

AL PATRULEA
FESTIVAL
INTERNAȚIONAL

GEORGE
ENESCU

MUZICĂ SIMFONICĂ
MUZICĂ DE CAMERĂ
OPERĂ

BUCUREȘTI
5—22 SEPTEMBRIE 1967

Program

RECITAL DE VIOARĂ

dat de

ISAAC STERN

La pian: ALEXANDER ZAKIN

SALA MARE A PALATULUI R. S. ROMÂNIA

Miercuri 13 septembrie 1967, ora 18

RECITAL DE VIOARĂ

dal de

ISAAC STERN

La pian : ALEXANDER ZAKIN

PROGRAM

TOMMASO VITALI — CIACCONA

GEORGE ENESCU — SONATA A III-a ÎN LA MINOR,
PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ, „ÎN
CARACTER POPULAR ROMÂNESC” — OP. 25

— Moderato malinconico
— Andante sostenuto
— Allegro con brio, ma non
troppo mosso

Pauză

JOHANNES BRAHMS — SONATA ÎN MI BEMOL MAJOR
— OP. 120, Nr. 2. (transcripție
după Sonata pentru pian și clarinet)

— Allegro amabile
— Appassionato, ma non
troppo allegro
— Andante con moto
— Allegro non troppo

SERGHEI PROKOFIEV — SONATA A II-a ÎN RE MAJOR,
PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN —
OP. 94 bis

— Moderato
— Scherzo (Presto)
— Andante
— Allegro con brio

Isaac Stern



ISAAC STERN

„Degete de ofel, un ton de mătase”, astfel îl caracterizează Harold Schönberg, criticul muzical al ziarului The New York Times (1962), pe Isaac Stern, unul dintre cei mai apreciați violoniști ai zilelor noastre. Maiestria lui e decretată „formidabilă”, iar interpretările sale, în concerte publice sau în înregistrările pe disc, „de neuitat”. Felul cum minustește arcușul, căruia îi stăpânește toate tainele, imprimă execuțiilor sale o miraculoasă varietate de ton, pur și neîntorsat, de la cei mai transparentii pianissimi până la sonoritățile aproape de violoncel ale pasajelor pe coarda Sol.

Ceea ce îl diferențiază de virtuozii din generațiile anterioare este calitatea vibrato-ului său; violoniștii din trecut foloseau o vibrație deopotrivă de plină și de sonoră în piesele de Bach, Mozart, Beethoven sau Wieniawski. Isaac Stern încearcă să înțeleagă rolul expresiv al vibrației, s-o pregătească firesc și să nu abuzeze de ea nici chiar în interpretarea compozitorilor romantici. Ea rezultă firesc și numai în momentele lirice din deslușirea și trăirea deplină a elementelor afective ale țesăturii muzicale.

Isaac Stern s-a născut în U.R.S.S. în 1920, a studiat vioara cu Blinder și Persinger la Conservatorul din San Francisco (S.U.A.), manifestând curând o excepțională tehnică a minii stîngi, libertatea deplină a minii drepte, caracterizată prin forța, supletea și elasticitatea mișcărilor, care asigură uniformitatea și agilitatea mișcării arcușului, diversitatea nuanțelor dinamice și varietatea culorii tonurilor. El a dovedit că un ton plin și pătrunzător poate fi tot atât de fin, de delicat, ca unul de intensitate redusă. De la Bach, Mozart și Paganini la Beethoven, Brahms și Ciaikovski sau Wieniawski, Szymanowsky și Strawinski, Isaac Stern interpretează totul cu o

armonioasă articulare, dând frazelor o tensiune ce se transmite auditorilor, cizelind cu precizie fiecare notă și construind sigur arhitectura de ansamblu a pieselor. Cîntecul său are darul de a te înflacăra, deoarece se asociază permanent cu dorința de a transmite altora ceea ce a înțeles și a trăit în muzică. De aceea se vorbește mereu de „creația interpretativă” a lui Isaac Stern, de aceea frazele sale străbătute de un sentiment profund, așteptînd ecouri prelungite în ascultători, au fost asemănate cu arabescurile de Margot Fonteyn.

Pușini artiști ai violinii s-au bucurat de mai sincere și mai unanime aprecieri din partea criticilor și a publicului ca Isaac Stern. El a cîntat în toate centrele muzicale importante de pe glob, cu orchestrele și dirijorii cei mai de seamă ai secolului al XX-lea, manifestînd pretutindeni și în toate împrejurările o rară personalitate artistică îmbinată cu o autentică sensibilitate.

G. S.

ALEXANDER ZAKIN

Carierea artistică a pianistului Alexander Zakin este strîns legată de aceea a violonistului Isaac Stern printr-o activitate concertistică și colaborare susținută de peste 25 de ani.

Împreună cu Stern, a cîntat în America de Sud, în Canada, Islanda, Filipine, Australia, India, Japonia și în Europa întreagă.

Născut la Tobolsk, în Siberia, Zakin și-a început studiile de pian de la 8 ani, cu Leonid Nikolaev. Mai târziu, a fost elevul renumitului pianist olandez Egon Petri.

A debutat la Berlin în 1926, apărînd apoi în nenumărate concerte și recitaluri, în alături de activitatea sa susținută în concerte de muzică de cameră cu violonistul Gregor Piatigorski și Joseph Schuster.

După 1933, părăsind Germania, a concertat la Radio Luxemburg, apoi s-a stabilit în America, unde, din 1940, a devenit pianistul acompaniator al lui Isaac Stern.

TOMMASO VITALI

(c. 1665 — c. 1750)

Ciaccona

Fiul celebrului virtuoz al viorii — Giovanni Battista Vitali, care a slăsnit structura sonatei pentru vioară — **Tommaso Antonio Vitali** este una dintre figurile remarcabile ale școlii violonistice italiene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și primele decenii ale celui de al XVIII-lea.

Născut la Bologna și mort la Modena, Tommaso Vitali și-a lăsat o reputație nu mai puțin strălucitoare ca a tatălui său. Afându-se timp de peste patru decenii în slujba ducelui de Modena, artistul a fost unul dintre întemeietorii Academiei filarmonice din Bologna. El și-a împletit activitatea concertistică cu cea dirijorală precum și cu cea pedagogică, educând o serie de compozitori, printre care Predieri, Senallé Dall'Abaco ș.a.

Moștenirea muzicală a lui Tommaso Vitali cuprinde Sonate a duo și a tre, Concerti di sonate, prelucrări și transcripții.

*
* *

Cunoscută în Spania încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea ca dans în măsură ternară și mișcare însufletită, care se exercita însoțit de cînt și susținut de acompaniamentul ritmic al castanietelor, ciaccona a dobândit o largă popularitate, bucurându-se de atenția multor compozitori. Astfel, la începutul secolului al XVII-lea pătrunde în Franța, înstăpînându-se ca număr final în baletele lui Lully, iar mai târziu se înrădăcește în operele lui Gluck, dobîndind un caracter mai solemn, domolindu-și mișcarea. Cu timpul, ea se detașează de mișcarea dansantă, fiind preluată de muzica instrumentală a Europei apusene din veacurile XVII-XVIII ca piesă independentă, construită în forma unor variațiuni polifonice pe o temă care se repetă adesea în registru grav, în vreme ce vocile superioare execută diferite figuralii.

De aceeași binemerită popularitate se bucură și Ciaccona în sol minor de **Tommaso Vitali** — piesa de început a recitalului de astăzi — construită pe o temă largă și generoasă, expusă într-o mișcare **Molto moderato** de către vioara solistă, susținută de acordurile pline ale pianului. Pe temeiul acesteia se înalță un șir de variațiuni, în diferite registre, învesimintate în variate dantelări sonore. De-a lungul partiturii mișcarea se întinde și apoi se domolește, intensitatea crește, apoi se destramă, pianul colaborînd deopotrivă cu vioara la „comentarea” temei, păstrîndu-i însă nealterat caracterul expresiv, cantabil.

