roach, Roy Haynes, Art Blackey și Elvin Jones, și ale pianistilor Th. Monk, Bud Powell, Al. Haig, Clyde Hart, Tadd Dameron.

Trompetistul Miles Davies merită un loc aparte. El a participat desigur în renumitul quintet al lui Parker la realizarea unor discuri care figurează printre capodoperele genului, dar a fondat apoi un stil original caracterizat printr-o frază sinuoasă și delicată și o sonoritate din care vibrato-ul a dispărut. El a devenit astfel șeful unei noi școli: *Cool*, care conservînd achizițiile Bop-ului, a împrumutat și unele dintre concepțiile lui Lester Young. Discurile realizate în 1948 pentru casa *Capitol* (grupele în albumul *Birth of the Cool* — Nașterea Cool-ului) împreună cu Lee Konitz, Jay Jay Johnson, Gerry Mulligan, au exerci-tat o influență profundă asupra tuturor tinerilor instrumentiști moderni.

Be-Bop-ul și Cool-ul, cele două tendințe care au condus jazz-ul către epoca sa modernă au suscitât discuții și rezerve din partea publicului și criticilor și au dus la formarea a două categorii de amatori de jazz: de o parte tradi-ționaliștii conservatori, de cealaltă admiratorii noilor stiluri. Muzica de jazz este o artă unitară și e greșită cantonarea într-o perioadă sau într-un stil, atunci cînd frumusețea jazz-ului e unică. Alături de formele

moderne ale jazz-ului: West-Coast (stil Coll după rețeta swing-bop; își trage numele de la coasta de vest a S.U.A. unde lucrează muzicanții care-l practică; apărut după 1953, el are ca șef de școală pe saxofonistul bariton Gerry Mulligan. Majoritatea muzicanților acestui stil sînt albi — Chet Baker, Bob Brookmayer, Shorty Rogers, Zoot Sims, Al. Cohn etc. — dar nu lipsesc nici negrii: Clark Terry, Ch. Hamilton, John Lewis). Rast Coast sau hard-bop (reacția muzicanților negri din New York contra West Coast-ului care după ei sună prea moale; e relevat de înregistrările quintetului C. Brown — Max Roach, C. Adderley sextet, Hank Mobley, Horace Silver) Funky (formă mai violentă a stilului East Coast; inițiat de sax-tenoristul Sonny Rollins, apare mai evident după 1957 în interpretarea ansamblului Jazz-Messengers al bateristului Art Blakey), coexistă toate stilurile mai vechi de jazz reprezentate de artiști aparținînd celor mai diverse generații. Astfel stilul New Orleans e prezent în interpretările All-Stars-urilor lui L. Armstrong și la Kid Ory, C. Basie, D. Ellington și B. Goodman, fiecare în domeniul lor, dar mereu cu orchestra mare, lăsînd la o parte oarecari împrumuturi din stilurile moderne, perpetuează tradiția clasică a epocii swing de care s-au atașat și cîțiva interpreți mai tineri ca pianistii Erroll Garner și Oscar Peterson.

Artă în plină evoluție, jazz-ul posedă astăzi o avangardă din ce în ce mai numeroasă care a intrat deja în conflict cu critica și publicul. După ce ansamblul Modern Jazz Quartet condus de excelentul pianist negru John Lewis introdusese în jazz forme preluate de la Bach, Haendel, Ravel, atenția jazz-menilor era tot mai mult atrasă de muzica «grea». Aceasta-i dovedită de noile concepții orchestrale dezvoltate de aranjori mai vechi: Gil Evans, Günther Schuller, John Lewis, și de cei tineri ca: Oliver Nelson, G. McFarland sau Lalo Schifrin.

O serie întregă de instrumentiști reprezentînd cele mai diverse direcții și tendințe cum sînt John Coltrane, Ornette Coleman și Eric Dolphy (decedat în iunie 1964 la Berlin) — ultimii doi continuatori ai lui Parker — explorează asiduu domenii negîndite. Pianistul Bill Evans rafinează simțirea și gîndirea într-o atmosferă delicată și în același timp viguros expresivă. Căutările lui armonice rămîn totuși în sfera melodică, în timp ce Th. Monk inaugurează folosirea blocurilor sonore verticale familiare muzicii concrete.

După 1962, în viața jazz-ului este adus ca un împrumut din folclorul sud-american (Brazilia) ritmul de bossa-nova, (contras la rîndul lui din sambă). Saxofonistul S. Rollins, influențat puternic de aceasta nouă ritmică, dezvoltă un stil în care frazele capătă o expresivitate neobișnuită.

Sînt prefaceri ale căror roade le gustă deja o mare parte a iubitorilor de jazz care abandonînd prejudecata și nelăsîndu-și gustul limitat într-un domeniu restrîns, se apropie cu pasiune de noile căi pe care jazz-ul e condus de artiști remarcabili.

La p. 192: LOUIS ARMSTRONG — Salut către revista «Secolul 20»,
pe o imagine de la unul din concertele bucureștene.

(Foto: Dan Grigorescu)

La p. 193: CHARLIE PARKER, un alt clasic al jazzului.

Muzicologie și stil

— Poate vă amintiți, tovarășe redactor, am trimis, nu de mult, spre publicare, la revista Muzica, un articol despre unele probleme de conținut ale muzicii românești contemporane. Nădăjduiam că-l veți publica. Mi l-ați restituit. Articolul prezintă grave vicii de stil, după opinia dumneavoastră. Ce înțelegeți prin stil în muzicologie? Nu cumva acordați extremă importanță acestui lucru, în ciuda faptului că muzicologia e o știință?

— Mă surprinde, tovarășe colaborator, cum de v-am înapoiat articolul în loc să-l stilizez pentru a deveni publicabil (mai ales că ați abordat probleme de conținut). A fost probabil o neglijență din parte-mi sau articolul era slab din toate punctele de vedere. Cultiv pe scară largă stilizarea manuscriselor venite în redacție, chiar dacă mă expun mereu persiflării acelor care consideră exagerată exigența mea stilistică, aproape maniacală. Iată, fiindcă m-ați provocat, voi nota câteva despre stilul muzicologic, folosind convenția acestui dialog imaginat cu dumneavoastră, ca și cum v-ați pricepe să-mi întrerupeți argumentația, ici, colo, prin replici judicioase, ascuțite și stînjenitoare. Alteori îngăduiți-mi să vă atribui și unele replici mai șterse, sau chiar stupide, ca să-mi întrein fermentul pedagogic. În acest procedeu, iau drept pildă, nu fără riscul de a pasișea oarecum pe George Călinescu care, în ale sale cronici optimiste, uza adesea de un interlocutor plăsmuit, deobicei student, întrebător de chestiuni estetice.

— Dați-mi voie să insist: ce înțelegeți prin stil muzicologic?

— Pînă a vă da răspunsul, cred necesar să vă plictisesc cu niște banalități preliminare, despre stil în general. Între timp mi-am amintit perfect de manuscrisul pe care l-ați trimis la redacție și, pentru a vă zdruncina din capul locului atitudinea de dispreț față de stil, citez o definiție elementară enunțată de Buffon în « Discours sur le style »: *le style est l'homme même* (stilul e omul) Cu alte cuvinte, stilul e totul, tovarășe colaborator. Dumneavoastră înșivă sînteți . . . stil (ca să i-o întoarcem lui Buffon).

— Nu mi s-a mai spus. Mă-ndoiesc, tovarășe redactor.

— Excelent. Îndoiala e metodică (după Cartesius), așadar . . . cugetați, — ceea ce îmi dă curaj să continuăm convorbirea.

Scutindu-vă de efortul consultării enciclopediilor, vă pun la dispoziție originea cuvîntului. Vine din latină: *stylus* (pe grecește *stulos*), mic instrument de metal, cu vîrf ascuțit, ce servea celor vechi la scris pe tăblițe ceruite. Dumneavoastră astăzi, ca muzicolog, scrieți cu *stiloul* (înrudirea cuvintelor nu e întîmplătoare).

— *Polemizați.*

— Nu. Vreau să sugerez că nu vă puteți lipsi de *mijlocul scrierii*, al exprimării ideilor, oricât de puține sau oricât de multe ați avea. Ideile sînt inoperante datorită modului în care scrieți și de aceea v-am respins articolul. Parcă o peniță pocită vă face împotrivă, întunecîndu-vă mintea (vreau să zic conținutul științific). Așa sînd lucrurile, contactul cititorului cu știința dumneavoastră despre muzică e nul. Imaginați-vă că ați asista la conferința cuiva care suferă de afazie.

— *V-ați îndepărtat sistematic de problemă, tovarășe redactor.*

— Sistematic, cei drept. Dar nu m-am îndepărtat. Aceste digresii îmi slujesc pentru a vă atrage tocmai în miezul problemei. Lăsați-mă, deci, să divaghez.

Recurg acum la o altă banalitate: stilul e o categorie filozofică și istorică. Ați auzit desigur vorbindu-se de stilul grec, roman, gotic, Renaissance, baroc, modern etc. Sînt convinși că, văzînd Catedrala Notre Dame, Domul din Milano sau orice alt monument de arhitectură (vă las să alegeți epoca), v-ar emoționa *stilul* și nimic altceva. Dacă nu disociați barbar conținutul de formă și sesizați corect raportul lor dialectic, este imposibil să nu vă dați seama, tovarășe muzicolog, că stilul coincide cu gîndirea însăși, gîndire pe care artistul o captează în materie sensibilă, dîndu-i o specificitate în timp și spațiu. Omul — această faptură poreclită « sapiens » — visează și clădește lumea. El e dăruit cu geniu de a gîndi în forme, forme limpezi, armonioase și verticale, care nu sînt nimic altceva decît *stil* și definește, odată cu structura psihologică individuală, istoria popoarelor și marele duh al popoarelor. Ascultați cu « auz absolut » gîndul strecurat în piatră, în lemn, în pînză, în argint, în porțelan, și veți înțelege că stilurile sînt trepte și modalități ale cunoașterii, adică adevăr și eternitate la un loc. Cine n-are percepția și dragostea stilului e lipsit de punctele cardinale ale culturii și poate proceda oricînd ca Pobedonosicov — personajul ridiculizat de Maiakovski — care ia măsuri să se îndrepte piciorușele strîmbe ale scaunelor Louis XV. *Stilul dumneavoastră, tovarășe muzicolog, grăiește despre eroarea dumneavoastră asupra stilului, eroarea prin care considerați că muzicologia, fiind știință, se poate dispensa de exprimarea expresivă și coerentă și că stilul ține exclusiv de beletristică. Cu atît mai grav cu cît obiectul științei pe care o profesati e o artă: muzica, — disciplină din sfera estetică, implicit a filosofiei și a istoriei.* Manuscrisul în cauză e un moloz inform, un neant științific.

— *Sînteți ostil.*

— Nu-mi plac calambururile.

— *Atunci răspundeți-mi, vă rog, la problemă. Ce înțelegeți prin stil muzicologic? Ca muzicolog, îmi place să scriu cu seriozitate și modestie, cum stă bine unui cercetător științific. Ați prefera să scriu întortochiat și abscons?*

— Am ajuns, cu această întrebare, la accețiunea individuală a noțiunii de stil. Dumneavoastră, tovarășe colaborator, vă exprimați tocmai întortochiat și abscons, adică plat, impersonal și neinteligibil, abia din cauza « seriozității » și « modestiei », noțiuni greșit înțelese. Dacă n-am izbutit să vă cîștig încrederea, voi da, o clipă, cuvîntul lui Karl Marx care, în capitolul « Despre stil. » din volumul « Marx și Engels despre artă și literatură », decapitează « seriozitatea » și « modestia » stilului, socotindu-le prin excelență burgheze și dăunătoare. După cum veți observa, el preconizează stilul luminat, *stilul adevărului, stilul individual*, — singurul stil care poate exprima *generalul*, esența fenomenelor lumii. E păcat că în vremea noastră, într-o societate care promovează deplina libertate a spiritului, vă legănați în concepții bur-

