

Nr. 1



Vibrații

REVISTA
LICEULUI DE MUZICĂ NR. 1
BUCUREȘTI

C U V I N T I N A I N T R U

=====

Epoca contemporană se distinge pe de o parte printr-un proces de generalizare al consumului de valori spirituale, iar pe de altă parte printr-o tendință, din ce în ce mai pronunțată către generalizarea procesului de creație a acestor valori.

Această activitate are astăzi pe lângă semnificația unui demiurg valoric și pe aceea a unui exercițiu în vederea auto-confruntării și confruntării spirituale cu epoca.

Fenomenul acesta se reflectă mult mai puternic la vârsta purității, a sincerității și spontaneității, minunat moment al elanurilor luminoase.

Condiția economică socială și spirituală reprezintă în România criteriul care favorizează optim manifestarea acestei tendințe.

Cu un secol în urmă, Eliade Rădulescu invita tineretul "să scrie orice, numai să scrie", acum îndemnul minunat al său, este nu numai amplificat la proporții generalizatoare, ci sprijinit și orientat, asigurându-i-se condiția practică a realizării.

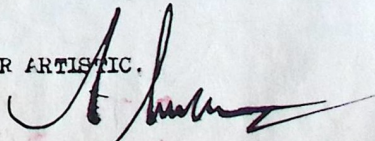
Dacă este adevărat că activitatea de creație, este un act al maturității, tot atât de adevărat este că primele flori spirituale ale copilăriei și tinereții, rareori sînt întrecute în parfumul, suavitățile și gingășia lor de desăvîrșire matură.

Cînd un tînar se apleacă asupra unei foi pentru a așterne un gînd, fie prin intermediul codului grafic al universului muzical, fie prin acela al plasticii sau literaturii, în acel moment el își descoperă simțirea și spiritul, la scrutează și le ordonează umanizîndu-se.

Adăugînd acestui efect salutar al activității de creație a celor nevîrstnici pe acela al emulației și al mîrisii copilului de selecție, ne aflăm în fața principalelor rațiuni ale apariției unui număr cît mai mare de publicații de școală.

Revista "Vibrații" a Liceului de muzică nr.1 din București, se înscrie cu modesta ei contribuție în aria amplă a încercărilor de acest fel, oferind cititorului cîteva din frământările emoționale, spirituale, care dau sens muncii și existenței (vieții) celor ce le-au elaborat.

DIRECTOR ARTISTIC.



V I B R A T I I



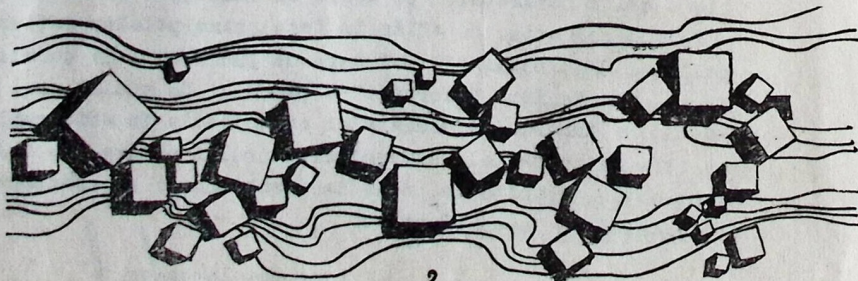
Vibrații ...
Lacrimi de noapte
Uitate... trecute
Joc de lumini.
Tresăriri la viață
Zimbește dimineată
Respiră...
Senzații...

Vibrații ...
Zefir, muguri
Pe ramuri strune
Încep s-adune
Lumini și cîntec
Încantații

Vibrații ...
Sclipiri de ape
Diamante furate soarelui
Preludii de harfe
Liniște pierdută
Meditații ...

Vibrații ...
Aripi întinse
Zbor avîntat
Prin spații
Constelații ...

IORGULESCU ADRIAN
Cl. XI-a B.



19 martie ziua bunicului, a tatălui și a mea. Zi în care se strîngeau lîngă el copiii lui și "copiii adoptivi" - cum își numea el elevii săi - unii în vîrstă, la rîndul lor și ei profesori, alții studenți la Conservator, iar printre ei cel mai la început de drum mă găseam eu.

În ziua aceasta din an, figura bunicului era mai luminoasă ca de obicei. Lîngă ei, în jurul mesei se găseau strînsu-se atîtea generații, de la anii primelor vise pînă la cei peste 80 de ani ai bunicului, anii așteptor mari împliniri.