Ultimele măsuri reînstaurează mișcarea inițială, pregătind ivirea temei de bază, ce dobîndeste acum noi sonorități, mai ample

GEORGE ENESCU

(1881—1955)

Sonata a III-a în la minor pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc” — op. 25

Printre cele 33 de opusuri enesciene — care cuprind totalitatea genurilor și formelor muzicale — **Sonata III-a în la minor pentru pian și vioară, op. 25** ocupă un loc aparte. Dacă în lucrările anterioare ei — „Poema română”, „Rapsodiile”, Suita I-a — compozitorul făcuse mărturia grăitoare a posibilităților de valorificare, pe o înaltă treaptă, a resurselor folclorice, transfigurate prin prisma unui creator care stăpînește toate mijloacele pe care tehnica componistică modernă i le pune la dispoziție, în Sonata a III-a el manifestă o nouă atitudine față de folclor, o atitudine activă, creatoare; noile raporturi față de zămislirile poporului se manifestă, în primul rînd, în părăsirea surselor populare nemijlocite și — ca o consecință firească — în apelul la un material folcloric rafinat-stilizat, trecut prin filtrul unei concepții componistice evolute și înarmate cu temeinica cunoaștere a bogatelor valente ce sălășluiesc în creația poporului; aceasta se vedește atît în materialul melodic utilizat, intens cromatizat și care reconstituie modurile populare, cît și în stilul instrumental abordat, prilejuindu-i afirmarea unei tehnici avansate, cu o ornamentație bogată, o melismatică abundentă, apropiată stilului de virtuozitate al lăutarilor noștri.

Terminată în anul 1926, Sonata a III-a constituie o pildă inspirată a posibilităților de adaptare a unui conținut emoțional bogat nuanțat, izvorit din melosul popular, la formele și structurile clasice.

În partea I — **Moderato malinconico** — tema principală se cristalizează treptat din scurta introducere a pianului, peste care se rostogolește melodia vălurită a viorii; ea va constitui nucleul ritmico-melodic pe care se bazează evoluția întregii Sonate, imprimîndu-i un caracter ciclic.

Trecerea către sfera temei secundare este asigurată de un fragment melodic construit pe ritmul sprîntar al șaisprezecimilor, care se menține și în pulsația celei de a doua teme.

Dezvoltarea, în care asistăm la transformarea celei tematiche principale, se deapănă în acea atmosferă nostalgică, caracteristică doinelor noastre, conferind primei părți suflul epic al unei balade străvechi, care se desfășoară domol, brăzdată pe alocuri de accente dramatice.

Imaginile naturii meloașurilor noastre, poezia plaiurilor românești prinde viață în partea a II-a — **Andante sostenuto e misterioso**; deslusim parcă aici cîntecul vîrătec al greierilor, cîrpitul zglobiu al păsărilor. Fluierul ciobanului care-și îndeamnă turma pe creste, sunetele prelungi ale cimpoiului, legănarea tălăngilor. Vădînd înrudit cu tematismul primei

părți, întreaga mișcare se desfășoară într-o atmosferă blândă, învăluitoare, amintind prin inflexiunile melodice line, cîntarea doină a țării de caracteristică folclorului nostru și al cărei aparent caracter improvizatoric compozitorul îl supune riguroaselor legi de construcție ale sonatei.

Apropiat prin exuberanța sa de jocurile noastre populare, finalul — **Allegro con brio, ma non troppo mosso** — consolidează aspectul ciclic al Sonatei prin utilizarea, în secțiunea mediană, a elementelor tematice din prima parte, dar organizate altfel și prezentate în alt colorit tonal.

Această parte are înfățișarea unui Rondo, al cărui refren amintește, prin structura sa ritmică, de jocurile ursărești din nordul Moldovei și al cărui cuplet slujește drept pretext pentru un șir de variațiuni, imprimind dezvoltării un larg suflu simfonic.

O Coda, cu dimensiuni de frescă sonoră, îngemănează toate elementele tematice ale Allegro-ului, punind capăt lucrării.

JOHANNES BRAHMS

(1833—1897)

Sonata în Mi bemol major — op. 120 nr. 2

(Transcripție după Sonata pentru pian și clarinet)

Creatia lui Brahms îmbrățișează toate genurile muzicale cu excepția operei. Concentrându-și atenția mai cu seamă asupra intensificării expresiei, tinzînd să răsfingă lumea lăuntrică a omului contemporan lui — deci, un continut cu multiple semnificații — el a înțeles că trebuie să folosească nu trăsături largi de penel și culori decorative, specifice formelor ample ale muzicii simfonice și vocal-simfonice, ci linii detaliate, fine, culori blinde, pastelate, transparente; astfel și-a conceput el cele 24 de lucrări ale sale din domeniul muzicii de cameră — printre care sonate pentru pian, pentru vioară și pian, pentru violoncel sau pentru clarinet și pian, trio-urile sale, cvartetele, cvintetele, sextetele, piesele pentru pian sau pentru voce — ce întrucoapează sentimente năvalnice, clătitoare, zugrăvesc imagini sugestive, cu emoție intensă și sinceră.

* * *

Sonata în Mi bemol major pentru vioară și pian, op. 120 nr. 2 este de fapt transcripția pentru vioară (sau pentru violă) a unei Sonate pentru clarinet scrisă în 1896, și înregistrată ca op. 120 nr. 2, laolaltă cu o primă Sonată pentru același instrument, în fa minor, apărută doi ani mai devreme.

Ideia de a scrie lucrări de cameră a căror partitură să angajeze clarinetul — după pilda lui Beethoven — a încolțit în mintea lui Brahms în perioada petrecută la Meiningen, cînd a făcut cunoștință cu faimosul clarinetist Mühlfeld. Așa au prins viață Trio în fa minor op. 114, Cvintetul op. 115 și cele două Sonate op. 120, care se situează printre ultimele lucrări de cameră ale artistului, lista acestora fiind încheiată cu „Patru arii severe” pentru bas și pian.

Dacă prima Sonată are un larg suflu epic, brăzdat pe alocuri de accente dramatice, cea de a doua e învăluită într-o atmosferă lirică, iar muzica, ce are aspectul unei elegii pasionate, dezvoltă cu generozitate și emoție nemijlocită o lume de sentimente romantice avîntate, ce se infiripă în mijlocul naturii, privită cu ochii și sufletul unui poet, a unei natuți prietenoase, luminoase, adumbrită doar pe alocuri de îngîndurări melancolice. Muzica se desfășoară liber și firesc, fermecînd prin nobletea melodiilor, suavitățile limbajului armonic, îndeminarea îmbinării timbrurilor celor două instrumente — însușiri care atestă un condei iscusit, care se străduiește — și izbutește — să înălțuie izbucnirea clătitoare a unei fan-tezii înaripate și a unei simțiri incandescente în disciplina de fier a tiparelor clasice.

Dar pentru Brahms formele clasice n-au fost niste simple scheme, niste formule neînsufletește; pe bună dreptate remarcă J. Joachim că „forma pe care o stăpînea cu toată siguranța, nu reprezenta pentru el niste cătuse, ci un imbold”. În Sonata în Mi bemol major, tendința către deta-liere a nuanțelor expresiei a generat un nou tip de dezvoltare. Astfel, în prima parte — **Allegro amabile** — după ce vioara, susținută de acompania-mentul în arabescuri al pianului, expune tema principală, cea secundară, de largă expansiune, este mai amplu comentată; ea va domina și dezvoltarea — tipic brahmsiană — în care evoluțiile pe suprafețe mari ale viorii

sînt întreționate de acordurile sincopate ale pianului, ce-și încheagă încetul cu încetul linia sa melodică, reconstituind treptat tema principală, a cărei reapariție o anticipează.

Partea a II-a — Appassionato, ma non troppo allegro — continuă și amplifică rezonanțele lirice ale părții anterioare prin cantilena avîntată a viorii, profilată pe acompaniamentul arpeggiat al pianului, căreia i-o va transmite în curînd.

Dacă aici pianul „îngîină” vioara, în schimb, în secțiunea centrală rolurile se inversează, pianul avînd inițiativele tematice.

De un caracter improvizatoric, **a treia parte — Andante con moto** — în care cuplul instrumentelor se avîntă într-un grătos joc, constituie de fapt o introducere către final — **Allegro non troppo**. Aici, contrastul dintre tema principală — o melodie energică cu ritm punctat — și cea secundară — clădită pe figuri de triolette — e mai evident, totuși și aici filonul liric își pune amprenta asupra desfășurării muzicale.

SERGHEI SERGHEEVICI PROKOFIEV

(1891—1953)

Sonata a II-a în Re major pentru vioară și pian — op. 94 bis.