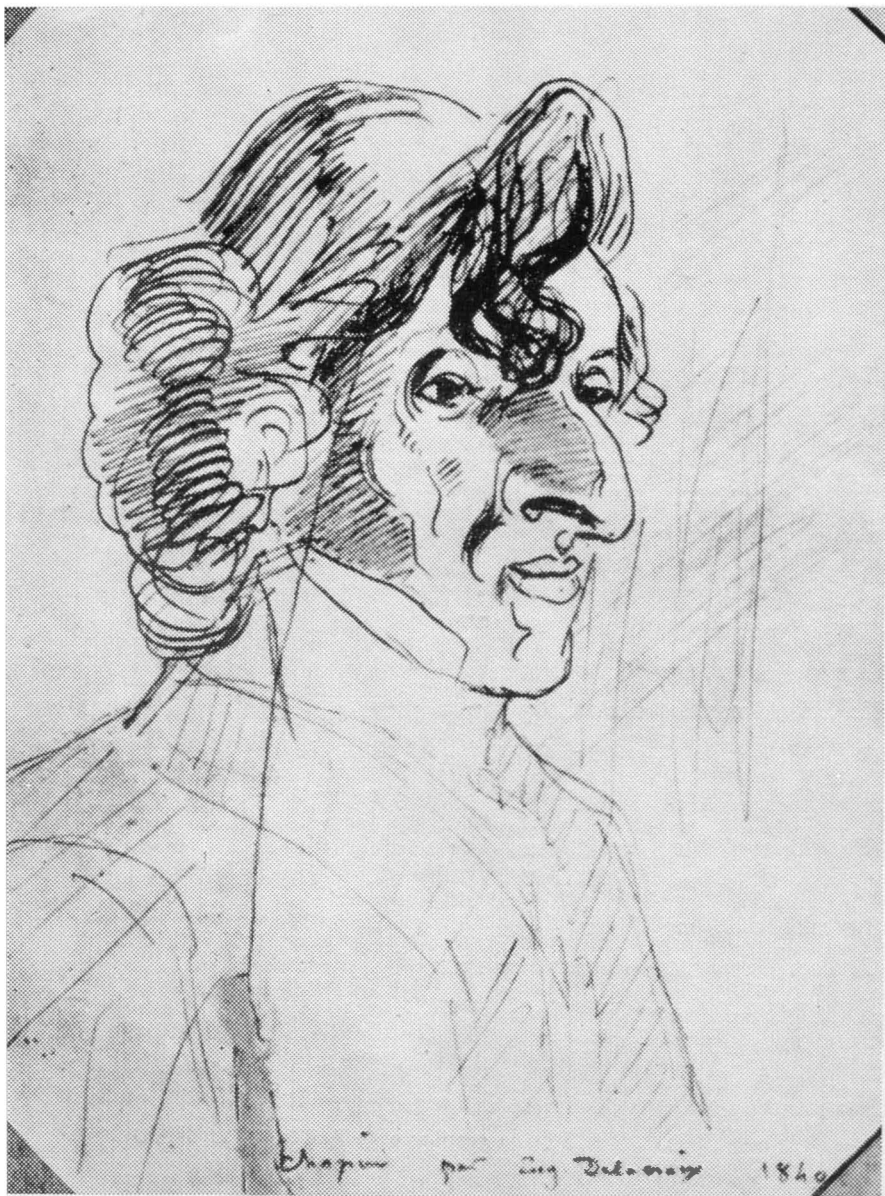
C H O P I N

*Chopin, ocean de lacrimi, de hohot, de suspine
Pe care-un stol de fluturi în zbor îl tot străbate
Cînd hohotind a jale, cînd dănuind pe valuri.
Visezi, iubești, te chinui și apoi senin deodată te legeni și încînți.*

*Tu faci mereu să fugă uitarea amețitoare.
Mereu neprevăzute-s hoinarele-ți capricii.
Durerea și exaltarea în tine sînt surori
Ca fluturi împreună căzînd din floare-n floare.
Iar focul tău în setea de-a-l stinge îl faci să crească.*

*Al apelor și-al lumii prea palide prieten,
O, prinț al deznădejzii, seniorule trădat
Ești mai nebun, mai falnic
Cînd soarele pătrunde în casa-n care zaci
Și plîngi tu surîzîndu-i și suferi că îl vezi,
Surîs al disperării și plînset al speranței.*

În rominește de ALEXANDRU BACIU



Note despre Chopin

Înainte de el, muzica devenise mai ales efuzivă etalînd emoția cît mai amplu și mai intens cu putință. Chopin, cel dintîi, surghiuni dimpotrivă orice dezvoltare oratorică. El n-are, pare-se, decît grija de a restrînge limite, de a reduce la indispensabil mijloacele de expresie. Departe de a-și încărca emoția cu note, în maniera lui Wagner de exemplu, își încarcă fiecare notă de emoție, aș spune mai mult : de răspundere.



Opera lui Chopin, de loc mai voluminoasă în genul ei — decît opera poetică a lui Baudelaire, e comparabilă cu *Florile Răului* prin intensă concentrație și semnificație a celor mai bune piese care o alcătuiesc și prin extraordinara influență pe care — și una și cealaltă — tocmai prin aceasta, au putut-o exercita.



La pian, Chopin avea mereu aerul că improvizează, ni s-a spus; adică părea că neîncetat caută, inventează, își descoperă puțin cîte puțin gîndirea. Acest fel de ezitare fermecătoare, de surpriză și de încîntare nu mai e cu putință dacă bucată ne e prezentată, nu în alcătuirea succesivă, ci ca un tot deja desăvîrșit, precis, obiectiv. Nu vîd deloc altă semnificație acestor titluri pe care i-a plăcut să le dea anumitor bucăți ale sale din cele mai delicate : *impromptu-uri*. Nu cred că e posibil să se admită, precis vorbind, că Chopin le-a improvisat. Nu. Dar trebuie să fie cîntate astfel încît să pară că sînt improvizate, adică cu o anume, nu îndrăznesc să spun încetineală, dar incertitudine ; în orice caz, fără această insuportabilă siguranță pe care o comportă o mișcare precipitată. Este o promenadă de descoperiri, și executantul nu trebuie să se preteze prea

mult să creadă că știe dinainte ceea ce va spune, nici că totul este scris, fraza muzicală care, puțin câte puțin, se formează sub degetele lui, îmi place să pară că iese din el, că-l minunează chiar pe el, și subtil ne invită să intrăm în încântarea sa.



Am auzit ades apropiieri între Beethoven și Michelangelo, între Mozart și Corregio, Giorgione etc. Deși aceste comparații între măestrii unor arte diferite mi se par destul de zadarnice, nu pot să mă rețin de a observa cât de ades i se aplică lui Baudelaire remarcile pe care le-am putut face pe seama lui Chopin, și reciproc. Astfel că, de mai multe ori, vorbind de Chopin, numele lui Baudelaire mi-a venit cu totul firesc sub peniță. « Muzică nesănătoasă », se spunea despre operele lui Chopin. « Poezie nesănătoasă », se spunea despre *Florile Râului* și cred că, pentru aceleași motive. Și unul și celălalt au o grijă asemănătoare pentru perfecțiune, o egală oroare de retorică, de declamație și de dezvoltare oratorică; dar mai ales aș vrea să spun că regăsesc și la unul și la celălalt o aceeași folosire a surprizei.

Ceea ce iubesc și laud la el, e că prin tristețe și dincolo de ea, parvine totuși la bucurie; pentru că bucuria domină în el (Nietzsche a simțit foarte bine); o bucurie care n-are nimic din veselia un pic sumară și vulgară a lui Schumann; o fericire care o atinge pe cea a lui Mozart, dar mai omenească, participând la natură și atât de incorporată peisajului cât poate fi inefabilul surfs din scena de pe malul râului din Pastorală lui Beethoven. Înainte de Debussy și de unii dintre ruși, nu cred că muzica să fi fost vreodată așa de pătrunsă de jocuri de lumină, de murmur de ape, de vînt, de frunziș.

Ce simple sînt propozițiile muzicale la Chopin ! Nimic comparabil cu ceea ce vreun muzician a făcut vreodată înaintea lui; aceștia (îl exclud pe Bach, totuși) pleacă de la o emoție ca un poet care caută apoi cuvintele care să o exprime. În felul lui Valéry, care, dimpotrivă, pleacă de la cuvînt, de la vers, Chopin, ca un artist desăvîrșit, pleacă de la note (și asta făcea să se spună că « improviză »); dar, mai mult ca Valéry, el lasă îndată o emoție cu totul omenească să invadeze aceste elemente foarte simple, pe care le lărgeste pînă la magnificență.

În romînește de ȘTEFAN DELUREANU

gheze (« seriozitate » și « modestie »), dînd ocazia uriașului clasic să vă răspundă atît de tîrziu.

— Poate că nu e prea tîrziu.

— Mă bucur. Urmăriți atent citatele:

« Adevărul este tot atît de puțin modest ca și lumina, și față de cine să fie? Față de sine însuși? Verum index sui et falsi (adevărul este o dovadă pentru sine, cît și pentru ceea ce e fals.) Atunci față de neadevăr? (s.a.) Dacă modestia trebuie să constituie caracterul cercetării, acesta este mai curînd un indiciu al fricii de adevăr decît de neadevăr. Ea este un fel de frînă pentru fiecare pas pe care-l fac înainte . . . Apoi: adevărul este universal, el nu-mi aparține mie, el aparține tuturor, eu îi aparțin lui, nu el mie. Proprietatea mea e forma (s.a.), ea este individualitatea mea spirituală. Le style c'est l'homme ». (Vedeți, și Marx citează pe Buffon).

Sau: « Esența spiritului este întotdeauna adevărul însuși (s.a.), dar voi ce proclamați drept esență a sa? Modestia (s.a.). Numai calicia este modestă, spune Goethe, și într-un asemenea calic vreți să transformați spiritul? Sau, dacă e vorba de acea modestie a geniului, de care vorbește Schiller, atunci transformați mai întîi pe toți cenzorii voștri în genii. Dar în cazul acesta modestia geniului nu rezidă în ceea ce constă limba literară, care nu cunoaște accent și dialecte, ci în a vorbi cu accentul propriu chestiunii și în dialectul propriu esenței sale. Ea constă în a uita atît modestia cît și lipsa de modestie și în a distinge faptul însuși. Modestia generală a spiritului este rațiunea, acea liberalitate universală ce se comportă față de fiecare natură (s.a.) conform cu caracterul ei esențial (s.a.)... » (paginile 540, 541).

Nu voi adăuga decît că Marx e un stilist de înțîia mînă.

— Ce legătură are cu problemele mele muzicologice?

— Are, de bună seamă. Pe vremea lui Marx, grație stilului dumneavoastră « serios » și « modest » ați fi fost un muzicolog de autoritate. Lipsa stilului e unul din simptomele principale ale absenței ideilor, în fond descoperă incapacitatea muzicologului de a descifra adevărul artistic. Această însușire convenea regimului burghez, de aceea articolul pe care mi l-ați trimis putea fi, repet, publicat cu brio pe timpul lui Marx.

— Mă flatați.

— N-am vrut să afirm enormitatea că în trecuta orînduire marile conștiințe nu și-au spus cuvîntul în cultură. Însă erau incomode, iar stilurile « serioase » și « modeste » prosperau, fiind cele mai profund utile.

— Deci astăzi sînt nepublicabil.

— Exact. Totuși, nu e mai puțin adevărat că în muzicologia romînească din ultimii ani s-au publicat unele lucrări, studii, articole, monografii, cronici, de-a dreptul needucative prin stilul morn, confuz, venind din credința unor muzicologi că ei nu trebuie să fie literați, ci oameni de « știință » (precum ați spus și dumneavoastră). Astfel judecata estetică și critică, chiar și informarea de istorie a muzicii, sînt înmlăștinate de acest stil. Se poate vorbi, pe bună dreptate, de un impas al stilului muzicologic, cu multe aspecte, de la caz la caz, cum vom vedea mai la vale. Desigur, nu de neînvins. Și tocmai pentru această cauză vă țin de vorbă, Muzicologul, ca cercetător de artă, trebuie să fie, negreșit, un artist în felul său, un literat, un iubitor de claritate, de logică și frumusețe, pe scurt — un veritabil om de cultură, un erudit, adică un umanist în sensul Renașterii și bineînțeles în cel contemporan. Poetul român Mihai Eminescu are cîteva cuvinte foarte à propos în discuția noastră: « Limba, alegerea și cursivitatea expresiunii în espunerea vorbită sau

scrisă e un element esențial, ba chiar un criteriu al culturii » (Scrieri politice și literare, ed. Scurtu, 1905, p. 14).

— *Încă nu văd legătura cu știința, tovarășe redactor.*

— Uite, am găsit un răspuns mai direct. Formularea din lucrarea « Probleme de stil și artă literară » (Editura de Stat pentru literatură și artă, 1954), aparținând regretatului profesor Tudor Vianu, vă poate fi de folos: « *Limba literară este vorbită de toți oamenii care au trecut prin școli sau au primit influența celorlalte mijloace de difuzare a culturii și care, împărtășindu-și, prin vorbă sau scris, ideile lor, se mențin la nivelul corectitudinii formelor și construcțiilor, al proprietății și decenței vocabularului (s.n.). Împreună cu toți scriitorii propriu-ziși, limba literară este vorbită și scrisă de oameni de știință (s.n.) și de oameni politici, de gazetari, de profesioniști, de funcționari, ș.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc limba literară adaugă însă comunicărilor lui și note stilistice însoțitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparține, unghiul din care privește lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică reacția lui față de obiectul știrii pe care o comunică » (s.n., pag. 204).*

Literatură bună în știință nu înseamnă — peiorativ — « literatură ». O ecuație de algebră superioară, de exemplu, printr-o demonstrație ca cleștarul, e frumoasă, e literatură. Și, fiindcă ne ocupăm de muzicologie, îmi vin în minte, deocamdată, Albert Schweitzer, autor al unui emoționant « Bach », sovieticul Sollertinski, talentat « stilist » al meditației muzicologice și compozitorul Pierre Boulez, ale cărui studii de estetică muzicală vădesc o mare tensiune a condeiului.

Nu perseverați în ideea că muzicologia e pe altă planetă decât literatura. Stendhal a scris un « Rossini » excelent, iar — dintre romîni — N. Filimon și Caragiale au fost cronicari muzicali foarte pătrunzători. Dar vă recomand în special « Doctor Faustus » de Thomas Mann, ce cuprinde, pe lângă grandioasa epică, pagini de elevată muzicologie. Nu am pretenția să ajungeți un poet al filozofiei culturii de înălțimea lui Thomas Mann ci doar să înțelegeți că scriitorul poate deveni și muzicolog. În vreme ce muzicologul nu poate deveni muzicolog dacă nu e gînditor și — *largo sensu* — poet (era să spun iar « stilist »). Cine scrie prost gîndește prost.

— *Prevăd, o să ajungeți acum la Boileau. « Arta poetică » se citează pretutindeni. E un tratat plicticos, dolda de truisme.*

— N-aveți dreptate. Însă mă bucur cum, dovedind că începeți să asimilați, respingeți locurile comune. Și apoi văd că le numiți « truisme » (cuvînt greu, așadar deja ați cîștigat în stil). Bine, vă fac pe plac și nu citez din « Arta poetică » a lui Boileau. Cu condiția să o (re)citiți. Eventual, și pe a lui Horațiu, din care porcede.

Ați auzit că îndeosebi marii retoricieni latini (Cicero, Quintilian) s-au ocupat de stil?