Este tot domnea buna dispoziție, și încurajea cuvîntul lui și fi unea muzica, scotea-tă artă pe care el a slujit-o cu pasiune pînă la sacrificiu.

Bunicul își iubea "copiii" cu o dragoste caldă, sinceră, uneori severă, îi îndemna cu pricepere, căutînd să le dezlege toate tainele, să pătrundă pînă în adîncuri și să facă să vibreze coarda vie a sufletului lor. Uneori în aceste zile sau în momente de destindere, bunicul cînta la țîțeră. Îl ascultam și ni se părea atunci că el povestește un basm sau mai multe. Mîngia strunele ce era cînd vesel, cînd trist, rîdea, cînta sau plîngea.

Din cînd în cînd, mă asculta la teorie și îmi atrăgea atenția să învăț bine, pentru

că - spunea el - fără a ști teorie în muzică este ca și cum ai vrea să scrii fără să fi învățat alfabetul. O mare dorință a lui era să cînt împreună cu tata. Cînd tata a avut 13 ani, a avut împreună cu bunicul prima dată un concert la Athenaeu. Sînt bucurii într-o mică măsură, i-am împlinit această dorință cînd am pregătit și am cîntat cu tata concertul în Re major de Haydn.

Anul acesta, 19 martie este o zi tristă. El a plecat dintre noi. M-a părăsit cînd aveam nevoie de el ca om, profesor, artist.

Bunicule, nu de mult, mergeam pe stradă unul lîngă altul. Îți sprijineai greutatea anilor pe brațul meu de copil. Eram stît de mîndru lîngă zine! Mi-ai spus atunci....am încredere în tine, băiete!

"Sa ai încredere în mine, icoile! Îți promit!"

FRUNER IONUT

cl.a VII-2

G E N E Z A
=====

În sferă înalte de cîrm ardate.
Explodează limini solare.
Din undele lor, coboară spre noi
adieri vitale.

Din frămîntări galactice ai ieșit
esențe sublimă, profunde și pline
de patos.

În zbucium de praf se nasc astăzi
stelele!

Stele de aur, stele de timp, stele
în spațiu.

CHIRIACOPOL EPAMINONDAS

cl.a XI-a B



P A S T E L

Copacii picură iubire
Ce mai vibrează sub castani
Pînă cînd liniştea serii
Se va stinge în rugină

Peste florii corzilor adînci
Ninge cu umbre de amurg
Penumbrele-nserării curg
O melodie de pierde-n catifea

Petale de tristeţe
Se-nvolbură uşor
Pedala simfoniei
Alunecă-ntr-un nor.

CHIRIACOPOL EPAMINONDAC
Cl. a XI-a B.

SE NEVARSA ZORILE

Locomotiva şueră prelung
... Chiote jalnic, sfredelitor
răzbate văzduhul îngheţat...

De pe pieptu-i negru, um-
flat, doi ochi mari, aprinşi,
despică întunericul aspru, ne-
mărginit.

Trenul aleargă nebănuît,
gîfîind ritmic; se înconvoaie
ca un şarpe strivit de îngusti-
mea reliefului; doar roţile mai
îngînă cîntec de leagăn dintr-
o pruncie îndepărtată, tristă,
cu speranţe pierdute, cu flori
de cals strivite de cizme.

În vagoane, pe scări ori
acoperişuri fiinţe necunoscute
trudite se contopesc cu liniş-
tea nemărginitei firii, chircoiţi,
ghemuţi, baloturi de carne ri-
sipite îngînă refren obsedant:
"de-am ajunge, de-am ajunge".

Prin fereastra cu gea-
muri sparte, vînt tăios împrăş-
tie neagra funingine, doar
ochi înroşiţi de usturime plîng
fără explicaţie... fără sens...
fără motiv...

Stîlpi de telegraf împie-
triţi, înlemniţi, legaţi şi fe-
recaţi printre fire de oţel stra-

juiesc calea din care năluca
n-are scăpare. Pe acolo se spu-
ne că zboară gînduri umane...
dar cine crede ?

Răzbat timide lumini
stelare, palide, discrete, pîl-
pîitoare, dar oamenii nu le iau
în seamă; nu mai cred în ele.

Nu fiţi supărate stele-
lor, a voastră-i lumina, veş-
nicia. Oameni flori trecătoare,
ofilite în apa stătută a vre-
mii păşesc înconştienţi către
moarte.