Clasicismul lui Prokofiev, prezent în prima sa Simfonie, se manifestă și în alte lucrări; astfel, multe episoade din „Romeo și Julieta” sau din „Cenușăreasa”, precum și multe pagini din creația sa de cameră vădesc atracția pentru străvechile ritmuri dansante, ca și pentru factura instrumentală modestă, caracteristică stilului prebeethovenian.

În contextul celor trei Sonate pentru vioară (între care prima, în fa minor, op. 80, e dramatică, saturată de contraste acute și dezvăluie în nuanțe întunecate emoții și stări nestabile, schimbătoare, iar a III-a în Re major, op. 115, scrisă pentru unison de vioară, reprezintă un „experiment clasic”), Sonata a II-a ocupă un loc aparte. Clasică din punctul de vedere al structurii, Sonata dezvăluie un conținut liric, care o înrudește cu cele mai tulburătoare pagini din Simfonia a VII-a, din cel de al doilea Concert pentru vioară sau din Sonatele nr. 8 și nr. 9 pentru pian. Aici lirismul prokofievian e transparent, învăluit într-un umor blînd, zîmbitor, duios chiar. Prokofiev dezvăluie aici nescutul sau dar melodic. Puritatea și limpezimea stilului, claritatea formei, caracterul minimal al proporțiilor, țesătura instrumentală transparentă — toate acestea amintesc mijloacele componistice clasice; dar Sonata a II-a nu este un document arhaizant, ci o lucrare de un autentic suflu contemporan, în care recunoaștem deîndată pana lui Prokofiev, cu originala lui gândire modal-armonică, cu inimitabila lui manieră de împletire a vocilor instrumentale, cu neîntrecuta îndeminare de a îngemăna simplitatea melodică și supletea ritmică cu o evoluată tehnică a modalităților rafinate și a coloratelor înfruntări modale.

Terminată în vara anului 1943, la Alma-Ata, lăslată cu ultimele pagini din „Război și pace”, cu Suita din opera „Semeon Kotko”, Sonata a VIII-a pentru pian și cu o serie de episoade din „Cenușăreasa”, Sonata a II-a în Re major pentru vioară op. 94 bis a fost scrisă inițial pentru flaut, în aceeași tonalitate și înregistrată pe lista creației lui Prokofiev ca fiind op. 94.

Ideia de a scrie o sonată pentru flaut l-a captivat pe artist încă din timpul cînd se afla în Franța. Compozitorul năzua să revie, în transfigurări contemporane, tradițiile stilului instrumental clasic; după sonoritățile incisive ale Sonatei a VII-a pentru pian sau ale „Cvartetului cabardin”, simplitatea și claritatea melodică a Sonatei op. 94 aducea o binevenită destindere emoțională, tot așa cum — cu mulți ani în urmă — „Viziunile fugitive” și „Simfonia clasică” constituiseră momente de înseninare lirică după sonoritățile colțuroase ale „Jucătorului” sau ale „Suitei Scite”.

După ce flautistul N. Harkovski, acompaniat de S. Richter, au prezentat lucrarea în primă audție, obținînd un mare succes, s-a născut ideea de a concepe o variantă pentru vioară. Consultîndu-se amănunțit cu D. Oistrakh, aducînd modificări de factură — introduce note duble și acorduri, flăieolete, pizzicato și arco — moștenirea muzicală a lui Prokofiev se îmbogățește, în 1944, cu op. 94 bis — Sonata a II-a pentru vioară — variantă sub care va fi înfățișată în recitalul de astăzi.

Atmosfera primei părți — **Moderato** — trezește asociații cu prima parte a Concertului nr. 1 pentru vioară și orchestră; același lirism cald, visător, același suris luminos, învăluitoare, ce străbate muzica ambelor lucrări.

Tema principală — cu suptele sale fluctuații armonice, construită pe intonații de cvartă, și tema secundă — grăioasă, cu inflexiuni dansante, ale cărei ritmuri punctate și salturi modulatorii amintesc oarecum temele din „Romeo” — se înfruntă într-o dezvoltare concentrată, lipsită de conflicte dramaturgice, de împletiri polifonice complicate sau de asprimi politonale; apărind sub noi înfățișări armonice, cele două teme conduc către repriza mișcării — de o clasică rigurozitate — ce reproduce aproape fidel secțiunea expozitivă a materialului melodic.

Umorul blând, gluma binevoitoare, veselia neadumbrită de griji scaldă **partea a II-a — Presto**; este un **Scherzo**, al cărui episod inițial afirmă două teme — prima, jucăușă, cu pasaje însuflețite și schimbări de ritm pline de efect, iar cea de a doua, concepută ca dans fantastic — ce par a se înrudi launtric, a se completa reciproc.

Contrastul mișcării îl aduce episodul median — **Poco piu mosso** — cu melodia lui meditativ-contemplativă, de un pronunțat colorit modal cu un acompaniament în cvinte, ce creează o impresie statică; muzica se desfășoară simplu, ca o poveste naivă și sinceră, născocită de închipuirea unui copil.

Secțiunea inițială revine aproape identică; doar către sfârșitul mișcării culorile transparente se îndesesc, iar tema principală dobândește mai multă consistență armonică.

Continuând imaginile primei părți, reînstaurând atmosfera visătoare a acesteia, **partea a III-a — Andante** — e dominată de imagini lirice. Aici, inspirația melodică de o cuceritoare simplitate este turnată în invesimintări armonice colorate, cu treceri neașteptate — în tonalități îndepărtate.

După o secțiune mediană — ce reclamă o tehnică instrumentală mai complicată — repriza apare ca o sinteză a mișcării, realizată prin originala împletire a melodiei secțiunii de început cu episodul mijlociu.

Filonul clasic este deosebit de evident în **final — Allegro con brio** — în care tema principală, cu structura ei cvadrată și bogata ei melismatică, amintește de melodiile muzicii instrumentale din veacul al XVIII-lea, în vreme ce combinarea formulelor melodice tradiționale cu savuroase picașuri armonice vădește filialia cu „Simfonia clasică”.

După o temă de legătură, asemănătoare melodilor din operele lui Delibes, plină de haz răsuna cea de a doua temă a mișcării, al cărei contur melodic — după modelul Concertelor pentru pian nr. 1 și nr. 3 — amintește plicticoasele exerciții ritmico-mecanice pentru pian ale lui Hanon; este o „glumă” muzicală plină de efect.

Zămislită în tiparul unui rondo de sonată, ultima parte include și o secțiune contrastantă; gluma, zburdalnicia linerească, cedează locul liricelor aduceri aminte, a căror desfășurare îndreaptă giulul către unele fragmente liric-contemplative din „Război și pace”. Cu toate acestea în finalul Sonatei izbândește optimismul, bucuria exuberantă, comunicativitatea emoțională, perceperea vie, activă, încreștoare și încrezătoare a vieții, ceea ce imprimă întregii lucrări o concluzie luminoasă.

NINA TURCU

Prețul lei 2

Al IV-lea FESTIVAL INTERNAȚIONAL



George Enescu

MUZICĂ SIMFONICĂ — MUZICĂ DE CAMERĂ — OPERĂ
BUCUREȘTI, 5 — 22 SEPTEMBRIE 1967

Al IV-lea FESTIVAL INTERNATIONAL



George Enescu

MUZICĂ SIMFONICĂ — MUZICĂ DE CAMERĂ — OPERA
BUCUREȘTI, 5 — 22 SEPTEMBRIE 1967

AL PATRULEA
FESTIVAL
INTERNAȚIONAL

GEORGE
ENESCU

MUZICĂ SIMFONICĂ
MUZICĂ DE CAMERĂ
OPERĂ

BUCUREȘTI
5—22 SEPTEMBRIE 1967

Program

RECITAL DE PIAN

dat de

FRIEDRICH GULDA

SALA MARE A PALATULUI R. S. ROMÂNIA

Marți 12 septembrie 1967, ora 18

RECITAL DE PIAN

dat de

FRIEDRICH GULDA

Program:

- CLAUDE DEBUSSY — SUIȚA „POUR LE PIANO”
— Prelude
— Sarabande
— Toccata
— REFLETS DANS L'EAU
— L'ISLE JOYEUSE (din ciclul
„Images”)
— PATRU PRELUDII
— Danseuses de Delphes
(Caietul I)
— La puerta del vino
(Caietul II)
— La fille aux cheveux de lin,
(Caietul I)
— Feux d'artifice
(Caietul II)

Pa u z ă

- MAURICE RAVEL — SONATINA
— Modéré, doux et expressif
— Mouvement de menuet
— Animé
— VALSURI NOBILE ȘI SENTIMEN-
TALE
— Modéré, très franc
— Assez lent, avec une expres-
sion intense
— Modéré
— Assez animé
— Presque lent, dans un senti-
ment intime
— Vif
— Lent (Epilogue)
— TOCCATA (din SuiȚa „Tombeau de
Couperin”).