— Nu. Am auzit numai de Aristot și Demetrios, pare-se greci.

— Vedeți, tovarășe muzicolog, ca să fiu sincer, această replică doctă, precum și cea cu Boileau de adineauri, am pus-o pe buzele dumneavoastră ca să nu vă simțiți jenat, ignar în literatură. Nu pot discuta cu cineva creîndu-i complexe. Și oricum, vreau să animăm discuția... Dați-mi voie să vă epatez, la rîndul meu: știati că Flaubert și-a crucificat viața pentru stil, pipăind cu glas tare fiecare cuvînt pe care-l scria? Răsfoiți-l deseori, rar, tot cu glas

tare, ca și cum ați solfegia, și vă veți cutremura de intensitatea stilului, de măreția minuției, de fiorul perfecțiunii.

— *Vreți idealul. Facem și noi ce putem. Așa e pe lume.*

— Fals. « Așa » era pe lumea aialtă, dacă îmi permiteți. Sînteți pe . . . stil vechi. În fine, cred că ar trebui să citiți, pe lîngă întreaga muzicologie, întreaga literatură universală. Firește și filosofia (toți marii filosofi au fost stiliști). Ca să începeți să scrieți frumos.

— *Sînteți calofil?*

— M-am exprimat greșit. Rectific: să scrieți corect.

— *Mă ofensați. Sînt un om onest.*

— Vreau să zic să scrieți cu stil (iarăși am ajuns la cuvîntul cu pricina) . . .

— *Propun să ne aplecăm asupra cîtorva elemente de stil (muzicologic) spre a vedea în ce măsură stăpînirea lor mi-ar fi necesară.*

— Proprietatea terminologiei e o condiție fundamentală a comunicării ideilor (muzicologice). Să presupunem că ați fi tulburat de vreuna din problemele de bază ale artei muzicale: problema reflectării. Puteți provoca confuzie dacă, de pildă, veți substitui termenului de *reflectare* pe acela de *cunoaștere*, greșală venită din neclaritatea conceptelor. Ar fi o greșală de « stil », minoră la prima vedere, dar primejdioasă pentru cine își face educația de estetică muzicală învățînd de la dumneavoastră. La fel de stricător ar fi să întrebuițați noțiunea de *image muzicală* în sensul ei strîmt, *asociativ*, de *image plastică*, nesezînd caracterul ei *general*, *abstract*. Sau să scrieți că o muzică e *abstractă* în loc de *abstracționistă* (abstrasă de la realitate). De asemenea, puteți confunda *expresia* (direcția unui anumit proces psihologic de creație) cu *expresia* (ansamblul mijloacelor de expresie) ori cu *expresia* (forța de evocare, expresivitatea): *conținutul* (sentimente, idei, mesaj în genere) cu *tematica* (disponerea explicită a acestuia); *tematica* cu *programatismul* (domeniul creației muzicale ce se sprijină pe « argument literar »); *tematica* (ideile) cu *tematica* (materialul muzical, de teme); *forma* (ca modalitate estetică) cu *forma* (aspectul structural particular al muzicii, organizarea materialului tematic); *clasicul* (curent, epocă, stil) cu *clasicul* (accepția de echilibru al structurilor) sau cu *clasicul* (perenitatea operei); *măiestria* cu *tehnica* (nu mai e nevoie de paranteze); *polifonia* (concepția polifonică) cu *contrapunctul* (disciplină a polifoniei); *dinamica* (mijloc de expresie muzical) cu *dinamismul* (un anumit caracter al muzicii); *criteriile* cu *sistemele*, *funcționalul* cu *tonalul* etc. etc.

— *Articolul meu nu cuprinde așa ceva.*

— Adevărat. Acestea sînt greșeli subtile, . . . ideale. Ale dumneavoastră îmi par de-a dreptul inocente (lăsînd la o parte că tot manuscrisul e incoerent). Vă cer încuviințarea să divulg vreo două trei puncte șubrede. Într-un loc confundați *vechiul* cu *noul*. Anume, confundați *vechiul* (muzica retrogradă, desuetă) cu *continuarea tradiției în opere actuale valoroase*. Apoi — e același lucru — confundați *noul* cu *pseudo-noul*, mai bine zis cu *platitudinea deghizată în asimilarea tradiției*. Sau *noul* cu *simularea noului*, cu *impostura originalității* « à tout prix ». Denumiți *caracter popular* calitățile semănătoriste ale unor lucrări pe care publicul, avînd din ce în ce mai multă competență și sensibilitate în înțelegerea muzicii, le găsește *formaliste*, adică goale de conținut și nu le aplaudă. Acelor lucrări le atribuiți virtuți *realiste*, derutat de pasta lor *ilustrativă* (aș zice ironic « muzică concretă »). Vedeți, încurcați « *stilistic* » noțiunile. Nu pot să nu subliniez încăodată cît de serioase implicații de fond au imperfecțiunile de stil.

Dar, ca să vă consolez, vă mărturisesc anecdotic că, în profesia mea de redactor, am întâlnit, printre manuscrisele nepublicabile, «gingășii» de stil mai teribile decât ale dumneavoastră. Ele ar fi demne de o antologie umoristică. Iată câteva, piramidale. Autorul unui articol elogios califică o lucrare vocal-simfonică actuală drept *suprerealist socialist*, în intenția de a afirma că însușirile ei o situează pe o treaptă superioară în cadrul realismului socialist. Alt autor, ceva mai cultivat, denumea lirismul muzical contemporan «dolce stil nuovo». Un al treilea, vrînd să ne informeze că interpretul vocal Y a plecat în 1930 în străinătate pentru a cînta în câteva spectacole de operă, vorbea de «exodul» acestuia peste hotare (m-am străduit în van să demonstrez muzicologului că «exodul» se făcea cu mai mulți interpreți).

— *Reveniți, vă rog, la problemă.*

— Dintre elementele limbii literare vă sfătuiesc să stăruiti mai cu seamă în studierea epitetului, mijloc principal de determinare estetică și critică. Întrebuințarea lui cu pricepere este de o importanță nebanuită. Epitetul mînuit cu stîngăcie nu vă dă posibilitatea de a stabili substanța operelor pe care le analizați, materia lor sonoră, imaginea artistică. Lipsindu-vă nuanța exactă în cuvinte, deși poate intuiți just substanța operei, există pericolul de a emite caracterizări vagi, sărace. Căutați îndelung cuvintele pînă ce găsiți nuanța trebuitoare și, în general, nu ocoliți exprimarea figurată. Cuvintele au sensuri precise iar cele figurate nu sînt mai puțin proprii decât cele proprii.

Voi insista pe un ton forte asupra epitetului apreciativ, care este instrumentul specific al judecății de valoare. El definește poziția, atitudinea față de fenomenul artistic (în speță creația și interpretarea muzicală). Cea mai mare parte dintre epitele de apreciere prezente în volumele și articolele din muzicologia noastră suferă de vacuitate (*vacuum* în latină înseamnă «gol», «vid»). Dezideratul vindecării lor este cît se poate de nobil, corespunzînd unei necesități profund actuale (pe lîngă aceea de a promova entuziast toate manifestările de valoare): a îndruma prin critică negativă, fermă și clară, fără «eufemisme» (figură de stil derobativă, pe care nu v-o recomand), tot ce e slab sau mediocru. Părerea că dezaprobarea critică e menită să-i contrarieze sau să-i descurajeze pe creatori și interpreți vine dintr-o mentalitate anacronică ce se cade a fi repudiată cu strășnicie. Artei îi priește să se oglindească în opinii vii iar opiniile aburii, discrete, delicate sau «cu tact», o dezorientează. Se înțelege, judecata de apreciere nu se poate dispensa, însă, de o solidă argumentație. Ea angajează marea responsabilitate a muzicologului.

— *Dar vedeți, tovarășe redactor, cîteodată e nevoie să scriu că o lucrare e tot atît de bună pe cît e de slabă.*

— Nu-i nevoie. Și apoi, pentru aceasta vă trebuie o și mai mare suplețe stilistică.

Fără să mă sfiesc a șarja puțin (ca să pricepeți mai bine), voi înșira aici o parte din poncifurile ce ne potopesc muzicologia. E inutil să indic unde le-am descoperit căci se găsesc la tot pasul, constituind, din păcate, fondul nostru de vocabular muzicologic, inapt de a vehicula idei și opinii, inapt de a defini lumea de imagini și calitatea creațiilor, diferitele naturi de interpreți, concepția, intențiile și gradul lor de realizare.

Le-am organizat astfel încît să vă dau impresia unei cronici de concert. Să zicem că s-a executat o simfonie: *lucrare reprezentativă; compozitor de seamă; valoare incontestabilă; profil creator; concepție înaltă; înaltă măiestrie; creație puternic ancorată în; creație axată pe; de interes major; bogat conținut emoțional; tematică bogată; largă respirație; viziune monumentală; frescă grandioasă; semni-*

fricații profunde; profunde semnificații; sensuri adânci; mesaj luminos; forță evocatoare; imagini veridice; inspirație autentică; sursă nesecată; partitură complexă; scriitură măiestrită; mijloace expresive; limbaj expresiv; valențe expresive; potențe expresive; pagini vibrante; partea întâia dramatică; desfășurare amplă; formă concisă; îmbinare organică; tot unitar; dezvoltare potențată; armonie pregnantă; acorduri incisive; elan impetuos; întreaga orchestră; maximă tensiune; repriză laconică; andante meditativ; lirism auster; melodică simplă; melos popular; cantilenă nostalgică; atmosferă învăluitoare; țesătură fină; momente sugestive; scherzo antrenant; ritmică variată; contraste puternice; bogată paletă orchestrală; orchestrație strălucitoare; combinații timbrale; efecte interesante; soluții inedite; final plin de vervă; rondo spumos; creștere treptată; amploare sonoră; iureș nestăvilit; punct culminant; codă (...); interpretare remarcabilă; interpretare elocventă; interpretare convingătoare; bună realizare; de reală valoare; artist deosebit; vast repertoriu; progres considerabil; calități evidente; ținută sobră; patetism reținut; trăire intensă; temperament robust; baghetă sigură; gestică neostentativă; pregătire temeinică; stil adecvat; nuanțe subtile; rară delicatețe; reușită deplină; bine meritate aplauze; succes cert; ecou stîrnit etc. etc.

— *Tovarășe redactor, dumneavoastră înșivă le întrebuițați uneori.*

— Într-adevăr. Îmi însușesc bucuros această critică, fiindcă nu mă socotesc infailibil. Totuși, fiți îngăduitor deoarece în tot ce scriu caut să evit pe cît mai mult posibil asemenea ticuri ale condeiului. Totodată, e departe de mine a preconiza extirparea din muzicologie a tuturor termenilor enumerați aici. Nu toate aceste expresii sînt ridicule în sine (cuvintele n-au nicio vină) ci numai vreau să vă atrag atenția că ele se găsesc de obicei într-un context muzicologic din care ideile și atitudinea sînt mute. Poncifele nu pot ține cu cînte locul ideilor. Frecvența lor ilustrează un anumit climat aproblematic ce trebuie alungat fără întârziere, iată ce doresc să relev. Vizez o muzicologie la fel de avansată ca arta noastră muzicală, o știință al cărei stil să poată răspîndi judecăți estetice și critice, cu veritabilă, deci, funcție științifică. Mutați, de curiozitate, « conceptele » de mai sus, dintr-o analiză muzicală într-alta, sau dintr-o cronică într-alta și veți vedea cum, miraculos, se potrivesc, veți avea trista revelație a arbitrarului.

E locul să subliniez că stilul cronicilor muzicale (din ziare, reviste săptămînale sau chiar de specialitate ca revista Muzica) e de o uniformitate alarmantă. Recunosc, unii cronicari se străduiesc să dea oarecare relief și culoare stilului. Dar, în general, cronicarii scriu în formule « consacrate » cultivînd în majoritatea articolelor lor același stil anodin (mica colecție de mai sus am obținut-o cercetînd mai ales cronicile), care slăbește sau anihilează puterea de caracterizare a interpretărilor muzicale și, prin asta, judecata de valoare ne apare lichefiată sau dispare cu desăvîrșire.

Valoarea figurilor de stil (pe care le puteți cerceta în orice manual de limbă română) în expunerea muzicologică, e de luat în considerare. Cultivarea lor, desigur cu economie, bun gust și adecvare (cu atît mai bine dacă muzicologul are și talent) e în măsură să asigure plasticitate în explicarea reprezentărilor, imaginilor, ideilor, cuprinse în muzică. Fiți artist, tovarășe muzicolog și abordați figurile de stil fără teamă că veți zdruncina știința.

— *Pledați pentru bombasticizarea muzicologiei.*

— Nu m-ați înțeles. Nu pledez pentru zulufarea vocabularului ci vă recomand să realizați numai acele valori stilistice purtătoare de gîndire. E drept că anumite scrieri muzicologice, de ordin teoretic special, cum ar fi cele ce se ocupă de problemele polifoniei sau formelor muzicale, se pot lipsi de expri-

marea figurată. Însă nu și de frumusețea clarității, de logică în argumentație, de corectitudinea limbii.

— Aștept nerăbdător să-mi dați exemple concrete de stil nemuzicologic.

— Nici o grijă. O voi face din belșug. Precizez de la început că ordinea acestor exemple va fi întâmplătoare.

Dacă vă cade în mână volumul « Enescu » (e o contribuție, îngrijită de Acad. G. Oprescu și Acad. Mihail Jora, a unui colectiv al Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R., apărută recent în Editura Muzicală), citiți, vă rog, cu atenție, capitolul « George Enescu în viața muzicală contemporană » semnat de Fernanda Foni. Întreg capitolul e scris într-un stil de popularizare diluat, prolix, uneori rizibil, ce descoperă penuria de idei. Informația muzicologică se opacizează prin parafraze inutile, pigmentate cu câte o alegorie-cliseu ca cea de mai jos, de o calitate neacademică: « *Puternicul arbore enescian, ale cărui rădăcini sînt adînc împlîntate în pămîntul românesc, rodește, hrînind cu seva lui viguroasă arta muzicală actuală* » (pag. 87). Stilul acestui citat corespunde cauzal cu caracterul convențional al ideii (ea însăși clișeu).