Fire de lumină tulbure
mîngie negru pămîntului. Case
pierdute, fulgere rătăcite prin
beznă... semnale banale de via-
ţă. Pretutindeni trăiesc oa-
meni, vor să trăiască oameni.

Dealurile, munţii le as-
cund prezenţa, dar îi ghicesc
oriunde neînduplecaţi, puter-
nici... stînci în calea timpu-
lui, mesaje prin timp. Îi iu-
besc... Terra aparţine oamenii-
lor !

Dar cine tulbură liniş-
tea psalmilor cereşti ?

Locomotiva scînceşte nepu-
tincioasă... osii fierbinţi

seifanesc. . . se oprește. Căminul fug îngrozit. Umplu-cîmpul. Cerul se prăbușește. Explozii, lumini sfîșietoase, foc, vîlvătaie.

Cuș aparțin bărzăunii ce fac să se entrecure pămîntul ?

Ce vor sece păsări de pradă ? . . . umbre fantomatice.

De ce bătrînica cu ochii ascuțiți își strînge legătura din basma și se închină implorînd înălțimi ?

De ce copilul înghețat împroună lacrimi cu cele ale mamei ?

Focul, rug gerpuitor a cuprins trenul. Strigăte disperate sfîșie înălțimi cu țipete stridente de corbi.

Nimeni nu le mai aude . .

De ce mor oamenii ?

Cice-i ucidă pe stăpîniș Terrei ?

De ce nu mai plînge copilul ?

De ce s'a încremenit caraghios cu legătura în mînă bunică ?

Clipsea amarnic licurici dar celor de pe rug nu le mai pasă. Focul astrilor a cuprins pămîntul. Timpul aleargă nebun să ducă vestea . . .

Rouă proaspătă se amesteacă cu sudoarea frunților. Vin oameni să îngroape moartea; ochii însîngerăți și lozcomitei, baloturi difuze de carne, legătura bunicii . . . flori stăvite de cais.

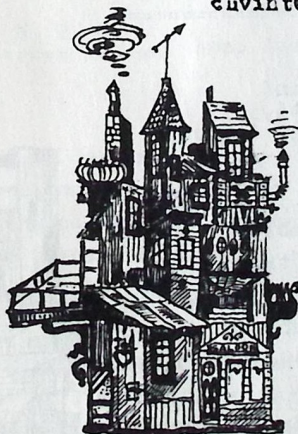
Se revarsă scurte . . .

IORELIȘCU ALIN

cl. a XI-a B

IN NOAPTEA LUNI

țineam în mînă cupa rotundă
în care tremurau sticloase
cuvintele nespuse încă.



Vibrația lor unduioasă suna adînc
în tine, în mine, în tine...
Și pînă nu s-au rostogolit
între noi cuvintele
am așternut în palmă
fierbinte foile tăcerii.

ROVENTA DANIELA

Cl.a XI-a B

FRUNZELE FOAMETI . . .

sînt scoici
ce închid un cînt tînuit
de-blean și de moarte
E-atîta durere în foșnetul lor
Atîta tristețe în revărsarea
inutilă
de culori sterpe bolnave și
reci
Ca niște pești osteniți de
marea văzduhului
au venit către limanul tăcerii
Cu cîntecul lor legănat
au răscolit marea mea tulbure
și mi-au prelinș pe buze
gustul sărat al țămului tăcut.

ROVENTA DANIELA
Cl. a XI-a B.

G E N E Z A

Scare ...
Frîntură de galaxie.
Apă ...
Picături de atmosferă.
Aer ...
Ingrămădiri de van.
Viață ...
Trudă milenară.
Om ...
Firimitură genială

IORGULESCU ADRIAN
Cl. a XI-a

C A S A V I S E L O R

Din vise mi-am făcut casă
Mare, caldă ...
Cu pereți din lumină
Cu boltă sprîjinită,
pe coloană infinită.

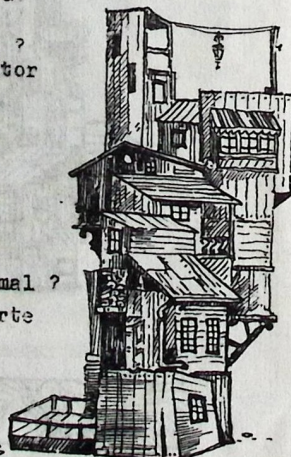
M-am schimbat ...
În bine, în rău ... știu eu ?
Sînt altul, frumos ca un actor
Trist, blazat, zîmbitor ...