FRIEDRICH GULDA

Născut la Viena, în 1930, dintr-o familie de pedagogi-muzicieni, pianistul Friedrich Gulda — după aprofundate și serioase studii muzicale de specialitate, mai întâi particulare, apoi la „Staatsakademie für Musik” — cunoaște, din 1946, când a obținut premiul I la Concursul Internațional de la Geneva, o prestigioasă carieră concertistică.

Astăzi, solicitat și apreciat în mod unanim, el concertează, în recitaluri sau în compania celor mai mari orchestre, aproape în toate marile orașe din Europa și din cele două Americi, publicul răsplătindu-l, de fiecare dată, cu lungi și călduroase aplauze pentru înspratele sale interpretări. Dirijori de mare renume, cum ar fi Herbert von Karajan, Karl Böhm, Clemens Krauss, Otto Klemperer, George Szell, Josef Krips, Rafael Kubelík, l-au avut ca partener-solist în concertele lor simfonice.

Repertoriul lui Friedrich Gulda, de o impresionantă întindere și varietate, cuprinde multe din lucrările mari și importante din literatura pianistică. Este, desigur, un titlu de glorie pentru el faptul că are în repertoriul său salba întregă de nestemate pe care o reprezintă cele treizeci și două de Sonate pentru pian de Beethoven. Alături de acestea mai figurează lucrări aparținând unor mari compozitori ca Haendel, Bach, Mozart, Debussy, Ravel etc. precum și cele mai importante concerte cu orchestră din repertoriul clasic, romantic și contemporan.

Interpretările lui Gulda se caracterizează, așa cum observă un critic american (Robert Sherman), „...printr-o remarcabilă și avântă iluzi-ditate”, artistul reușind să transmită ascultătorilor „...cu aceeași forță de convingere, alături de marile tensiuni dramatice, sentimentele cele mai delicate și senile”.

Un fapt demn de remarcat, și cu totul neobișnuit, este și amănunțit că, în același timp, el este și un admirabil interpret de jazz. În acest sens, nu arare ori se întâmplă ca el să ofere publicului — după o seară de nouă în care a interpretat, cu pătrundere și intensitate, unele partituri clasice — câteva suplimente, în bis, din muzica de jazz. Și mai interesant este faptul că el înalță această muzică — pe care, uneori, o compune el însuși — cu alita naturalețe, cu alita forță de convingere, încît publicul, nimel peste măsură, șterge distanța ce separă cele două modalități de a concepe și înțelege muzica, sesizînd numai faptul că se află în fața unui mare artist-interpret, unul din „fenomenele muzicale ale secolului XX” — cum se exprimă criticul Leonar Feather de la „New York Post”.

T. N.

CLAUDE DEBUSSY

(1862—1918)

Dacă în creația pentru orchestră, Debussy a reușit să realizeze o muzică pastelată prin specificul timbral al instrumentelor cărora le-a dat cele mai neașteptate împerecheri, în muzica de pian, pasiunea lui pentru culoare se izbea de sonoritatea monocromă a instrumentului. Imaginile vapoare, abia schitate, sînt redată nu doar prin procedee pianistice aparte, care ar fi redus opera la câteva artificii extra-muzicale, ci prin elemente noi de limbaj — melodii, armonie tonală sau modală, ritm, varietate dinamică și agogică — pe care le supune fanteziei sale creatoare, conferind un univers sonor fluid, transparent, vag sugestiv. Alfred Cortot afirma: „În muzica pentru pian a lui Debussy există un poem vesnic, ce sălășluiește în adîncul ei, care îl stăpînește sau îi evidențiază inflexiunile, îi accelerează sau îi rărește mersul, îi impune liniștea, îi însușește orice amănunt, îi proporționează dimensiunile; acest poem este fantezia!”²⁾.

Este adevărat că Debussy, mai mult din nevoia unei sincere confesiuni, decît din considerente programatice, ajută în alegerea unei piese cu un epitet, o metaforă, o aluzie, care, asociată muzicii, sugerează o imagine poetică: „La terrasse des audiences du clair de lune”, „La fille aux cheveux de lin”, „La Cathédrale engloutie”, „Danseuses de Delphes” etc. Evident, simpla enunțare a textului nu echivalează cu conținutul deplin al muzicii. Aci intervin fantezia și sentimentul interior de care vorbea valorosul pianist francez. Este fantezia miraculoasă a interpretului care țese pinză de păianjen pe claviatură, pentru a prinde razele de lună în mreje de mătase sonoră; este sentimentul interior al muzicii pe care, cel ce o ascultă, trebuie să-l desprindă, pentru a-i pătrunde sensul. Nu este vorba de acele slări dramatice care zguduiseră lumea muzicală timp de aproape un veac, ci de un sentiment nobil, exprimat cu discreție și pudoare. Debussy — departe de a repudia emoția — o cultivă în limitele unei decențe care își găsește corespondența în toată arta celui sfîrșit și început de secol francez, fără să aibă ceva comun cu grandilocvența post-romantică sau cu duritățile expresioniste.

Debussy are meritul de a fi regăsit sensul și spiritul vechii tradiții, aducînd-o autenticitate în muzica franceză, care legitimează titlul acordat de Romain Rolland: „Domnul Claude de France”.

*
* * *

Recitalul cuprinde, în partea întâi, o selecție de câteva lucrări ale marelui compozitor. Ordinea lor în program este aceea a datelor cînd au fost compuse și se situează în perioada impresionistă.

Suita „Pour le piano”, scrisă în ianuarie-aprilie 1901, apare după o perioadă consacrată genului liric și simfonic. Din austeritatea formei preclasice, Suita „Pour le piano” mai păstrează doar aspectul prezentei celor trei titluri — *Prelude-Sarabande-Toccata*. Scriitura și tehnica instrumentală diferă esențial de aceea a prototipului vechi, folosind o diversitate de mijloace de exprimare, de la linia melodică simplă, pînă la armoniile savuroase, obținute cu prețul unor îndrăzneții, ce se vor accentua de-a lungul anilor.

²⁾ Alfred Cortot: „La musique française de piano”.

Prima piesă — *Prélude* — este schițată după modelul unui lied mare, în care secțiunile A și B revin sub aspecte variate melodic și armonice. Mișcarea vie impusă la început — *assez animé très rythmé* — se răreste pe parcurs și, treptat, revine la ritmul inițial.

În final, o cadentă, construită pe un recitativ, străbate în registrul înalt zone eterate, apoi citeva acorduri puternice și aspre încheie *Preludiul*.

„*Sarabande*” poartă indicația de caracter „*Avec une élégance grave*” și se desfășoară în ritmul consacrat de trei timp, degajând atmosfera unui dans străvechi de curte. Forma este tripartită (A.B.A.), constituită din două linii melodice diferite ca structură. În încheiere, se remarcă apariția fugitivă a unor sonorități „à la chinoise”, care amintesc de pentatonica extrem-orientală, apoi, puțin câte puțin, intensitățile scad până la sfârșit.

Toccată este un joc viu de sunete scinteietoare, ce sugerează aspecte caleidoscopice. Trecurile nepregătite la tonalitățile îndepărtate creează surpriza unor pete de culori contrastante care, fără să violenteze auzul, iaciută prin ineditul și prospețimea lor.

*

* *

„*Reflets dans l'eau*” — prima piesă din ciclul „*Images*”, este un vi-traiu multicolor, un curcubeu sonor aruncat peste ape. Sunetele se înalță ca dintr-un nesecat havuz, pe treptele abia atinse ale arpeggiilor, scilepesc o clipă, apoi se răsfrâng în jocuri irizate de lumină, ce te fac să trăiești nedefinite stări sufletești.