Din același capitol iată cîteva alte exemple — regret că trebuie s-o spun — de stil semidoct: « *Chiar de la primul său turneu din 1923 întreprins în America, Enescu a fost plăcut impresionat de comentariile care relevau superioritatea sa asupra celor mai mulți dintre virtuozii vremii prin ascendentul (s.n.) ce i-l dădea propria sa experiență de compozitor, ceea ce îi facilita (s.n.) o viziune de o altă adîncime asupra creației interpretate* » (pag. 109); « *... rezultatele îmbucurătoare cu care s-au s c o n t a t (s.n.) cele două concursuri ...* » (pag. 117). Executarea, în supliment, de către Oistrach și Menuhin, a Dublului Concert de Bach, e numită: « *acest glînd spontan, fără publicitate (s.n., pag. 120); « semnificație care depășind aceea a unei omagieri memoriale ce adaugă îndeobște o pioasă coroană de lauri trecutului, stabilește o continuitate* » (nu avem ce sublinia, pag. 114).

Tot aici găsim nenumărate pilde de pleonasm și nonsensuri ca: « *... au păstrat în amintire memorabilele concerte* » (pag. 111); « *actualitatea muzicală contemporană* » (pag. 94); « *... și-a consacrat viața cultului frumosului, venerației muzicii* » (pag. 95); « *revelația pe care a produs-o reprezentarea sa este mai mult decît firească* » (pag. 90). Adesea autoarea comite greșeli de armonie (face rău « acordurile »): « *Una dintre cele mai competente continuatoare a pedagogiei maestrului ...* » (pag. 93).

— Ați citat prea mult dintr-un singur autor. Sînt lămurit, să trecem la alții.

— Reproduc acum legenda legendară a unei fotografii (vezi planșa nr. 11) din monografia « Elena Teodorini » de muzicologul Viorel Cosma: « *Elena Teodorini a strălucit în Carmen. Spre a-și ascunde o deficiență naturală a gurii (s.n.) a născocit «jocul cu trandafirul». Floarea îi reducea din formația gurii* » (s.n.).

Cum se va observa și din alte citate, muzicologul Viorel Cosma are — lăudabil — preocuparea scrisului « ales », « afecționează » stilul colorat, e un muzicolog de... « coloratură » (să-mi fie iertat că, fără voie, mimez modul său de a se exprima). Numai că, încurcîndu-se în cuvintele limbii romîne, ajunge — fatalitate! — la « vorbirea pe radical ».

Vă propun să mai frunzărim împreună această monografie « Elena Teodorini ». Iată-l folosind procedeul interogației, al monologului interior: « *Elena Teodorini ajunsesse de la o vîrstă timpurie o artistă prețuită, care bătea la porțile teatrului la Scala. Care erau acele v a l e n ț e (s.n.) ce o impuseseră atît de vertiginos?* » (pag. 32)

— *Valențele expresive, tovarășe redactor.*

— Nu. Răspunsul autorului e altul (la fel de gol dealtminteri). « Valențele expresive », ce figurează în mica mea colecție de poncife, le-am găsit prin alte contribuții muzicologice românești. Dar, la urma urmei, ce înseamnă fie și numai « valențe »?

Să revenim la problema gurii Elenei Teodorini, problemă ce pare să-l fi sbuciumat mult pe autor. Vă citez un portret de o frumusețe literară răscolitoare: « *părul răvășit, aruncat pe spate, doi ochi pătrunzători, întredeschiși, parcă, atât cât să poată privi adânc în sufletul partenerului, sprâncenele lungi și pronunțate, gura mare (din nefericire prea mare pentru frumusețea fizică a unei cîntăreței) conturată de buze groase, ce murmură în șoaptă o durere tainică (s.n.), un gît frumos legînd un trup vînjos, din care se conturează brațele bine făcute, dezvoltînd o carnație pietroasă, ce aduce cu sănătoasa conformație a tîrîncilor de la munte* » (pag. 154). Artistă e fotografiată în « Gioconda » de Ponchielli. Ce părere aveți, tovarășe colaborator?

— ? ! ?

— Mie, drept să vă spun, această Giocondă îmi provoacă (era să zic « îmi efectuează ») un surîs.

— Nu pricep. Mi-ați recomandat figuri de stil și acum rîdeți de figuri de stil.

— Nu v-am recomandat un atare stil.. Dați-mi voie, vă răspund printr-un citat din articolul « Cîteva păreri » de Caragiale, cașicum aş discuta direct cu muzicologul Viorel Cosma: « . . . Poate că în retorica dumitale oficială așa lucru să se numească stil sublim; să-mi dai voie să-l numesc, cu tot respectul pentru dumneata. . . — Cum? — Stilul prost ».

— Mă încurajați.

— Altceva, tot din monografia « Elena Teodorini » : « Nu mai departe decît în memoriul adresat Camerei Deputaților, perindarea cîntăreților — întocmai unei salbe de aur, unde galbenii de preț se află la extreme — Teodorini și Darclée începeau și încheiau falanga artistică feminină, iar Gabrielescu și Băjenaru, pe cea bărbătească » (pag. 60—61). Un candid cititor, setos să-și îmbogățească cunoștințele muzicale, m-a întrebant, oprindu-se asupra acestui paragraf, ce înseamnă « falangă feminină » și « falangă bărbătească »? Buna cuviință mi-a inhibat simțul umorului și am ocolit răspunsul, declinîndu-mi competența.

Trebuie să mai remarc că Viorel Cosma, plictisit de . . . « cutuma » de a se spune numelor proprii pe nume, le poetizează. Astfel, mai întotdeauna, Italia se cheamă « melegurile lui Verdi », Teatrul de operă din București « Sala de pe cheiul Dîmboviței » etc. Foarte caracteristic, stilul acestui muzicolog poate fi parodiat cu ușurință. De pildă, presupunînd că aş descoperi o scrisoare inedită a lui Beethoven către una din iubitele sale, aş scrie un articol cu următorul titlu: « Un document apocrif din activitatea erotică a titanului de la Bonn ».

— *Sînteți caustic, tovarășe redactor.*

— Ironia mea e constructivă. Țintesc păzirea publicului cititor, căruia muzicologia e chemată să-i facă educația artistică, de a se cultiva cu « radicale » și trivialități, născute dintr-o greșită concepție despre stilul « frumos », « atrăgător », « accesibil ».

— *Venind vorba de monografia, mie personal stilul lui George Sbîrcea mi se pare agreabil și cultivat.*

— Întocmai. Felul de a scrie al lui George Sbîrcea are eleganță scriitoricească și e străbătut, aş zice, de un zefir al culturii. E, în general, un stil evocator,

grațios-anecdotic, creator de atmosferă. Totuși George Sbircea ar avea de câștigat, după părerea mea, strunindu-și volubilitatea scrisului și supraveghindu-și aceea alintare erudită ce clatină calitățile sale reale. Voluptatea onomastică dusă la exces și prezența groasă a citatelor și adagiilor (nu totdeauna potrivite) devine grandilocvență, stil «cultural», livresc. Iată un text edificator din monografia «Johann Strauss» (Editura Muzicală, 1963): «*Cu bărbia rezemată în podul palmei (e vorba de bunul Augustin; paranteza noastră) privea lung Dunărea cenușie, unde ei în neconținută mișcare, în care nu se distingeau decât luciri de vîrtejuri ce se desenau la suprafață, ca apoi să se șteargă îndată, absorbită de curenți. Ceea ce vedea în alunecarea valurilor, încerca să tălmăcească seara ascultătorilor săi; la altă scară (s.n.) temelia filozofiei lui trebuie să fi fost ceva asemănător cu panta rhei (s.n.) care l-a făcut celebru pe grecul Heraclit*» (pag. 14). Amestecul filozofului Heraclit cu «panta rhei» (toate curg) în concepțiile bunului Augustin, doar pe considerentul că bunul Augustin privea Dunărea cum curge, iar Dunărea curgea și ea ca toate celelalte lucruri pe lume, e fără «rezon».

— După acest «rezon» observ, tovarășe redactor, că umbra lui Caragiale vă torturează permanent.

— Dimpotrivă, mă mîngîie, tovarășe colaborator.

— Ce spuneți despre capitolul XI intitulat «Un Rubens al melodiei» (Johann Strauss)?

— Asocierea valorilor din domenii diferite nu e, în principiu, odioasă. Termenii asocierii (de pildă Beethoven — Rembrandt sau Stravinski — Picasso) pot indica o afinitate de substanță, structură, concepție, temperament etc., dar Rubens — Johann Strauss este o figură de stil de o absurditate crispanță. Ca să vă dovedesc, o voi folosi invers și vă veți amuza: «Rubens, un Johann Strauss al paletelor».

— Asta nu e «paleta orchestrală» de care vorbești, ci «armonie cromatică».

— Să nu intrăm în probleme de critică plastică.

Din aceeași monografie «Johann Strauss», ca pleonasm mă mulțumesc să citez «posibilitățile apte» (pag. 53). Cît despre «melodiile lui Beethoven, Schubert și ale celor doi Strauss, care trezeau (s.n.) în vienezi amintirea unei lumi cufundate pentru totdeauna în uitare (s.n.)...» (pag. 12) e un non sens exemplar, mai ales că această amintire e și «trezită».

— Ați transformat discuția noastră într-un pamflet.

— E așa. Dar pamfletul care urmărește un scop nobil, cum ar fi ieșirea din impasul stilului muzicologic, nu cred că poate jigni. Poziția mea critică față de urîtul acestor stiluri vine din dorul de mai bine și n-aș vrea să vi se pară injurioasă. Numai pamfletul gratuit e invectivă. Acela nici nu trebuie să vadă lumina tiparului.

— Învăînd cîte ceva de la dumneavoastră, voi încerca să dau și eu două citate, din monografia «Filip Lazăr» de Vasile Tomescu (Editura Muzicală, 1964) și să vă cer părerea. Iată chiar începutul primului capitol al cărții: «Am putea închipui faptul izvodirii și creșterii muzicii noastre cu cel al înfiripării unui pîrîiaș din firave izvoare care apoi se prefac în torente, adunîndu-se cu vremea într-o înzdrăvenită și statornică matcă; în mersul său neostoit, apa își trimite mulțime de solii, unele să caute drumuri noi, altele să-i așeze în urmă firul pe firească și neclintită vatră» (pag. 7). Această idee poetică se continuă pe pagina următoare: «În acei ani, un izvor s-a înfiripat repede, ca în peisajele de munte, alăturîndu-se albiei comune, pentru a crește apoi impetuos, căutîndu-și cu înfrigurare meileguri noi. A întîmpinat dramatice zăgazuri puse în

cale-i de vremuri neprielnice, dar a şlefuit în apele sale mărgăritare de preţ» (pag. 8).

— Citatele pe care mi le-ai dat amintesc de vreo compoziţie de liceu. Ele îmi par mai prejos de talia acestui muzicolog de o autoritate şi un bun gust artistic notorii. Talentul literar spectaculos nu e obligatoriu. Însă, neavînd talent, poate nu era bine ca muzicologul să-l simuleze, condimentînd această neinspirată, gelatinoasă alegorie de izvoare (din care cititorul nu se îmbogăţeşte cu nimic) prin slavisme arhaizante («faptul izvodirii»; «înzdrăvenită şi statornică mătă;»; «neostoit» etc.) sau prin forme gramaticale specios nearticulate («apa îşi trimite mulţime de solii»; «pe firească şi neclintită vatră»).

Asemenea lucruri «literare» în scrierile lui Vasile Tomescu sînt accidente. Tăria slăbiciunii stilului său e alta.

— Adică?

— Mă refer la stilul gri, stilul fără stil, caracteristic prin impersonalitate, semănînd cu toate stilurile muzicologice în afară de cele expresive. Există la Vasile Tomescu pagini întregi în care nu palpită niciun verb şi nu se mîldiază nicio frază, totul e plat, convenţional, nescriitoricesc, ca o fişă, ca o petiţie sau ca o condoleanţă. Aş defini acest stil printr-o noţiune lipsită de diferenţă specifică, spunînd că e un stil... «respectiv». Într-un astfel de stil — am convingerea — nu poate încăpea dezbateră ideilor de preţ şi de aceea, în cazul lui Vasile Tomescu, oricît de serioasă pare să fie la un moment dat problematica sa muzicologică, ea se scufundă sub inтонаţiile de falsă problemă. Încă odată, n-am pretenţia ca muzicologii să scrie ca Stendhal, Goethe, Tolstoi sau Proust ci vreau să vă conving că puritatea şi densitatea stilului constituie imperative elementare ale scrierii despre artă.