Te-am întîlnit pe tine
Căutînd fericirea
O casă a viselor ți-am dat
Și tu mie-i dat iubirea.

Acum cînd casa mea caldă
Nu mai e ...
Cînd actoru-i ban
Ai plecat ... bizar ? ... normal ?

CĂMENII spun că undeva, departe
DIN VISE spulberate
SE-ÎNTRIPA o lume...

IORGULESCU ADRIAN
Cl. a XI-a B.



FLORI ALE IUBIRII

=====



Ochii tăi albaştri îmi aduc aminte de zilele
senine și fericite ale copilăriei.

Surisul tău cald și bun îmi aduce aminte
de florile din parc, de cerul înstelat

De tot ce a dat farmec bucuriei.

Poate că tu m-ai și uitat ,

Sau poate ai uitat și mînea cea roșie
cu buline albe cu care ne-am jucat

Sau florile de nufăr pe care mi le-ai dat

Eu totuși n-am uitat.

ARHIP MARIANA



G I G A N T U L

=====

Bach - Liniste deplină, lumină, armonie;
Flori, muzică, culori și poezie
O orgă ce vibrează cu-amploare nesfîrșită
De-o transparență pură, mereu desăvîrșită.

E forța inifinită de glasuri omenești
Ce parcă urcă-n ceruri spre lumi dumnezeiești
E universu-ntreg cu-ntregul planetar
E tot ce-alcătuiește un tot unitar.

Bach - Acest gigant complex al armoniei
Flori, muzică, culori și poezie
Si tot ce e frumos și plin de fantezie
Îți dă putere, optimism și măreție.

ARHIP MARIANA
Cl.a IX-a B.

În luna ianuarie 1969, am avut prilejul să vizionăm expoziția de artă contemporană americană care ne-a creat posibilitatea să urmărim modalitățile prin care cei 19 pictori, autori ai celor peste 100 de lucrări expuse, au reușit să se detașeze de influențele curentelor europene, sau să le depășească prin noi sinteze și soluții plastice personale.

Această artă nouă a continentului de peste ocean este rezultatul asimilării și modificării tradiției portretistice englezești, a stilului marelui pictor istoric, a caracterului precis, literal, al școlii germane de la Düsseldorf. La sfârșitul sec. XIX, în America s-a născut imboldul "patronilor" cumpărând opere ale masterilor europeni consacrați, opere ușor accesibile publicului. În aceste condiții, modernismul european a fost mult mai greu asimilat decât celelalte curente. Un rol deosebit de important l-a avut, prin îndrăzneală și vigoarea sa, curentul intitulat "Grupul celor 8" curent marcând îndepărtarea radicală de academism și legarea strinsă a artei de tumultul vieții.

Dar la baza modernismului american se află pe de o parte fuziunea între cele două curente artistice europene de o deosebită importanță, suprarealismul și cubismul, fuziune produsă pe terenul neutru al New-York-ului, mai ferit de contradicțiile puternice care dezbinău școlile din străinătate iar pe de altă parte energia și vitalitatea autohtone care au dat artei posibilitatea de a se manifesta liber, într-o expresie nouă.

Caracteristicile noi ale artei americane - aparenta lipsă de plan și de organizare, execuția la întâmplare - sînt strîns legate de modul neplanificat, adhoc, în care tind să se realizeze toate în America, de conștiința faptului că țara e mereu într-o continuă schim-

bare pe plan fizic și social.

Adeeseori, viziunea pictorilor americani este hrănită de viața urbană măruntă, de multe ori urtă, avînd totuși un efect umanizator: apar afișele rupte, culorile stridente ale produselor ieftine, zidurile expuse ale clădirilor în demolare.

Un curent des întîlnit în lucrările a numeroși pictori este pop-art, curent care se inspiră de la cele mai banale aspecte ale vieții, redîndu-le ca atare.

Spre exemplu, Robert Rauschenberg utilizează obiecte mărunte din viața de fiecare zi, o scară, o pernă, un scaun de bucătărie, precum și produse de serie cum ar fi sticla de "Coca-Cola", pîrînd să afirme existența unui potențial artistic pînă și în cel mai neînsemnat obiect.