*

* *

„*L'Isle Joyeuse*”, raportată la lucrările pentru pian ale lui Debussy, este de o lungime neobișnuită. Titlul face aluzie la insula dragostei, „*Cythère*”, în care zeita Venus își avea un magnific templu. Tema a fost sugerată compozitorului de tabloul lui Watteau „*Embarquement pour Cythère*”. Este remarcabil simțul echilibrului cu care este construită forma acestei piese, ce amintește de stilul primei perioade debussyste, cînd muzica pare mai elaborată, mai mult gîndită, decît inspirată. „*L'Isle Joyeuse*” redă cu mijloace sugestive un tablou luminat de bucuria dragostei.

*

* *

Prima parte a recitalului se încheie cu patru „*Preludii*”, alese din cele două caiete ale compozitorului, care alternează astfel: primul și al treilea din caietul întâi (1910), iar al doilea și al patrulea din caietul ultim (1913).

După *Preludiile* preclasice, alcătuite cu respectarea principiilor funcționalității tonale, și după cele romantice, devenite prilej de exaltate izbucniri sentimentale, *Preludiile* lui Debussy se remarcă prin prospețimea emoției, rafinamentul culorilor și discreția mijloacelor de exprimare. Caracterul de continuă improvizație degajată de canoanele dezvoltărilor prestabilite, însoțit de titluri sugestive — adevărate metafore poetice — oferă lui Debussy posibilitatea unor modalități expresive unice, fiecare dintre *Preludii* constituind un minuscul poem muzical.

„*Danseuses de Delphes*” — *Lent et grave*. Cu pașii moi ca de mătase și-n străie de lumină, fiicele lui Zeus dănuie în jurul lui Apollon. Sub

vraja lor, se preface în mister tot largul lumii. Sînt *Dansatoarele* din Delphi!

„*Puerta del vino*”. O ilustrată trimisă din Grenada de Manuel de Falla, reprezentînd poarta cu acest nume, a prilejnit lui Debussy o muzică de un admirabil specific spaniol. În ritm de *Habaneră*, cu contraste ce se desfășoară între o extremă violență și un lirism cald, muzica evocă o imagine andaluză, în care dansul se înteteste de neastîmpărul pe care-l toarnă-n vîinge cupele de vin.

„*La fille aux cheveux de lin*” — *Très calme et doucement expressif*. Cortol ne spune că melodia ar fi o parafrază a cîntecului scoțian de Leconte de Lisle.

Fata cu părul nins de stele și cu ochi de rouă, cu pașii grei de doruri ne-implinite, își plimbă visul printre merii din grădină. De-atîta dor, de-atîta vis, către cer înalță cîntec. Fata cu părul nins de stele...

„*Feux d'artifice*”. Debussy își propune să sugereze noaptea unui carnaval. Pe fondul de rumoare ce vine de departe — se aud rare pocnituri. Încet, cortegiul se apropie și sonoritățile se întetesc. Cîrînd, atmosfera se încheie cuprînsă de frenezia bucuriilor dezlănțuite. Scapără în argintul nopții strălucitoare stele și fulgeră lumini multicolore.

„Dar, de undeva, o glumă se infiripă și mulțimea ride în hohotul unui *glissando*. Se spun și vorbe dulci — apoi, treptat, luminile se sting și liniștea cuprinde firea. Din depărtări — un ecou de *Marsilieză*! Cu mîna de maestru al penelului, „*Claude de France*” ne amintește de ziua *Libertății* — 14 iulie!

V. POP BĂLENI

MAURICE RAVEL

(1875—1937)

Nu s-ar putea concepe creația lui Ravel fără muzica scrisă de el pentru pian, domeniu în care a lăsat importante lucrări. Originalitatea scriiturii, bogăția sentimentelor exprimate cit și numărul mare de opusuri dedicate acestui instrument (mai mult de o treime din întreaga creație), îi conferă, pe drept cuvânt, această primordialitate. El însuși pianist virtuoz, a scris o muzică pentru pian în care virtuozitatea și dificultățile tehnice pun de multe ori la încercare chiar posibilitățile unor interpreți de frunte. Dar această scriitură nu este la Ravel un joc grațios și o echilibristică sonoră. Adversar convins al emfazei, al retorismului și al diluării conținutului emoțional, el nu putea face din virtuozitate un scop în sine. De aceea, în mijlocul celor mai complexe și încărcate partituri pianistice ale sale, simțim firul călăuzitor, emoția simplă și sinceră ce i-a dat naștere și care justifică existența lucrării.

SONATINA

Soră mai mică a sonatei, sonatina, după cum o indică și numele, poartă în sine toate însușirile acesteia — altele cele legate de conținut cit și cele derivând din formă — reduse, bine înțeles, la proporții corepunzătoare.

Scriind, în 1905, *Sonatina sa pentru pian*, Ravel a urmărit să pună în evidență, în primul rând, tocmai acest caracter miniatural al genului. De proporții reduse și armonioase, de o scriitură în același timp clară și rafinată, lucrarea este încărcată cu un conținut poetic-emoțional care asciează între expresia ponderat pasionată a primei părți, blândețea melancolică a menuetului și vioiciunea plină de nerv a finalului. Prin unele particularități de structură cit și prin folosirea unor inflexiuni melodico-armonice cu vădit caracter arhaic-modal, această Sonatină împrumută și ceva din vechea suită franceză instrumentală, anticipând, prin unele procedee de scriitură, ultima mare lucrare pentru pian a compozitorului: Suita „*Le Tombeau de Couperin*”.

Partea I — (Modéré, doux et expressif) — îmbracă forma unui allegro de sonată. Respectând, în mic, arhitectura acesteia, Ravel ne va oferi un prim moment expozitiv, folosind o melodie cantabilă, simplă și duioasă, înălțându-se cu o a doua, mai pasionată, apoi — o scurtă și ingenioasă dezvoltare, în care prelucrarea materialului tematic prezentat anterior culminează, pentru câteva clipe, într-un expresiv fortissimo și, în fine, reexpoziția materialului inițial, cu unele mici schimbări.

Totul se desfășoară într-un perfect echilibru în care predomină gingașia și duioșia.

Partea a II-a — (Mouvement de menuet) — fără a respecta structura menuetului obișnuit în care, de obicei se include, ca parte mediană, și un trio, (în cazul de față înlocuit doar de un scurt episod, reamintind tema inițială a primei părți a Sonatinei), lasă „...ceva ca o amintire a unei forme clasice”, (Alfred Cortot).

Partea a III-a, finalul — (Animé) — este o piesă de mare vioiciune, de însuflețit elan juvenil, în care, de asemenea, vom găsi aluzii la aceeași temă inițială, iscusit încadrată în context și fără pretenția de a face din ea un motiv ciclic, cu toate consecințele ce ar decurge din aceasta pentru conținutul și forma lucrării în ansamblu.

VALSURI NOBILE ȘI SENTIMENTALE

Scriind aceste valsuri, Ravel dorea, așa după cum o spunea el însuși, „...să compună o înălțare de valsuri în genul lui Schubert”. Deținerea lucrării sale era inspirată de-a dreptul din creația acestuia, autorul reușind să imbine, în mod ingenios, într-un singur titlu caracteristicele a două serii de valsuri scrise de Schubert („34 de Valsuri sentimentale” — op. 50; și „12 Valsuri nobile” — op. 77).

Prin intermediul muzicii sale, Ravel ne sugerează uneori „noblețea” pompoasă și decorativă a reuniunilor de bal din secolul trecut, alteori „sentimentul” cochetăriei, al afecțiunilor sentimentale de o clipă. De altfel, citatul înscris pe frontispiciul acestei partituri și extras din opera scriitorului Henri de Régnier, „...plăcerea delicioasă și mereu nouă a unei îndelețniciri inutile”, vine să completeze și să întărească această sferă de sentimente.

„Valsurile nobile și sentimentale” au fost prezentate publicului parizian într-un mod foarte ciudat și original, într-un concert — după cum relatează Ravel însuși — „...fără nume de autori, organizat de către Societatea Internațională de Muzică. Paternitatea — adaugă compozitorul — mi-a fost recunoscută doar de o slabă majoritate”.

Ulterior, compozitorul a orchestrat această lucrare, aducându-i unele completări și — mai ales — dându-i o interpretare și un înțeles scenic, un subiect coregrafic și, totodată, un subtitlu: „Adelaida sau limbajul florilor”. Cu timpul, această versiune coregrafică s-a încetățenit atât de mult încât, astăzi, aproape că nu ne putem lipsi, în înțelegerea versiunii inițiale, pianistice, de argumentul scenic redactat de Ravel însuși pentru versiunea coregrafică.