Iată un exemplu de falsă problemă. Să deschidem la capitolul «Creaţia» (pag. 123—124) din monografia «Alfred Alessandrescu» de Vasile Tomescu (Editura Muzicală, 1963), capitol debutînd cu aproape două pagini de cuvinte încrucişate şi piruete în jurul unui simplu fapt, exprimabil într-o singură şi simplă frază: Alessandrescu a fost mai întîi compozitor, apoi a părăsit creaţia, dedicîndu-se artei dirijorale. Dar nu. Primordialitatea oului sau a găinii? Muzicologul se agită într-o pîclă de vorbe prin care încearcă a argumenta problema-fantomă: de ce a fost aşa şi nu altfel? Deşertăciunea acestui efort e descoperită de stilul tautologic, în cerc vicios, lipsind din argumentaţie suita logică de idei (în fond, aici e aceeaşi idee sau, dacă vreţi, niciuna). Iată cum autorul o aduce pe departe, pornind «metodic», de la «general»: «În istoria muzicii din trecut şi de azi, figurile de muzicieni ne relevă dezvoltarea acestora (figurile ne relevă propria lor dezvoltare l n.n.) mai întîi ca interpreţi, apoi în calitate de compozitori, atunci cînd s-au afirmat pe ambele planuri. Aceasta este fără îndoială, rezultatul evoluţiei fireşti, nu dela o treaptă inferioară la una superioară (s.n.) ci dela o activitate avînd ca premiză materialul existent (? n.n.), destinat interpretării (s.n.), la o activitate de creaţie, menită a exprima în forme specifice (s.n.) răsunsetul vieţii în sensibilitatea şi gîndirea artistului. Dacă deci (? n.n.) actul de interpretare presupune în esenţă pătrun-derea şi redarea profundă a concepţiei şi stilului lucrării date, actul compoziţiei cere întruchiparea (întruchiparea cui?, n.n.) cu ineditul caracteristic oricărui nou fenomen de viaţă (s.n.), într-o concepţie şi un stil adecvat».

Pentru mine asta e curată limbă sanscrită. Observaţi cum se îngrăşe pseudoproblema, din nestăvilirea acestui stil discursiv, confuz şi illogic: «(Alfred Alessandrescu) a compus îndeosebi în primul său deceniu de activitate, pentru ca

În următoarele să se dedice artei interpretative. Înseamnă o a re (s.n.) aceasta lipsa de imbold interior pentru compoziție? O privire superficială a lucrurilor ar duce de îndată la asemenea concluzie. De fapt, aceasta se explică prin împrejurările istorice și culturale (?), n.n.) în care s-a afirmat Alessandrescu, în care a trebuit să-și urmeze drumul» (s.n.) Argumentația evoluează din ce în ce mai goală: «... Alessandrescu a răspuns prin creația sa necesității atingerii unui nou salt calitativ de către muzica noastră în momentul afirmării acestor generații. Este vorba de trecerea de la faza anterioară a înaintașilor (s.n.) din veacul trecut, caracterizată printr-un eclecticism limitat ca experiență (s.n.) la perioadă ce a urmat deceniului al doilea (de ce nu deceniului al treilea (? n.n.) etc. etc.» După aceea hățișul se împrăștează cu niște argumente în care e angajat fără rost și George Enescu. Urmăriți, vă rog, singur, «concluziile» celor două pagini.

În treacăt fie spus, ambele monografii de Vasile Tomescu, «Alfred Alessandrescu» și «Filip Lazăr», suferă și de stilul compilativ căci mai mult de o treime din text e constituit din citate (dealtfel în cea mai mare parte nesemnificative).

În scrierile muzicologice ale lui Vasile Tomescu frapază stereotipia construcțiilor, frazele sprijinindu-se pe câteva formule atotputernice: «în lumina», «în perspectiva», «în legătură cu» («legat de») «în ansamblul», «în cadrul» ș.a.m.d.

În afară de neelasticitatea sintactică, sărăcia lexicală este nedumeritoare la un muzicolog de prestigiu ca Vasile Tomescu. Iată, în articolul «Muzicologia» (Revista Muzica nr. 9, 1964), prezența obsedantă a verbului «a prezenta»: «ni se prezintă» (pag. 36, col. I, r. 20); «prezintă în perspectiva» (pag. 37, col. I, r. 28); «interesant prezentare» (pag. 30, col. I, r. 31); «același interes îl prezintă studiile» (pag. 38, col. I, r. 34); «o mare importanță prezintă» (pag. 38, col. I, r. 52); «majoritatea studiilor celorlalți autori prezintă» (pag. 38, col. II, r. 10); «prezintă istoria captivantă» (pag. 39, col. II, r. 5). Sau iată cît de activ este substantivul «activitate»: «activitate permanentă» (pag. 36, col. I, r. 4); «această activitate» (pag. 36, col. I, r. 13); «acestei activități» (pag. 36, col. I, r. 24); «ale activității» (pag. 36, col. II, r. 4); «caracterizează activitatea» (pag. 36, col. II, r. 9); «bogată activitate» (pag. 36, col. II, r. 22); «activitatea teoretică» (pag. 37, col. I, r. 25); «activitatea multilaterală» (pag. 36, col. II, r. 2); «activitatea de cercetători» (pag. 37, col. II, r. 41); «activitatea lor» (pag. 38, col. II, r. 44); «activitatea lectorilor» (pag. 39, col. I, r. 25); «activități teoretice» (pag. 39, col. II, r. 38). Recordul îl dețin pronumele «nostru» (noastră, noștri, noastre) figurînd de 34 de ori și adjectivul «muzical» (ă, e) care apare de 43 de ori.

Am citat intenționat din același articol. Vă sfătuiesc, eu neputîndu-l cita integral, să numărați și alte cuvinte de o frecvență apăsătoare, cum ar fi «dedicat», «contribuție», «larg», «aspect», «experiență», «multilateral», «aport», «profund», «cuprinzător», «remarcabil», «interesant» etc. etc. Este... interesant de remarcat că în acest articol nu se spune nicăieri cuvîntul «neinteresant». Generozitatea elogiilor e copleșitoare iar atitudinea critică inexistentă, mai bine zis muzicologul o convertește în aprecieri neutrale și volatile. Acest articol de aproape 4 pagini se poate reduce, după părerea mea, la cel mult o pagină, caracterul lui fiind strict consemnativ. O scurtă trecere în revistă a realizărilor din muzicologie ar fi fost de preferat în locul imensului verbiaj gazetăresc. Dacă am elimina de aici toate cuvintele inutile, toate automatismele

condeiului, toate locurile comune, toate construcțiile-șablon, n-ar rămâne decât câteva titluri, câteva nume și semnele de punctuație. Vă rog să mă credeți, nu am o antipatie absurdă pentru anumite expresii sau cuvinte. Orice cuvânt din limba română are dreptul la viață. Însă abundența lor e semnificativă, denunțând, odată cu neglijența scrisului și cu desconsiderarea elementului stilistic, o sterilitate a ideilor, o neparticipare la obiectul cercetării, o inconsistență dezolantă a judecății de valoare. Pe toată întinderea articolului puteți găsi nenumărate judecăți de valoare ca : « *înfăptuirile valoroase* » (pag. 36, col. I, r. 25—26); « *prețioase referiri* » (pag. 36, col. I, r. 29); « *efortul susținut* » (pag. 36, col. II, r. 11); « *cercetări ample* » (pag. 36, col. II, r. 36—37); « *ale nivelului remarcabil atins* » (pag. 37, col. I, r. 24); « *deosebit de complex* » (pag. 37, col. I, r. 37); « *extrem de interesante* » (pag. 37, col. I, r. 43); « *cu tot mai multă competență* » (pag. 36, col. II, r. 14—15); « *ogîndire din ce în ce mai cuprinzătoare* » (pag. 37, col. II, r. 20—21); « *evoluția pe o linie ascendentă* » (pag. 37, col. II, r. 23); « *ecoul convenit* » (pag. 37, col. II, r. 28); « *lărgirea sferei de cuprindere pînă la aspectele cele mai largi* » (pag. 37, col. II, r. 38—39); « *au abordat cu succes* » (pag. 37, col. II, r. 44); « *epoci și compozitori de seamă* » (pag. 37, col. II, r. 45—46); « *o valoroasă contribuție* » (pag. 38, col. I, r. 11); « *lucrări de seamă* » (pag. 38, col. I, r. 13); « *s-au afirmat ca interesante* » (pag. 38, col. I, r. 15); « *o interesantă prezentare* » (pag. 38, col. I, r. 31); « *același interes îl prezintă* » (pag. 38, col. I, r. 34); « *utile sînt volumele* » (pag. 38, col. I, r. 47); « *o mare importanță* » (pag. 38, col. I, r. 52); « *remarcabilă capacitate* » (pag. 38, col. I, r. 24—25); « *în chip remarcabil* » (pag. 38, col. I, r. 44—45); « *remarcabilă profunzime* » (pag. 38, col. II, r. 11); « *s-au remarcat studiile* » (pag. 38, col. II, r. 45—46); « *deosebit de interesante* » (pag. 38, col. II, r. 53—54); « *este de remarcat apariția* » (pag. 39, col. I, r. 10—11); « *contribuție utilă și interesantă* » (pag. 39, col. I, r. 14); « *este meritorie activitatea* » (pag. 39, col. I, r. 25); « *atenție sporită* » (pag. 39, col. I, r. 32); « *prezentarea interesantă și atrăgătoare* » (pag. 39, col. I, r. 39—40); « *de o reală utilitate* » (pag. 39, col. II, r. 3); « *într-o lumină proeminentă ne apar* » (pag. 39, col. II, r. 16); « *este de apreciat* » (pag. 39, col. II, r. 19) etc.

Paloarea aprecierilor de mai sus se agravează dacă le citiți în context. De altfel, repet, aceste aprecieri nu sînt vulnerabile în sine și pot fi utilizate fără primejdie într-un material dens, acoperit de o problemă autentică și de o atitudine fermă. Dar, oricum, nu în asemenea proporție. Ele, sau altele de aceeași familie, utilizate excesiv, indică adesea, în muzicologia noastră, ceea ce aș numi un hipometabolism teoretic și critic.

— *Ce impresie vă face stilul lui George Bălan?*

— Impresia că ar putea deveni un stil frumos, în sensul cel mai bun. În primul rînd George Bălan are un stil viu, prezent, de o feroare care ogîndește o mare pasiune pentru artă. Aș zice că e un muzicolog dotat cu « neliniștea muzicii », calitate necesară.

— *Din nou vorbiți de conținut.*

— V-am atras atenția încă de la începutul colocviului nostru că problemele de stil sînt și probleme de conținut. Așadar nu mă întrerupeți. Vorbeam de dragostea pentru muzică pe care o emană scrierile lui George Bălan. Mi se pare caracteristică aviditatea sa de a surprinde adevărul artei, tainele ei generale, imaginea muzicală în esența și în finalitatea ei. Citiți, bunăoară, « *Enescumesaajul și estetica* » (Editura Muzicală, 1962), prima lucrare de sinteză asupra creației marelui compozitor. Păcat doar că terminologia pe care o folosește

e deseori neîndestulătoare, cam rudimentară, lipsește bogăția și precizia abstracțiunii, a conceptelor. Chiar dacă intuiția operei e justă iar patosul cercetării și al scrisului indiscutabil, predilecția pentru elefantizarea unor noțiuni și aplicarea lor drept criterii absolute (muzica = filosofie, « vulcanismul », « caracterul tragic al muzicii », « general-umanul », « uriașa forță generalizatoare », « universalitatea » etc.) reduc din capacitatea de caracterizare și sinteză. O deplină maturizare a conceptelor e de așteptat în estetica muzicală a lui George Bălan, muzicolog al cărui intelect dovedește adesea a fi perfectibil.

Un alt aspect e dorința de a scrie cât de cât poetic în muzicologie, și nu de puține ori George Bălan a împlinit cu succes această aspirație. Aptitudinea sa de a sugera prin imagini sensibile conținutul muzicii ne este cunoscută și apreciez în special acel mimetism de bună calitate prin care gândirea științifică vibrează pe coarda specifică a operelor analizate. Astfel, în stilul cărții citate pulsează lirismul enescian, ba chiar alcătuirea volumului din capitole cu titluri sugestive, adecvat poetizate (priviți cuprinsul), e o dovadă de năzuință la calitatea literară, la stil. Același lucru se poate observa în volumul « Gustav Mahler » (Editura Muzicală, 1964).

— Presimt că pregătuți o altă obiecție.

— Într-adevăr. Vreau să ajung la următoarea observație: uneori George Bălan pierde frânele și, din elanul său poetic se nasc retorisme și cofetării de stil incompatibile cu ținuta științifică. Iată cum, la sfârșitul volumului, hiperbolizînd nemurirea genialului muzician, autorul se prefăce a fi uitat că Enescu a încetat din viață (la propriu) cu câțiva ani înainte: « Astăzi, 19 august, este ziua ta, iubite măestre. Împlinești 79 de ani. Pentru a-ți șopti sfios urarea de viață fără de moarte, am călcat pragul casei tale din Calea Victoriei. La poartă, pe o tăbliță, sta scris, nu știu de ce, cuvîntul « muzeu ». Muzeu aici? Ce poți avea comun cu un muzeu, tu, cel veșnic viu? Dacă n-aș fi văzut îndată și numele tău pe aceeași tăbliță, aș fi crezut că e o eroare. Și am intrat . . . Dreptate, însă, tot eu avusesem. Căci n-am găsit înăuntru nici urmă de relicvă istorică. În fiecare cameră te-am simțit pe tine, am vorbit cu tine, m-ai privit și m-ai încurajat. Mă înfiorai cu luceferii din ochi, mă învăluiai cu duioasa ta blîndețe, mă sfătuiai, iar uneori parcă ai fi vrut chiar să mă dojenești. . . » (pag. 315). Apoi, în ultima cameră a muzeului, George Bălan descoperă mulajul mîinilor lui Enescu: « Cum, așa-dar . . . ? Cînd s-a întîmplat? Nu se poate, este o nălucire. Și m-am întors în camerele unde te văzusem viu, zîmbitor, cald și comunicativ. Te-am regăsit și mi-ai confirmat că într-adevăr, nu fusese decît o nălucire » (pag. 316).

Ca o ultimă remarcă despre stilul lui George Bălan, nu sînt de acord cu acele excrescențe inestetice, generate de preconstituirea unor adversari ai ideilor sale. E un fel de proces de intenție pe care autorul nu trebuie să-l confunde cu motorul dialectic al argumentației. De exemplu: « Ce fel de știință e aceasta? vor sări, desigur, ca arși cei ce nu pot admite imixtiunea vibrației lirice în analiza imposibilă a rațiunii. Se mai poate oare numi științifică cercetarea al cărei riguros examen este tulburat de invenția elementelor subiective și anarhice ale fanteziei? Obiecție fără teme. . . » (pag. 9).