O altă generație de adepți ai pop-artei, fascinați de stilul impersonal al reclamelor, au făcut artă din viața comercială din jurul lor, mergînd de la reclamele pentru obiecte casnice pînă la reproducerea de opere de artă celebre.

Efecte deosebite se obțin prin justa punere a imaginilor. Astfel James Rosenquist, pictorul fragmente de obiecte banale în cadrul stilului și proporțiilor afișelor pentru reclamă, ceea ce dă privitorului senzația că e impresurat de ceva deopotrivă realist și suprarealist.

Ca o reacție față de pop-artă, mulți pictori au căutat să se întoarcă la elementele esențiale ale picturii.

Această artă, în special aceea care se preocupă de culoare, se interesează de stîrnirea efectelor în psihicul privitorului, nu de exprimarea emoțiilor artistului în timpul creării operei. Unul din adepții acestei arte este și Jackson Pollock, ale cărui lucrări sugerează imensitatea spațiului, infinitul mișcării coșnice,

ritmicos vieții, misterele imaginației, invitând la meditație poetică și filozofică, reușind să dinamizeze și să încante pe privitor" (Petru Comarnescu).

Derutantă prin varietatea viziunilor, mergând de obiectivizare strictă până la limitele abstracțiunii, expoziția de pictură contemporană americană a

dat publicului nostru posibilitatea unui contact direct cu realizări de mare prestigiu a lături de care apar, nu lipsite de interes, variate experiențe și căutări, unele deschizătoare de perspective noi, altele însă lipsite de sorții viabilității.

SÂNDULESCU CRISTINA

Cl a XI-a B.

MICHELANGELO AL SECOLULUI NOSTRU

=====

Pentru noi, cei ce ne apropiem de muzică, a ne preocupa și de celelalte arte, este o cerință și o bucurie în același timp.

Artele plastice m-au interesat în ultima vreme în mod deosebit. Acest lucru m-a determinat să-l studiez îndeaproape pe C.Brîncuși, mare sculptor român.

Pe mine, operele lui C.Brîncuși mă emoționează tot atât de mult, ca și preludiile și fugile lui J.S.Bach.

Mare nostru sculptor și filozof C.Brîncuși, se găsește la loc de frunte printre figurile devenite istorice, care modificând gândirea plastică, au contribuit totodată la metamorfozarea sculpturii tradiționale în sculptura modernă.

Extraordinara putere de creație a minții lui C.Brîncuși, îmbinată cu mîna sigură a unui sculptor de prima clasă, a condus sculptura pe direcții și culmi cu totul nebanuite. Brîncuși, în decursul lungii sale activități, se eliberează din ce în ce mai mult de formele de exprimare exterioare, insistînd cu predilecție asupra vieții interioare a modelului reprodus în piatră, bronz sau lemn.

Gîndirea marelui sculptor, este o sinteză dintre realitate și fantezie, cele mai neînsemnate materiale transformîndu-se într-o artă străbătută de o puternică dragoste de viață, de natură, împletite cu o duioasă poezie. Opera lui Brîncuși aduce pe prim plan suflul eternității, al neantului, însăși propriile-i cuvinte ne dau lămurirea necesară: "Am făcut și eu pași pe nisipul eternității".

Punctul crucial al creației sale îl constituie anul 1908, cînd se rupe de sculptura fidelă naturii, propunîndu-și crearea unei originale arte avînd ca scop exprimarea esenței lucrurilor, esență materializată în forme de o generalizare dusă la extremă. Astfel, David Lewis, un biograf al său scrie: "Dintre sculptori, Brîncuși a fost primul care a făcut o ruptură radicală cu trecutul imediat... Formele sale simple, liniștite, ieșite din comun, totuși pregnante și aproape abstracte, reflectă o serie de atitudini creatoare care au devenit fundamentale în dezvoltarea artei plastice moderne".

Această ruptură dintre propria creație și arta tradițională este semnalată încă înaintea anului 1908, an crucial al creației sale, începutul acestei rupturi fiind observat public cu ocazia unei mese din casa lui Rodin, din Mendon; Rodin semnalîndu-l drept un talentat sculptor, îi propune să-i fie ajutor și elev. Dar, spre surprinderea generală, Brîncuși refuză, motivînd acest act cu celebra frază: "Sub un stejar mare nu crește nimic". Deci, chiar în acel timp sculptorul își caută un drum propriu în creație.

Căutarea de drum propriu în creația artistică a sa, se face treptat în diverse etape, care se petrec într-un timp relativ scurt.