Privite ca un tot, cele șapte valsuri scrise de Ravel reflectă, alături de simplitatea și, uneori, aerul lor popular, schubertian și ceva din strălucirea, din ironia fină, spirituală sau delicioasă, imbiată cu momente de asprime capricioasă, caracteristice spiritului ravelian.

Prima plesă din această serie, (*Modéré — très franc*), este un vals al cărui ritm se pare că este împrumutat dintr-una din piesele similare postume ale lui Franz Schubert. Caracterul său holărit, deschis, uneori cu uşoare accente de solemnitate, are, într-un anumit fel, şi un rol introductiv. Potrivit indicaţiilor din scenariul întocmit de autor, acest vals îşi propune să descrie o serbare în casa Adelaidei, eroina scenariului.

Al II-lea vals, (*Assez lent, avec une expression intense*), uneori melancolic, alteori blind, pasional sau misterios — reprezintă portretul lui Loredan (eroul aceluiasi scenariu), cit şi duelul de dragoste dintre cei doi protagonişti.

Cel de al III-lea vals, (*Modéré*), constituie din punct de vedere coregrafic, episodul în care eroul începe să creadă, consultind petalele smulse unei margarete, că dragostea sa nu este împărtăşită.

Al IV-lea vals, (*Assez animé*), este o piesă care foloseşte sonorităţi mai moderate (intensitatea sonoră nu atinge aici decât o singură dată mezzoforte) şi un fond armonic mereu fluctuant. Dacă ar fi să ne referim tot la scenariu, acest vals ar reprezenta un nou duel între cei doi eroi — de data aceasta umbrit de apariţia unui alt personaj: Ducele — concurentul puternic şi bogat al inamoratului Loredan.

Valsul al V-lea, (*Presque lent, dans un sentiment intime*), se leagă pe negindite de precedentul, conţinutul său emoţional exprimind o stare de ascunsă admiraţie; este, din punct de vedere scenic, momentul în care Adelaidea priveşte, nămădă, darurile oferite de Duce.

Valsul al VI-lea, (*Vif*), pe care autorul însuşi îl aprecia ca fiind cel mai caracteristic dintre toate, ilustrează, raportal tot la argumentul coregrafic, episodul decisiv, care duce spre deznodământul conflictului în acest conventional subiect de balet: Ducele solicită un dans Adelaidei; aceasta, trezită la realitate, îl va refuza însă, plecând în căutarea lui Loredan.

Al VII-lea vals, (*Lent*), este un Epilog (titlatura aparţine autorului), în care Ravel aduce ecouri, frânturi melodice din valsurile precedente, ca nişte vagi aduceri aminte ale stărilor sufleteşti din trecut. Piesa este bazată, în special, pe contraste ritmice, atmosfera dominantă fiind de maximă concentrare interioară, ceea ce explică absenţa unor indicaţii dinamice excesive. Din punct de vedere dramaturgic, acest ultim vals duce la împăcarea şi mulţumirea celor doi eroi: Adelaidea şi Loredan.

Pline de inesizabile şi atrăgătoare emoţii, de efecte armonice de mare plasticitate — uneori cu inflexiuni arhaice, modale, căutând soluţii mereu noi care să îmbogăţească, la nesfârşit, acelaşi ritm ternar, „Valsurile nobile şi sentimentale” ne apar ca un document viu şi concludent în care se reflectă şi se realizează, totodată, concepţiile şi idealurile estetice ale maestrului francez şi care atestă, din punct de vedere stilistic, ultima sa manieră compoziţională.

TOCCATA

din suita „*Le Tombeau de Couperin*”

Ca şi Debussy, Ravel se considera un credincios şi modest continuator al tradiţiilor muzicale franceze ale secolului al XVIII-lea.

Suita „*Le Tombeau de Couperin*”, (scrisă între 1914—1917), din care face parte *Toccata* este, în acest sens, o dovadă evidentă a admiraţiei, un omagiu adus marelui François Couperin şi întregii sale epoci. Ea reflectă în stilul şi spiritul său, în titlul şi alegerea fiecărei piese şi chiar în însăşi denumirea generală de „*Tombeau*” („Mormânt”) *, totmai această intensă preocupare.

Toccata, care încheie suita „*Tombeau de Couperin*”, este o piesă de mare vioiciune. Ea face apel, de la un capăt la celălalt, la o virtuozitate pianistică ce nu este egalată decât de clorotul plin de energie şi dinamism al stărilor stenice pe care le vehiculează.

Distribuiind de la început celor două mâini un desen ritmico-melodic format din şaisprezecimi, expresia sacadată şi incisivă se va menţine de-a lungul întregii bucăţi. Chiar atunci cînd, în partea mediană, melodia cantabilă a mâinii stîngi va introduce, într-un pianissimo, un moment de aparentă potolire, frământarea va continua să se resimtă. Scurta deslăsurare care urmează, în care, alături de temele expuse mai înainte, se aud şi unele frînturi lugare împrumutate din piesele anterioare, este urmată de o încheiere în sonorităţi puternice şi strălucitoare.

TRAIAN NANU

* În secolul al XVIII-lea se obişnuia să se scrie şi să se dedice, în cinstea artiştilor morţi de curînd, suite cărora li se dădea acest nume de „*Tombeau*”.

Feb

Al IV-lea FESTIVAL INTERNATIONAL



George Enescu

MUZICĂ SIMFONICĂ — MUZICĂ DE CAMERĂ — OPERĂ

BUCUREȘTI, 5 — 22 SEPTEMBRIE 1967

AL PATRULEA
FESTIVAL
INTERNAȚIONAL

GEORGE ENESCU

MUZICĂ SIMFONICĂ
MUZICĂ DE CAMERĂ
OPERĂ

BUCUREȘTI
5—22 SEPTEMBRIE 1967

Program

RECITAL DE VIOLONCEL

dat de

MSTISLAV ROSTROPOVICI

Artist al poporului al U. R. S. S.
Laureat al Premiului „Lento”

La pian

ALEKSANDR DEDIUHIN

SALA ATENEULUI ROMÂN

Joi 14 septembrie 1967, orele 18

RECITAL DE VIOLONCEL

dat de

MSTISLAV ROSTROPOVICI

Artist al Poporului al U. R. S. S.
Laureat al Premiului „Lendv”

La pian

Aleksandr Dediuhin

PROGRAM

JOHANNES BRAHMS

SONATA A II-a PENTRU VIO-
LONCEL ȘI PIAN IN FA MAJOR
— OP. 99

- Allegro vivace
- Adagio
- Allegro passionato
- Allegro molto

JOHANN SEBASTIAN BACH

SONATA A III-a PENTRU VIO-
LONCEL ȘI PIAN IN SOL MINOR

- Vivace
- Adagio
- Allegro

Pauză

CLAUDE DEBUSSY

SONATA PENTRU VIOLONCEL
ȘI PIAN

- Prolog
- Serenada
- Final

KAREN HACIATURIAN

SONATA PENTRU VIOLONCEL
ȘI PIAN (primă auditiie)

- Recitativ
- Invențione
- Aria
- Toccată



MSTISLAV ROSTROPOVICI

(n. 1927)

Printre artiștii de seamă pe care școala violoncelistică sovietică i-a dat muzicii universale se află și Mstislav Rostropovici. Născut la Bakı într-o familie de muzicieni, el și-a început studiile de violoncel la vârsta de opt ani, sub îndrumarea tatălui său Leopold Rostropovici, un bine cunoscut artist al instrumentului. Intrat în anul 1943 la Conservatorul din Moscova, Mstislav Rostropovici și-a desăvârșit studiile cu renumitul pedagog și virtuoz Semjon Kozolupov. La absolvirea cursului de virtuozitate, numele tânărului artist a fost înscris cu litere de aur pe placa de marmură a Conservatorului (1948).

Înainte de terminarea studiilor sale, Mstislav Rostropovici a deslășurat o bogată activitate concertistică, colaborând cu cele mai importante orchestre simfonice ale Uniunii Sovietice sau cântând cicluri de sonate clasice și moderne împreună cu pianistul Sviatoslav Richter și muzică de cameră într-un trio din care făceau parte Emil Ghilels și Leonid Kogan.