Alteori, vrînd să valideze dreptatea sa de principiu și metodă, își găsește singur piedici grele și e îngrijorat: « Nu este aceasta o îndepărtare de la principiile materialismului istoric, care explică producțiile spirituale ale oamenilor prin dezvoltarea vieții lor sociale și, în primul rînd prin evoluția raporturilor dintre clase? Nu se deschid astfel porțile idealismului, a cărui estetică face abstracție, în analiza fenomenului artistic, de condițiile social istorice în care a fost produsă opera? » (referitor la evitarea amănuntului tehnic și biografic în analiza operei enesciene,

— atitudine pe care și-o propune, n.n.) Dar dintr-odată, înlocuind prezumpția printr-o altă prezumpție, muzicologul respiră scurt, ușurat: « *Nu, nicidecum* » (pag. 7).

— *Tovarășe redactor, ați prelungit discuția peste măsură.*

— Voi încerca să mă apropiez de concluzii. Prima: aș dori să nu evoluați pe linia acestor stiluri pe care le-am exemplificat. Și aș vrea să înțelegeți că a scrie într-un stil « publicabil » nu e un scop demn de muzicologie, prin urmare — lăsînd deoparte detaliul că nu vă public articolul — străduiți-vă (dacă am izbutit să vă conving) ca, în tot ce veți mai scrie să evitați ceea ce am semnalat ca elemente negative într-o serie de lucrări publicate. *A scrie publicabil nu înseamnă nimic iar a scrie urît e de-a dreptul imoral, — iată esența discuției noastre.*

— *Mi-ați putea da și citate pozitive ?*

— Da. Însă, timpul fiind scurt, și mai ales pentru că ați făcut imprudența adineori să numiți pamflet discuția noastră (pamfletul, chiar de tip didactic ca cel de față, e prin definiție critic), nu voi folosi texte pozitive ci mă voi limita să pomenesc în treacăt cîteva nume.

Fără a ierarhiza, subliniez elogios claritatea stilului lui Ștefan Niculescu — pe măsura puterii sale analitice minuțioase, aproape chirurgicale — (vezi articolele « Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu », Studii și cercetări de Istoria Artei, nr. 2/1961 ; « Octetul de coarde de George Enescu », Studii și Cercetări de Istoria Artei, nr. 1/1962) ; mobilitatea exprimării la Adrian Rațiu — ce corespunde cu vivacitatea observației — (vezi analiza Simfoniei a doua de Enescu, revista Muzica nr. 7/1961 ; articolul « Enescu interpret al muzicii sale », revista Muzica nr. 8/1961) ; modul liber, viguros, aproape percutant, de expunere, al lui Anatol Vieru, muzician de o mare acuitate analitică și fantezie eseistică (vezi « Despre dramatism în lumina contemporaneității », revista Muzica nr. 1/1961 ; « Însemnări despre muzica de cameră a lui Șostakovici », revista Muzica nr. 11/1962) ; sau stilul răspicat, riguros-abstract al unui nemuzicolog, Pavel Apostol (vezi articolul « Muzica și filozofia », revista Muzica nr. 3/1963).

Mai toți aceștia compozitori (lucru semnificativ căci creatorul e deprins prin însăși exercitarea artei sale să cunoască valoarea selectivității expresiei, a conciziei, a subtilității nuanței, a cizelării limbajului, a echilibrului formelor), ei sînt stiliști de tipuri diferite, potrivit personalității lor. Deasemenea, stilul corespunde și sferei de probleme care îi preocupă. Astfel, studiile de o deosebită valoare științifică « Disonanța și accepțiunea ei istorică » de Alfred Mendelsohn (revista Muzica nr. 6, 11—12/1961) și « Observații asupra caracterelor sonanței » de Wilhelm Berger (revista Muzica nr. 10/1964) au un aspect stilistic învecinat prin terminologia abstractă și totodată profesională, specializată, — apropiere determinată de domeniul armoniei, comun ambelor studii.

Cei amintiți mai sus nu sînt desăvîrșiți ca stil. Totuși, impuritățile stilistice pe care le vădesc și chiar unele înrudiri, de vocabular sau de atmosferă a stilului, cu cei slab stiliști, nu îngreuează înțelegerea, de către cititori, a ideilor, nu întunecă formularea problemelor, nu atacă gîndirea, averea muzicologică propriu-zisă.

— *Atît de puțini « stiliști » există în muzicologia romînească ?*

— Desigur că am omis pe alți muzicologi, ale căror lucrări sau articole au calități stilistice. Prin omisiunea mea însă nu se subînțelege că aceia ar constitui exemple negative, după cum cei necitați negativ (au rămas foarte mulți căci am preferat să mă ocup doar de cîteva tipuri de stil care mi s-au părut mai

«încegare», mai caracteristice) nu trebuie să se bucure că i-am bineînțeles în categoria bunului stil. N-am vrut să abuzez de citate.

— *Tovarășe redactor, aveți o viziune neagră asupra stilului muzicologilor noștri.*

— *Cum ați observat?*

— *Dintr-un anumit ton inflexibil, de parcă n-ați întrevădea nici o îmbunătățire.*

— *Mă acuzați nedrept. Nu critic din voluptatea negației. Spun întristat aceste lucruri dar nu excludeți că m-aș entuziasma pe viitor, bunăoară de stilul dumneavoastră.*

— *Și cum ce se poate face pentru ca muzicologia să evolueze în stil?*

— Cîteva lucruri foarte simple. Mai întîi, cei care scriu frumos să scrie mai des și să fie publicați mai des. Alții, care sînt capabili a scrie frumos și nu scriu, să scrie. Cei care scriu substanțial dar nesatisfăcător din punct de vedere stilistic, să reflecteze puțin la cele dezbătute de noi. Iar cei cu totul nedotați pentru stil, «afoni» ai stilului, dacă totuși au ceva de spus, să recurgă la colaborări cu scriitorii, cu oameni de cultură literară, estetică, filozofică, într-un cuvînt — cu cei care au deprinderea adîncă a scrisului frumos și virtuozitatea exprimării. Cît despre specia cea mai joasă a stilului muzicologic, agramatismul, afirm cu deplină responsabilitate că există puzderie de greșite «consecutio temporum», acorduri incorecte, alienări ale subiectelor de predicatelor lor etc.

— *Muzicologii trebuie să fie și lingviști?*

— *Nu. Ci doar să învețe bine limba romînă.*

— *Cum?*

— *Studiind fără rușine gramatica. Muzicologul trebuie să facă risipă sufletească de artă și știință pînă și într-o biată virgulă.*

Și acum, ca o concluzie și ca un divertisment literar după această convorbire, voi aminti din nou de Caragiale, neîntrecut sacerdot al stilului, supranumit (după cum știți probabil) Moș Virgulă. Reproduc cîteva fragmente tot din «Cîteva păreri», în care Caragiale încearcă, hiperbolic, o definiție a stilului. Coincidența este că, în aceste reflecții despre stil, utilizează imagini din domeniul muzicii:

«Cînd ne aflăm în fața unei lucrări de artă, fenomenul mișcării noastre sufletești se îndoieste. Sufletul nostru este solicitat la o îndoită legănare și, deci, cu atît mai necesar devine echilibrul nestabil, cu atît păstrarea chipului constant de raporturi mai indispensabilă.

Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluțiune. Toate tonurile majore și minore, toate modulările posibile și imposibile, care n-au secret pentru dînsul, le perindează pe simțitoarele clape, și toate după niște fatale legi, pe care el nu le poate călca niciodată, dacă nu voiește să spargă minunatul instrument. În acel preludiu el își cîntă sieși, se'nțelege și se place pe sineși.

Dar iată că un mititel gnom se furișează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul își vîră și el minile: nemerește deschăturile și atingînd și el cu dibăcie clapele, fără să supere cîtuși de puțin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia se potrivește cu aceasta, e realizarea lui posibilă și rațională.

Ce cuminte, ce dibaci, ce înzestrat și meșter mai ales trebuie să fie gnomul nostru pentru ca să poată face fără greș un așa minunat «tour de force»!

Ei! Sufletul meu e orga misterioasă; titanul, care preludează fără un moment de repaos pînă ce orga pierde puterea de a mai scoate măcar o notă, este lumea; iar gnomul ești tu, tu poetul, tu artistul.

la seama bine gnomule ! la seama la tonul precis, la înțelesul adânc, la ritmul susținut al preludiului titanic, și improvizează-ți în consecință melodia clară.

Mai ales ferește-te nu cumva să atingi degetele foarte simțitoare ale marelui tău acompaniator, care, necăjit că i-ai deranjat lucrarea proprie, s-ar răzbuna pe tine făcându-ți cântarea ta, printr-un magistral acord ținut, monstruoasă, absurdă, imposibilă. . .

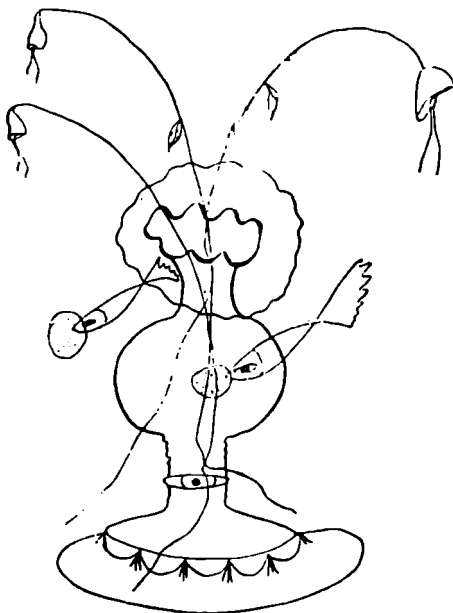
Când din sufletul meu, care e legănat veșnic de mișcarea lumii, tu poet sau artist, voiești să scoți un acord nou, nu trebuie să uiți că eu nu te pot asculta, te arunc departe sau fug departe de tine, dacă te'ncerci la ce nu poți bine, dacă mă silești să-mi stric echilibrul nestabil și astfel să-mi poticnesc înțelesul. . .

Acea dibăcie de a-ți strecura, cu o potrivită mișcare, în mersul preludiului etern, potrivita ta invenție melodică de câteva tacte, acea virtuozitate, este aceea ce numim stilul ».

Iar tu muzicologie — aș completa eu — tu muzicologule, dacă ești gnom al gnomului (ca tălmăcitor al muzicii) sau gnom al gnomului gnomului (ca interpret al interpretării muzicii), fii întotdeauna un gnom mare, profesind o știință artistică despre artă, adică frumusețea, bogăția, limpezimea și rigoarea, pe măsura adevărată a « preludiului titanic ». Altfel ești de prisos.

— Tovarășe redactor, sperînd că v-ați pus la punct toate virgulele, vă rog, pătruns de această discuție, să o încheiem. Dar nu înainte de a vă întreba ceva esențial: vreți s-o publicați? Știți, iertați-mă că îndrăznesc, stilul dumneavoastră are unele defecte de . . . stil.

— Da, fără îndoială.





Maiakovski i n t r ă î n lumea muzicii

Pe versuri de Maiakovski s-au scris destule creații muzicale. Le-au scris atît compozitori pe deplin formați, cît și compozitori tineri de tot. Aceste creații erau mai ales cîntece, romanțe și coruri. Dar nici una dintre aceste lucrări muzicale nu a rezistat la încercarea vremii, chiar a celei mai scurte. Poetul a continuat să trăiască în universul poeziei, iar muzica pe versurile sale a constituit doar un fapt din biografia respectivilor compozitori.

Mai mult decît atît, fiecare pagină nouă de muzică scrisă pe versurile poetului venea să întărească în conștiința iubitorilor de artă ideea că Maiakovski și muzica sînt două lucruri incompatibile.

Și iată că a apărut Oratoriul Patetic al lui Gheorghi Sviridov. De șase ani există această operă muzicală. Desigur că răstimpul nu e prea mare, totuși el ne îngăduie să afirmăm cu deplină încredere că odată cu Oratoriul Patetic, Maiakovski a intrat în lumea muzicii!

Oratoriul a devenit una din puținele opere muzicale care au fost încununate cu Premiul Lenin.

Nu sînt înclinat să spun că Oratoriul Patetic este în întregul lui deopotrivă de reușit. Așa, de pildă, nu mi se pare suficient de convingător finalul Oratoriului în care sunetele de clopot nu corespund pe deplin rezonanței « solare » a versurilor lui Maiakovski. (Răsăritul orbitor de soare care încheie Suita scitică a lui Prokofiev este mult mai apropiat după părerea noastră de spiritul versurilor lui Maiakovski). Și poate că în unele episoade, Oratoriul lui Sviridov depășește întrucîtva hotarul care desparte simplitatea artistică de simplism.

Sînt gata să conced că poate fi vorba de o părere pur subiectivă. Dar chiar dacă lipsurile indicate ar avea un caracter obiectiv, ele nu ar fi în stare să zdruncine convingerea mea fermă că odată cu Oratoriul lui Sviridov, poezia lui Maiakovski și-a făcut în sfîrșit intrarea în lumea muzicii.

Creația lui Sviridov a îmbogățit muzica sovietică și totodată a lărgit și imaginea pe care cititorii o au despre poezia lui Maiakovski. Ea a relevat un fapt ce trecuse pînă acum neobservat, ba poate chiar fusese negat de unii: cantabilitatea poeziei maiakovskiene. Îmbinîndu-se cu intonația recitativă și oratorică, intonația de cîntec formează un aliaj original, unic ce definește individualitatea poetică a unuia dintre cei mai mari poeți ai epocii noastre.

Oratoriul Patetic ne-a convins că Maiakovski poate fi cîntat, ba chiar că, în mod firesc, multe din versurile lui cer să fie cîntate. Și încă un lucru foarte important: muzica lui Sviridov a dezvăluit în poezia lui Maiakovski intonația populară rusă pe care puțini o observaseră pînă acum. Căutările inovatoare ale muzicii au pătruns în domeniul poeziei, au dezvăluit sub un aspect nou elementele esențiale ale versurilor maiakovskiene și ne-au ajutat să le « auzim » într-un chip nou.

Sviridov nu s-a mulțumit « să transpună în muzică » imaginile poetice ale lui Maiakovski. Compozitorul a creat o serie de imagini muzicale independente, care se sprijină pe imaginile create de poet, își trag originea din ele, dar totodată le adâncesc și le îmbogățesc. Și prin aceasta Sviridov ne-a dat posibilitatea să vedem, să percepem într-un chip sub multe aspecte cu totul nou imaginile poetice cu care părea că eram pe deplin familiarizați.

De pildă, să ne oprim asupra începutului Oratoriului, asupra expoziției lui. După « Marșul cu stîngul » urmează « Povestirea despre fuga lui Vranghel » (un capitol din poemul *E bine*). Ideea de care s-a călăuzit compozitorul (el a fost și autorul montajului literar ce a stat la baza Oratoriului), este foarte precisă: marșul cu stîngul simbolizează revoluția care se avîntă înainte nestăvilită, fuga lui Vranghel simbolizează lumea veche, pe ducă, condamnată de istorie la pieire.

Acest contrast își găsește o expresie foarte puternică în versurile lui Maiakovski. Și e vorba nu numai de un contrast determinat de subiect, dar și de un contrast de intonație. Să ne aducem aminte de îndemnurile avîntate, puternice, cu intonație oratorică ale marșului: « Stîngul! Stîngul! Stîngul! »

Aduceți-vă, dimpotrivă, aminte de felul domol, de intonația narativă cu care începe fragmentul din poemul « *E bine* »: „Îmi povestea evreul tăcut Pavel Ilici Lavut“.

Cum a fost rezolvat acest contrast în muzică?

Primele fraze ale marșului, deosebit de viguroase, le pronunță solistul. Apoi intră în acțiune corul și în cîntecul acestuia sesizăm accente asemănătoare cu cîntecul muncitorești revoluționare din 1905. Simbolica muzicală trezește în sufletul auditorului o asociație necesară și foarte precisă: revoluția!

În cea de a doua parte a Oratoriului, compozitorul îl pune pe solist să citească (și nu cînte) povestea lui Pavel Ilici Lavut care ne istorisește cum a fugit din Rusia Vranghel împreună cu rămășițele jalnice ale intervenționiștilor străini și ale contra-revoluționarilor ruși. Dar dacă ideea compozitorului s-ar fi redus numai la aceste lucruri nu ar fi fost cazul să vorbim prea mult despre meritele lui. Dar tocmai în acest episod, compozitorul a dat dovadă de o intuiție remarcabilă, de o deosebită fantezie creatoare și o mare iscusință. În muzica lui auzim accente pe care nu le conțin rindurile poemului lui Maiakovski; intuiția compozitorului i-a îngăduit să citească printre rinduri intențiile poetului, să redea ceea ce se poate « auzi » și nu numai « citi » în versurile maiakovskiene.

Există în poem versurile următoare:

Deasupra putregaiului alb se-nconvoaie // ca lovit de un glonte // se face ghem // genunchii se-nmoaie // flească e comandantul suprem. // Pămîntul // de trei ori // sărutat // de trei ori semnul crucii // peste-oraș, mai face dar poftim — // Șuer de gloanțe îi răspunde în oase... // Pornim, excelență? // — Pornim! » //

Putem spune că Sviridov a auzit în aceste versuri ceea ce în mod inevitabil trebuia să răsună în urechile comandantului armatei albe fugar, a auzit sunetele care trebuiau să-i stăruie în minte, cîntarea Tedeum-ului ce fusese cu puțin înainte oficiat. Și e de netăgăduit că un tedeum trebuie să se fi oficiat, nu putea un general țarist să pornească la ultimul său drum rușinos fără acest tedeum.

Toată istoria sfîrșitului rușinos al armatei albe răsună pe fundalul acestei muzici, a cîntărilor bisericești, melodioase și din cauza situației respective deosebit de triste, de tînguitoare: « Acum, Doamne, iartă pre robul tău! » S-ar zice că e o înmormîntare!

Narațiunea din poemul lui Maiakovski răsună în oratoriul lui Sviridov într-un chip nou, cu deosebită adîncime și vigoare. Muzica revoluției a intrat într-o

incăierare pe viață și pe moarte cu cîntarea bisericească. Poezia a trezit la viață noi imagini muzicale. Iar aceste noi imagini muzicale au îmbogățit poezia.

Îmi voi îngădui să mă mai opresc asupra a două momente din Oratoriul Patetic : « Slăvim lupta de la Perekov » (partea a III-a) și « Aici va fi un oraș ca o grădină » (Partea a V-a).

Prima dintre aceste două părți este scrisă în tradiția cîntecelor populare, eroice, rusești, cea de a doua este pătrunsă de intonația cîntecului sovietic de masă.

Din nou, cele două părți sînt construite pe principiul contrastului, care contribuie la desfășurarea ritmică a operei muzicale, la dezvoltarea ideii sale.

Cîntecul închinat eroilor luptei de la Perekov (tema lui de bază este executată întotdeauna de bași), răsună ca un recviem laconic și reținut, întru amintirea celor ce au murit în numele vieții tinere, în numele viitorului. Cîntecul despre orașul ca o grădină (tema lui principală este executată de un solo feminin), este interpretat ca o expresie a trezirii și înfloririi tinerei vieți.

Și în aceste două părți, compozitorul a « auzit » în versurile lui Maiakovski elemente care pînă la el rămăseseră neobservate. În cîntecul închinat eroilor morți pe cîmpul de luptă, dincolo de intonațiile de oratoriu și miting, el a intuit durerea severă a celor ce-și iau rămas bun de la tîvarășii dragi, căzuți pe cîmpul de luptă.

Dincolo de intonațiile prozaice ale cîntecului despre orașul frumos ca o grădină :

Pe ceruri, // haita norilor // Prin nopți // a ploii streche // Umbrele muncitorilor // e o căruță veche // l-auzi cum stau // întinși aici, // în ploaie // și în tină // «Aici în patru ani // va fi un mare-oraș-grădină!»

El a intuit visul de a făuri un oraș frumos ca o grădină, un vis ce simbolizează perspectiva viitoare a vieții minunate, tot mai palpabile și mai vizibile.

Cred că Oratoriul Patetic al lui Sviridov este unul dintre cele mai interesante exemple din viața muzicală sovietică din ultimii ani, care dovedește legăturile reciproce, influențele reciproce, dintre literatură și muzică, un exemplu convingător care ne arată cît de complexe pot fi uneori relațiile cu adevărat creatoare dintre aceste două arte foarte diferite dar care trebuie să conlucreze creator între ele.

Moscova

Exclusivitate **secolul20**

BENIAMINO DAL FABBRO



Un artist român la Scala: Ionel Perlea

L-am ascultat pe Ion Perlea poate la primul său concert dirijat în Milano, imediat după sfîrșitul războiului. Concertul a avut loc la Teatrul Liric, unde Scala și-a înjghebat o stagiune lirică și simfonică, așteptînd să i se restaureze sediul. În cadrul aceluiași concert simfonic era prezent, ca solist la pian, Franco Mannino, pe vremea aceea foarte tînăr și pornit pe cucerirea Nordului cu un zgomotos alai de prieteni și cu un masseur, care, în cabină, după duș, între o bucată și

alta a grelei osîrdii de clămpănitor post-romantic pe clape, îi înviora¹ mușchii amorțiți. A fost, pentru noi, un spectacol curios să-l vedem pe Mannino, care pînă să ajungă la pian răsturna nenumărate pupitre, pradă firii sale aprinse de meridional, sub privirile ironice ale lui Perlea, întotdeauna cum nu se poate mai sobru și senorial pînă la distracție. Mic de stat, dar nu firav, cu părul roșcat și cu o bărbuță de faun pe care și-o frămînta adesea cu mîna stîngă, Perlea obișnuia să-și miște bogheta printr-un gest absolut firesc, învîrtindu-se pe podium încolo și-ncoace cu pași mărunți, laterali sau cînd înainte, cînd înapoi, pe măsura oscilațiilor undei simfonice. Cîtuși de puțin rob al virtuoizismului, cîtuși de puțin preocupat să se pună în evidență pe sine și să se suprapună autorilor, Perlea mi s-a părut imediat că face parte din restrînsa familie de muzicieni pentru care muzica e însuși elementul lor natural: cu totul opus acelor dirijori nervoși și simpaminizați, care instaurează o tensiune artificială între ei și executanți, între executanți și public, și care dau impresia că, dintr-o clipă într-alta, se vor azvîrli de pe podium cu capul în jos, ca de pe trambulina unui bazin de înot. Nu degeaba, cînd Mannino a rămas să cînte singur, cu teribilă vigoare, o Poloneză de Chopin, Perlea s-a așezat cuminte în rîndurile orchestrei, ca să-l asculte, fără îndoială mai uluit decît mine.

De atunci, cucerirea ascultătorilor milanezi de către Perlea a fost pe cît de sigură, pe atît de gradată, aproape imperceptibilă. La acel prim concert, nu pe toți i-a convins un Beethoven al său — era vorba de Eroica — puțin cam moale, aproape tărăgănată; a plăcut mult, în schimb, în cadrul unui alt concert, la Teatrul Liric, interpretarea romantic sinuoasă și exaltată a Simfoniei în re de Franck. Mi-amintesc și la Teatro Nuovo, înfruntînd o simfonie de Haydn, care trebuie să nu-î fi plăcut prea mult, de vreme ce i-a accentuat Menuetul într-o manieră de vals. În orice caz, aceste oscilații în stilul de interpretare dezvăluiau faptul că, eventual, concertismul simfonic nu i se prea potrivea lui Perlea, dirijor străin de efuziuni, de coplesirile elocvenței, înclinat spre o muzică de reculegere mai intimă, spre delicatețea jocului instrumental. Am avut confirmarea acestui lucru din partea lui Perlea însuși, ca dirijor de operă la Scala, timp de aproape un deceniu. Instinctul și cultura sa își găseau paradisul pierdut în perioada de la a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pînă în prima parte a secolului al XIX-lea, în acea zonă de forme încheiate și strălucitoare, de un perfect echilibru compozițional. Țin minte foarte bine, încă din 1947, sub conducerea baghetei sale, un Samson și Dalila de Saint-Saëns, cu o pastă oratorială elegant plămădită, apoi Così fan tutte, cînd se așezase chiar el la clavicembal, după obiceiul secolului al XVIII-lea, ca și un Orfeu și Euridice de Gluck, din același an: toate trei, încercări fericite, care mi-au amintit, prin stil, de un mare dirijor italian, Antonio Guarnieri. În stagiunile următoare, Perlea a mai avut prilejul să-și manifeste însușirile în Werther de Massenet, mai ales, și în Fidelio de Beethoven. Mai puțin reușite mi s-au părut execuțiile lui Boris, în care Perlea mi-a lăsat impresia că e cam străin de închisa lume rusească-arhaică a lui Mussorgski; Cu Siberia lui Giordano, operă mediocră și care i-a fost desigur încredințată din oficiu; și cu Răpirea din Serai: aceasta din urmă, nu din vina lui — dat fiind că Mozart era unul din autorii cei mai apropiați lui Perlea — ci din cauza stingheritoarei prezențe a Mariei Callas, care, pe vremea aceea, era pusă să cînte de toate. Amintirile mele în legătură cu Perlea-dirijorul se opresc în dreptul lunii iunie 1954, la un concert în care a dirijat o simfonie de Haydn, L-a acompaniat magistral pe Milstein în Concertul lui Mendelssohn, pentru a încheia cu versiunea orchestrală a piesei Boîte a joujoux de Debussy și cu Ucehicul vrăjitor al lui Dukas. După aceea, n-am mai aflat nimic despre Ionel Perlea; oricum, sper că îl va bucura salutul unui critic care l-a stimat și care a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a înfățișa meritele sale ieșite din comun,

publicului din Milano, de multe ori distrat și cam superficial cînd e vorba de artiști potriviți ostentației gestului și a sonorității.