La concursurile muzicale la care s-a prezentat, el a obținut de fiecare dată premiul I, pentru că în anul 1951 să i se confere, pentru succesele sale remarcabile în domeniul artei interpretative, Premiul de Stat, iar în anul 1966 titlul de Artist al Poporului.

Muzician multilateral, cîntînd excelent la pian și avînd o bună pregătire componistică, Mstislav Rostropovici este și membru al Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S.

Repertoriul său include aproape întreaga literatură a violoncelului, universală și sovietică, de la maeștrii preclasici la compozitorii moderni, pe care îi interpretează cu o rară măiestrie. Libertatea și ușurința cu care stăpînește instrumentul, virtuozitatea sa tehnică, precizia și frumusețea tonului au cucerit mîile de ascultători care i-au urmărit interpretările magistrale. Natura sa „vulcanică”, remarcată de Dmitri Șostakovici, asigură execuțiilor sale o comunicare largă cu auditorii, pentru ca „expresivitatea deosebită”, rafinată de renumitul critic muzical Taubman de la ziarul New York Times, să-i îngăduie îmbrățișarea unor stiluri diferite.

În anul 1964, Mstislav Rostropovici a fost distins cu Premiul „Lenin”, cea mai înaltă recunoaștere acordată artiștilor interpreți sovietici.

GEORGE SBARCEA

ALEKSANDR DEDIUHIN

Pianist înzestrat cu un deosebit simț al ansamblului, Aleksandr Dediuhin s-a făcut cunoscut în calitate de colaborator al unor remarcabili interpreți ca David Oistrakh, Leonid Kogan, Zora Doluhanova, Pavel Lisitsian și — mai cu seamă — Mstislav Rostropovici, alături de care a apărut mereu în ultimii ani.

Născut la Moscova, pianistul sovietic și-a manifestat de timpuriu înclinațiile muzicale, la 14 ani fiind admis la Conservatorul din capitala Uniunii Sovietice. După absolvire, A. Dediuhin a continuat să-și desăvîrșască pregătirea muzicală sub îndrumarea proeminenților pianiști sovietici Konstantin Igumnov și Lev Oborin.

Debutînd în 1926 ca pianist solist și acompaniator, A. Dediuhin inaugurează o bogată activitate concertistică, atît în U.R.S.S. cit și peste hotare, apărînd în cele mai importante centre muzicale din Finlanda, Polonia, România, Bulgaria, Cehoslovacia, Ungaria, Austria, Franța, Danemarca, Olanda, Anglia, Statele Unite, Canada, Japonia, Mexic și altele.

Critica sovietică și străină, în unanimitate, îl apreciază pe Aleksandr Dediuhin drept un „strălucit colaborator al lui Rostropovici” (Musical America), „a cărui măiestrie e demnă de remarcabilul său partener (Record and record).

N. TURCU

JOHANNES BRAHMS

(n. Hamburg 1833 — m. Viena 1897)

SONATA A II-a ÎN FA MAJOR PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN, OP. 99

Este unanim acceptată părerea că la Brahms se poate vorbi despre clasicismul unui artist romantic; este cazul unic al unui mare muzician, care în plin romantism, aduce acel **patos al obiectivității**, acea tendință de a turna clocotul fierbinte al sensibilității sale romantice în formele perfect echilibrate și îndelung elaborate ale clasicismului. Temperament de un vibrant lirism, el nu s-a lăsat antrenat de violențele de exprimare ale romanticilor, ci le-a stăvilit și disciplinat în tiparele unui clasicism riguros. Corespondența sa denotă grija deosebită pe care o acorda exprimării muzicale: „dacă nu putem scrie altul de frumos ca Mozart și Haydn, cel puțin să scriem cu tot altă limpezime în contrapunct și armonie”.

Predilecția sa pentru confesiunea intimă și-a găsit împlinirea în muzica de cameră.

În anii de linerețe o considera un adevărat laborator de creație, terenul marilor experiențe. Era impetuos și nestalornic, avânt și increzător. De aici acea efervescență creatoare tipică lineretii, caracteristica grupului de nouă lucrări pentru cele mai diverse ansambluri de cameră: un Trio cu pian, două Sextete de coarde, trei Cvarlete cu pian, o Sonată pentru violoncel, un Trio cu corn, un Cvintet cu pian.

În anii de plenitudine creatoare s-a orientat mai puțin spre genul muzicii de cameră, absorbit fiind de elaborarea lucrărilor mari simfonice. Grupul de șase piese scrise atunci se prezintă mai puțin omogen.

Către amurgul vieții însă se întoarce din nou la muzica de cameră.

Brahms dă aripi noi sonalei pentru două instrumente, acestei convorbiri intime între doi parteneri. Concepute la o distanță de 22 ani, cele două Sonate pentru violoncel și pian aparțin unor sfere emoționale diferite. Alcatuită din trei părți, în tente elegiace, nostalgice sau viguroase, Sonata I în mi minor op. 38 (1865), se prezintă senină și echilibrată.

Mai amplă ca proporții, **Sonata a II-a în Fa major op. 99** se află în apropiată vecinătate a ultimei dintre monumentalele Simfonii ale maestrului — Simfonia a IV-a, op. 98. Ca urmare, o seamă de procedee simfonice pătrund în cadrul restrâns al Sonalei. Patosul marilor frământări și elanuri romantice, dramatismul și profunzimea problematicii, ca și maturitatea mijloacelor o așază printre lucrările de frunte ale literaturii violoncelului.

Sonata are patru mișcări, foarte clar conturate. Prima parte — **Allegro vivace** — este o muzică răscolitoare. Laconicele motive întrebătoare ale violoncelului, suprapuse breacăului pianului, creează atmosfera unei febrile marluristii.

Întregită de lirismul celei de a doua melodii și potentată pe parcursul dezvoltării de o ingenioasă transfigurare, răscolitoarea întrebare se face auzită și în încheierea primei părți.

O atmosferă de contemplare visătoare, familiară intermezzo-urilor pentru pian de Brahms, se aserne în **partea a II-a** — **Adagio affettuoso**. Tainicul dialog al instrumentelor continuă în duiosă și mângietoare revărsări melodice la violoncel, pe o armonie deasă și intens modulată.

Fără a avea dramatismul eroic al scherzo-urilor de Beethoven, sau verva scinteiitoare a celor mendelssohnieni, **partea a III-a** — **Allegro passionato** — aduce iureșul unui Scherzo frământat, peste care se revărsă unda unei dureri spuse cu glas reținut. Urmează un Trio de un calm mângietor după care se reia scherzo integral cu toată răscolitoarea sa agitație.

Partea a IV-a — **Allegro molto** — încununează Sonata într-o atmosferă de voce bună. Muzica Vienei și a liederurilor lui Schubert, duiosă și comunicativă, plină de bunădispoziție a oamenilor simpli, răsună nestingherită. Cei doi parteneri afirmă cu dezinvoltură o încheiere triumfătoare.

SUZANA ZUPPERMAN

JOHANN SEBASTIAN BACH

(n. Eisenach — 1685 m. Leipzig — 1750)

SONATA A III-a ÎN SOL MINOR PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN

Legat prin mii de lire de întreaga evoluție anterioară a muzicii, Johann Sebastian Bach sintetizează, în mod genial, secole de muzică, ridicându-se alături de unii mari maeștri, de pe înălțimea cărora se întrezăresc orientări noi de dezvoltare a artei sunetelor. Cuprinzând în adâncul lor cele mai nobile sentimente umane, cu o măiestrie neasemuită, la care a ajuns printr-o muncă gigantică și neîntreruptă, el își aruncă lumina genului său asupra tuturor timpurilor. Vorbind despre aceasta, Pablo Casals, marele interpret al lui Bach, spunea: „miracolul Bach nu s-a produs în nici o altă artă; a scoate la lumină tot ce are natura umană mai divin, a înălța către frumusețea spirituală faptele omenești cele mai simple, a pune pe celea nemuririi pe lucrurile cele mai trecătoare, a da umanitate lucrurilor dumnezeiești și divinitate celor umane, acesta este Bach, clipa cea mai înălțătoare și mai curată a muzicii tuturor timpurilor” (Prades 1950).

„De o jumătate de secol, el e piinea mea cea de toate zilele și muzica sa e aceea a sufletului meu” spunea George Enescu. Interpretându-l pe Bach, el declarase război profanilor, care-l considerau inexpressiv, fastidios, animându-l cu toată dăruirea de care era capabil.

În vremea lui Bach, sonata nu se deosebia substanțial de vechea formă a suitei, cu origini depărtate în cîntecul și dansul popular. Conservînd esența populară și structura formală a vechii suite, el o investise cu un conținut nou, tradus în contrastul și dezvoltarea dramatică a temelor. O compoziție liberă, de obicei în patru părți, în care titlurile de dans sau de caracter sînt înlocuite cu indicații de mișcare, cu tendințe de generalizare a conținutului, sonatele lui Bach denotă o vervă și o inventivitate uimitoare.

Sonatele pentru violoncel (viola da gamba) și pian, ca și suitele pentru același instrument, au fost dedicate colegului său, renumitul gambist și celist Ferdinand Christian Abel. Ca și în alte creații, și aici el a căutat să lărgască posibilitățile instrumentului. De aceea dificultățile de execuție sînt depășite doar de sesizarea stilului în care trebuie abordate de către interpret.

Sonata a III-a în sol minor este deosebită de cele precedente prin factură, amploare, construcție. Obșnuitele patru mișcări (Lent — Repede — Lent — Repede) sînt reduse doar la trei (Repede — Lent — Repede).

Partea I-a — Vivace — este remarcabilă prin fluenta melodiilor, pe care partenerii și le dispută expunându-le pe rînd. Bogăția de expresie, transparenta împletirii vocilor — prin folosirea liberă a procedeele imitative, presărate pe alocuri cu structuri acordice — denotă o superioară măiestrie. Sesizabilă este aici influența stilului organistic al lui Bach, prin evidențierea planurilor sonore și ornamentarea, cu aspect de variațiune, adaptate la posibilitățile instrumentului preferat.

În partea a II-a — Adagio — discursul se desfășoară pe trei voci (violoncelul și cele două mîini la pian), fiecare repusă în depline drepturi solistice, prin frumusețea și personalizarea melodiei ce o poartă. Atmosfera de elevată și senină meditație amintește puritatea părților lente din concertele pentru vioară ale lui Bach.

Finalul — Allegro — este un impuls mioric nestăvilit care se realizează din împletirea glasurilor într-o invențiune pe trei voci. Procedeele imitative sînt utilizate cu mai multă strictețe, fără a știrbi cu nimic impresia de vigoare tonifiantă.

SUZANA ZUPPERMAN

CLAUDE DEBUSSY

[n. Saint-Germain en Laye — 1862 m. Paris — 1918]

SONATA PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN

Dotat cu „geniul bunului gust” și cu o netă poziție nonconformistă față de canoanele unei tradiții închistate, rutinare, considerat un adevărat „corupător al bunelor moravuri artistice”, Debussy și-a făurit o estetică proprie și, implicit, un nou limbaj de exprimare sonoră. Perspicacitatea asupra esteticii proprii, percutanța ideilor sale de polemist (vezi „Dăpnaul Croche antidiletan”) și valoarea profetică a ultimelor lucrări care prefigurează cele mai actuale tendințe muzicale, conturează dimensiunile acestui mare compozitor francez.

Rareori a abordat Debussy intimitatea domeniului cameral; de fiecare dată însă a rostit un cuvânt original, a cărui prospețime s-a păstrat întreagă. Cvartetul de coarde, câteva mici piese instrumentale și cele trei sonate constituie puținele lucrări de acest gen pe lista creației sale; ele reprezintă însă momente de mare însemnătate în arta compozitorului și de recunoscută valoare universală.

În cvartetul de coarde (1893), unică nestemală de acest fel în creația sa, ce respiră o savoare și o poezie aparte, Debussy a demonstrat, fără a fi intenționat, că formele tradiționale pot da încă surprinzătoare rezultate artistice. Limpezimea construcției, esențializarea melodiei, poezia armoniilor caldulate, jocul planurilor sonore, grația întregului conferă acestei lucrări o trăinicie de nezdruccinat.

După aproape un sfert de veac, către sfârșitul vieții, ea și cum și-ar fi reproșat ingratitudea față de genul muzicii de cameră, își propune să scrie șase sonate pentru diferite instrumente. Nu a putut scrie decât trei: una pentru violoncel și pian, a doua pentru flaut, harpă și violă, a treia pentru vioară și pian. Apariția sa, în concertul din anul 1917 de la sala Gaveau, a constituit un fel de adio public, căci peste puțin timp, măcinat de o chinuitoare suferință fizică, moare.

Vitala dorită de reînnoire continuă îi însuflețește până și în antrenanta *Sonată pentru violoncel și pian* (1915). Nouă prin ineditul imaginii, prin elasticitatea și mobilitatea mijloacelor, Sonata constituie un moment aparte în literatura pentru violoncel. Eleganța conturului melodic, subtila varietate ritmică, contrastele mari de expresie, crearea unei forme în continuă devenire, caracteristice lucrărilor de maturitate ale compozitorului.

sint evidente și aici. Cele trei părți ale Sonatei, dintre care ultimele două se cîntă fără oprire, sint de o concentrare și o conciziune impresionantă.

Prima parte — **Prolog** — este o muzică sugestivă, vin colorată de toate dimensiunile ei. După trei măsuri introductive ale pianului, violoncelul se lansează într-o melodie cu caracter improvizatoric ca o preludiere liberă, impregnată de pentatonie, de jocuri de lumini și de umbre. Ritmica foarte diversă, dezbrătată de opreliști metrice, accentuează aspectul foarte „rubato” al ei. Cele două idei melodice scurte ai căror modalism este neîndoielnic sint preluate pe rînd de instrumente; o aluzivă formă tripartită ordonează subtil, fără a încorseta, discursul muzical.

Sustinerea pianului este de o mare diversitate coloristică, lăsînd violoncelului toată degajarea solistică. Un scurt pasaj, cu alură cadențială, ne poartă spre încheierea acestei părți, în care se mai aud cele două melodii ca niste îndepărtate reminiscențe.

În următoarele două părți, **Serenada** și **Final**, ingeniozitatea tratării unui material tematic de pronunțată esență modală, permanenta deslășurare de impresii fugitive fixate genial, dar mai ales rafinată vibrație artistică, accentuează impresia de nouitate și complexitate pe care o degajă lucrarea.

O întreagă paletă de nuanțe expresive, notate în partitură cu o minuziozitate rar întâlnită, oferă auditorului varietatea coloristică specifică impresionismului.

SUZANA ZUPPERMAN

KAREN HACIATURIAN

(n. Moscova — 1920)

SONATA PENTRU VIOLONCEL ȘI PIAN

Compozitorul sovietic Karen Surenovici Haciaturian și-a făcut educația muzicală în cadrul Conservatorului „Ceaikovski” din capitala U.R.S.S., clasa de compoziție a lui N. I. Maskovski. Încă în timpul studenției, s-a afirmat în cadrul Primului Festival Mondial al Tineretului democrat de la Praga — 1947 — unde a cucerit laurii Premiului I atribuit Sonatei pentru vioară și pian. La terminarea Conservatorului, tânărul compozitor continuă desăvârșirea studiilor la clasa de aspirantură a lui Iurii Saporin. Debutul componistic, într-o lucrare mai amplă, datează din anii 1952—54, când scrie prima Simfonie. Această nouă etapă în evoluția compozitorului prezintă un interes deosebit în contextul simfonismului sovietic, prin noutatea rezolvărilor unor aspecte ale genului. După această primă Simfonie, el și-a intensificat activitatea, dar nu numai pe tărîmul simfonic — Suite, увертuri, o Simfoniță, ci și al lucrărilor vocale — cîntece, coruri, cantate — precum și al muzicii pentru cel mai larg auditoriu — muzica de film și de scenă.

Recentele compoziții — datînd din anul 1966 — reflectă maturizarea scrisului său.

În același an, după Simfonia a II-a, Karen Haciaturian a dedicat o Sonată cu pian, proeminentului interpret, violoncelistului Mstislav Rostropovici care a și prezentat-o, în primă audiție la 9 ianuarie 1967, în Sala mică a Conservatorului, la pian fiind autorul lucrării.

Sonata pentru violoncel și pian de Karen Haciaturian cuprinde patru mișcări, ce poartă următoarele titluri: Recitativ, Invențiune, Aria și Toccata.

SUZANA ZUPPERMAN