•

Și ceremonia artistico-mondenă din care constă execuția publică a muzicii are o etichetă, un galateu. Dincolo de nestrăbătută și rituala graniță a rampei — se cîntă, cu instrumentul și cu gura, se dansează, se fac plecăciuni; dincoace — se aplaudă, se strigă, se îndeamnă la tăcere, se fluieră, se tace, după cum se întîmplă sau după cum e dispoziția publicului. Dar în stal, de o bună bucată de vreme, obiceiurile nu s-au schimbat, chiar dacă se poate observa o mai mare înclinare spre aplauze, decît spre fluierături: așa încît la concertele de muzică vocală de cameră, publicul e invitat, prin viu grai sau în scris, să nu aplaudă după fiecare bucată și să-și amîne furtunoasa manifestare a consensului pînă la terminarea unui grup de piese lirice sau a fiecăreia din cele două părți care alcătuiesc serata. Pe scenă, însă, sau pe podium, s-a înscăunat o supărătoare serie de felicitări reciproce între executanți, de strîngeri de mîna periodice, de împărțiri și gratificații personale de glorie, într-o rețea de raporturi ce adesea se suprapun, falsificînd-o, adevăratei ierarhii a execuției în comun. În cazul unui concert simfonic, conducătorul de orchestră, înainte de a se urca pe podium, strînge mîna, în chip de salut și de încurajare, concert-maestrului; lucrul se repetă, cu un caracter de felicitare, după fiecare execuție, bună sau proastă, extinzîndu-se uneori și la alți orchestranți, care au avut un rol de relief. În ce scop? Oare dirijorul nu reprezintă orchestra întreagă, iar cînd se înclină la aplauze, oare nu o face în numele întregii orchestre și al tuturor executanților, proporțional cu aportul și cu vrednicia fiecăruia? Ori, poate, dirijorul socotește că publicul nu e în măsură să aprecieze singur, de la caz la caz, contribuția primului-flautist, a primului-violoncelist, a primului-cornist? Zăpăceala devine și mai mare cînd e vorba de un Concert pentru un instrument solo și orchestră; pianistul sau violonistul, cu renume sau nu, are tendința, în ceremonialul de sală, să iasă cît mai mult în evidență, înlăturîndu-l pe dirijor: strînge el însuși mîna concert-maestrului, imediat după ce-și face apariția pe scenă, ca și la sfîrșitul concertului; în loc să aștepte, cel mult, strîngerea de mîna a dirijorului, preia el inițiativa, chiar dacă dirijorul e mai vîrstnic și mai renumit decît el, și pe urmă se duce să se felicite din nou cu concert-maestrul, cu primul-flautist etc. Mai mult: poate chiar să ajungă, prin abuz de putere, pînă la a face semn tuturor membrilor orchestrei să se ridice în picioare, ceea ce constituie — la origine era cu totul extraordinară, astăzi e tot mai uzuală — o invitație de exclusivă competență a dirijorului. În ritmul acesta, cred că nu va trece multă vreme și solistul își va împărți felicitările și politețurile pînă și cu pompierul de serviciu. Iar dacă la concert participă, ca soliști, mai mulți instrumentiști și cîțiva cîntăreți, spectacolul devine, în cele din urmă, un fel de meeting electoral din America sau un fel de harababură de saluturi nocturne în pragul ușii de acasă, după o sindrofie, cînd se împrăștie gașca de amici.

Și în această privință ar putea sluji drept exemplu perfectă comportare a lui Toscanini, care, în fața publicului, nu strîngea niciodată mîna nimănui, și își făcea plecăciunea singur, cu o politețe demnă. Abia după nenumărate și insistente bisări, Toscanini îi îndemna pe executanți să se ridice în picioare, pentru a primi o răsplată directă, împreună cu el. De asemenea, atitudinea lui Toscanini dezvăluia dacă aplauzele, adresate lui și executanților, i se păreau meritate sau nu. În cazul cînd ar fi existat deficiențe în execuția bucății prezentate — chiar dacă acestea fuseseră sesizate numai de el — Toscanini, refuza, aproape rușinat, să se prezinte pe podium. Nu se mai urca la locul lui, ci rămînea îndărăt, printre instrumentiști și pupitre,

cu bagheta care i se agita neliniștită în mână, de-a lungul șoldului, ca mînerul unui bici; iar cei din imediata lui apropiere, în toiul tunetelor de aplauze ale unui teatru în delir, îl auzeau repetind sacadat cu vocea lui răgușită, plină de o ciudă reținută și de o clocotitoare părere de rău: « Băieți, ne-am făcut de râs, ne-am făcut de râs, ne-am făcut de râs ! »

Milano, ianuarie 1965

Exclusivitate secolul20

DINU LIPATTI



Scrisoare către un pianist

Într-o zi, Lipatti a primit o scrisoare din Africa de sud. Un tânăr pianist, elev de conservator, îi cerea smerit sfatul : cum să împacă drepturile și îndatoririle interpretului față de opera de artă?

Preocupat să întrețină flacăra muzicii pretutindeni unde-i bănuia prezența — pentru că el își privea talentul cu care era dotat ca o răspundere, ca o bogăție pe care avea datoria s-o dăruiască — Lipatti i-a răspuns cu seriozitatea care-i pecetluia toate actele sale.

Iată acest răspuns, admirabilă profesiune de credință.

« Adevărata și unica noastră religie, singurul nostru punct de sprijin, de nezdrun-cinat, este textul scris. Nu trebuie să greșim niciodată față de el, întocmai ca și când am avea să răspundem de actele noastre legate de acest capitol, în fiecare zi și în fața unor judecători neînduplecați.

Din datorie față de acest tribunal suprem, pe care ni-l instituim singuri, de bună voie, pentru a ne păzi ceea ce considerăm drept « credința noastră », « evan-gheția noastră », trebuie să studiem textul scris, să-l asimilăm, să-l confruntăm cu mai multe ediții și, în cele din urmă, să-i desprindem imaginea care corespunde cât mai fidel gândirii inițiale.

O dată stabilit acest lucru, nu trebuie să uităm că textul, pentru a-și putea trăi singur viața lui proprie, așteaptă să-i dăruim viața noastră și, asemenea unei construcții, va trebui ca, peste scheletul de beton al conștiințiozității noastre față de text, să-i adăugim toate celelalte lucruri de care casa are nevoie ca să poată fi terminată, adică: avântul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea sentimentelor, etc. . .

Casella spune undeva că operele mari nu trebuie respectate, ci iubite, deoarece numai lucrurile neînsuflețite pot fi respectate, pe când o capodoperă e un lucru veșnic viu.

Cei mai mulți dintre virtuozii nu izbutesc să îmbine, în interpretările lor, cele două atitudini fundamentale pe care le-am amintit mai sus; ei cîntă cu exactitate ceea ce e scris, dar fără de nici o contribuție personală (și, în acest caz, plecăm de la concert uneori fascinați, dar niciodată fericiți), sau, alții, iau opera de artă

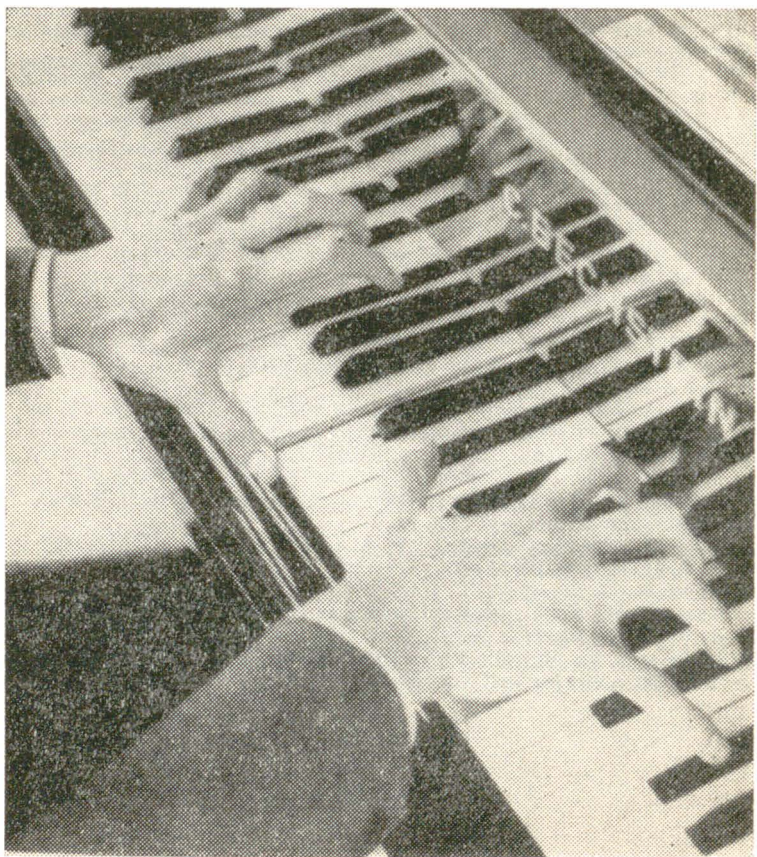
drept un pretext de a exterioriza propria lor fantezie și, trecînd adesea cu vederea indicațiile autorului, neglijează cu totul sensul adevărat pe care acesta l-a dat muzicii sale, întrebuițîndu-și la întîmplare, în execuția lor, avîntul inimii, spontaneitatea, diversitatea sentimentelor, etc. . . care, în asemenea caz, departe de a mobila casa în chip folositor, nu fac decît să desfigureze iremediabil opera, pentru că interpretarea astfel concepută n-are nici o bază sănătoasă de plecare.

Cel care n-are nimic să-și reproșeze față de gîndirea autorului poate, cîntînd, să-și îngăduie orice libertate, întocmai ca o persoană foarte bine crescută care-și poate permite, în societate, orice vorbă și orice gest.

Dar dacă, din nefericire pentru el, executantul nu cunoaște sau deformează cu bună știință legile fundamentale ale unei opere, atunci nu-i va fi îngăduit să-și aducă nici o contribuție personală și nici o libertate, asemenea unei ființe lipsite de educație care va rămîne totdeauna vulgară, chiar dacă se ferește să-și ia cea mai mică libertate de limbaj sau de atitudine.

Muzica trebuie să prindă viață sub degetele noastre, sub ochii noștri, în inimile și în mințile noastre, prin tot ceea ce noi, oamenii vi, putem să-i aducem drept prinos.

În romînește de FLORICA-EUGENIA CONDURACHI





PAUL KLEE — Nor deasupra arborilor

cadran mondial

La Conservatorul din Moscova s-a interpretat în « premieră » mondială poemul simfonic *Execuția lui Stenka Razin*, scris de Sostakovici pentru bas, cor și orchestră.

Ca și pentru *Simfonia a XIII-a*, executată la același conservator în decembrie 1962, și de data aceasta Sostakovici s-a inspirat dintr-un poem încă inedit de Evtușenko care urmează să apară în acest an în revista sovietică *lunost*.

Lucrarea a fost primită deosebit de călduros. Sostakovici și Evtușenko au fost chemați de numeroase ori pe scenă și ovaționați îndelung pentru reușita lor colaborare artistică.

Deși există o publicistică destul de bogată — inegală și insuficient pro-

filată — consacrată « micului ecran » sînt « rarissime » studiile destinate a pune în valoare estetica, sursele de inspirație, evoluția posibilităților de expresie ale artei televiziunii pe o arie geografică cît mai largă. Firește, este poate prematur să se formuleze cu precizie legile privind specificul acestei arte de vîrstă fragedă; oricum, încercările în acest sens sînt binevenite, mai ales cînd provin din surse de o incontestabilă competență. Cum este cazul cu lucrarea apărută recent la editura franceză Gallimard: « Caietul special al Companiei Renaud — Barrault: « Televiziune—dramaturgie nouă ». « Caietul » conține o culegere de interviuri — luate de Simone Benmussa, Andre Frank și Noëlle Neveux — împreună cu o serie de comentarii asupra artei televiziunii din U.R.S.S., Statele Unite, Marea Britanie, Italia și Belgia. Fără a pretinde « să descrie o artă care nu există încă, ci numai de a se întreba dacă o nouă dramaturgie poate să nască din acest mod nou de expresie », lucrarea aduce atît opiniile competente ale unui om de teatru ca J. L. Barrault sau ale

unui tehnician ca Michel Oudin, cât și reveriile îndrăznețe ale lui Alain-Robbe Grillet sau François Billeldoux. Aceasta din urmă apreciază că în curînd televiziunea nu va mai fi supusă chingilor unui program elaborat ci va fi « un catalog de imagini vii, pentru a înțelege mai bine viața, pentru a o iubi mai mult ».

Lucrarea apărută sub auspiciile Companiei Renaud-Barrault conduce spre concluzia că sub semnul progresului tehnic și al exigențelor telespectatorului, noua artă merge cu pași siguri spre conturarea unei dramaturgii specifice cu un limbaj propriu datorită împletirii imaginii și sunetului.



John Dos Passos a consacrat una din ultimele lui cărți Braziliei. Lucrarea cunoscutului romancier american — intitulată *Brazilia în marș* — este alcătuită dintr-o serie de reportaje, fructul călătoriilor lui John Dos Passos prin țara Amazonului în decurs de cincisprezece ani.

Însemnările despre noul oraș Brasilia, evocarea unor personalități braziliene, colorata descriere a pădurii Amazonului sînt apreciate ca unele din paginile cele mai pregnante scrise de John Dos Passos.

Brazilia în marș a apărut recent și într-o tîlmăcire franceză.



S-au împlinit nu de mult douăzeci și șase de ani de la moartea poetului austriac Jura Soyfer, pierit ca atîți alți conaționali ai lui, sub teroarea nazistă. În disprețul lor față de cultură, naziștii îi hărăziseră poetului închis în lagărul de la Buchenwald meseria de a căra cu targa mortii pînă la porțile crematoriului. Soyfer contractează astfel tifos și congestie pulmonară și se stinge la vîrsta de 25 de ani.

Opera sa, aproape uitată, a început să fie adunată în volume după cel de al doilea război. Poet, eseist, prozator, Soyfer s-a impus și ca dramaturg, scriind piese antifasciste în stil brechtian, în care, sub aspectul grotescului se ascundea totdeauna o realitate ce trebuia demascată. *Astoria* e una din piesele de acest gen. O alta, *Weltuntergang* (Sfîrșitul lumii), purtînd ironicul subtitlu *Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang* (Mult n-o să mai dăinuie lumea), vizînd dictatura hitleristă, a fost montată și prezentată cu mult succes la teatrul Belvedere din Viena, într-o versiune modernizată și actualizată. Personajul principal, în versiunea originală, Hitler, se numește acum Gô, iar locul acțiunii este mutat în cercul monopoliştilor vest-germani. Direcția de scenă a adăugat textului cîteva songuri provenind din alte piese ale lui Soyfer și care subliniază intenția satirică dar și concepția stenică ce stă la baza piesei.

Corectura: LIDA IGIROȘIANU și ALEXANDRU BACIU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ”

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 16.79.22

ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 TEL. — 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 10

43804