Odată cu realizarea operelor sale: "Cumintenția pământului", "Sarutul", cît și o versiune a "Muzei adormite" se remarcă seria de eliminări de lucruri exterioare în operele sale. În același timp caută să adîncească și mai mult viața interioară a sculpturilor. Aceste transformări ale operei sale poate fi urmărită prin examinarea seriei de capete de femei și anume ale D-șoarei Pogany. Dacă în primele modelări (1913) se mai pot recunoaște amănunte, în următoarele variante acestea se șterg, gura dispare, dunge sprîncenelor se confundă cu linia ochilor. Astfel ne este sugerat, cu cele mai simple mijloace un cap al unei tinere femei.

De asemenea, în seria "Pasăre măiastră", care tragează o siluetă de pasăre, la început se pot distinge anumite amănunte, mai tîrziu dispărute. Brîncuși dă explicația nașterii acestor capodopere, în legenda populară românească, în care Făt Frumos este condus de o minunată pasăre la castelul frumoasei prizoniere. Astfel, Brîncuși vede în silueta zveltă a păsării un simbol al eliberării, al victoriei binelui asupra răului. În același timp însă, Brîncuși vede în ea și un simbol al zborului. "Toată viața mea am căutat esența zborului". El redă mișcarea într-o formă statică perfect echilibrată. Deny Chevelier povestește răspunsul lui Brîncuși la întrebarea unei doamne de cînd sculptează păsări: "Doamnă, acestea nu sînt păsări, ci zboruri". "Pasărea măiastră" reprezintă în filozofia artistică a sculptorului, zvonirea unei păsări către înalt.

Căutînd izvorul artei sale, mulți critici au fost de acord că, rădăcinile creației brîncușiene își trag seva din mai multe locuri. Arte neagră și precolumbiană au exercitat o influență destul de puternică în arta sa, dacă ținem seama că Parisul artistic suferea în primele decenii ale secolului nostru importante influențe ale artei negre. Cea mai importantă sursă de inspirație pentru Brîncuși o constituie arta populară românească.

"În sculpturile lui Brîncuși, cu forme purificate, scrie criticul Oto Biholji-Marin, apare o sinteză a primitivităților creatoare și perfecte. Acest artist român, a transplantat moștenirea formelor populare ale patriei sale la Paris, unde a îmbinat viziunea cubismului, cu arta instinctivă a primitivilor".

Marele sculptor, a fost considerat de către cubiști, șeful lor de școală, cu toate că Brîncuși a negat cu tărie acest lucru.

Această îmbrățișare a lui de către cubiști, se explică în primul rînd rupturii sale de artă tradițională, cît și faptului că a creat legi originale volumelor plastice. Deosebirile dintre el și cubiști este totuși mare tocmai în filozofia deosebită a lor.

Partea cea mai importantă a esenței sculpturii lui Brîncuși este tocmai acea colaborare și înțelegere proprie fiecăruia pe care și-o cere. Sculptura se pune în mișcare creierul fiecărui privitor al operei sale.

Acest Michelangelo al secolului nostru, a creat o artă originală, fiind cel mai mare purtător de mesaj al poporului român, în plastica mondială.

ANDREI PODLAHA

Cl. a IX-a A.

MUZICĂ ȘI ANTIMUZICĂ

Este dificil să ne amintim de creația secolului al XX-lea și să pătrundem sensurile muzicii moderne și contemporane, căci ne lipsește luciditatea și obiectivitatea pe care ți-o dă distanțarea în timp de momentul creației, fiind știut că timpul devine criticul necrutător și în același timp nepărtinitor al artei. Astăzi, ne vine greu să credem că la vremea lor, operele lui Monteverdi, Beethoven, Wagner, au provocat reacții ostile în rîndul publicului de atunci, fiind socotite heretice sau de neînțeles.

Cu toate acestea, nu întotdeauna timpul este acela care îți dezvăluie adevăratele valori ale creației. Nu este greu să ne dăm seama că, dacă în trecut muzica era un divertisment, astăzi ea a devenit un domeniu de cunoaștere. Artă în general și-a schimbat funcția. Ea folosește ca sursă de inspirație însăși viața și epoca în care trăim, devenind din ce în ce mai mult un mijloc de cunoaștere, în fața atîtor întrebări ce se ridică în fiecare clipă înaintea noastră.

Această transformare a muzicii este o consecință logică a evoluției gândirii umane, a tendinței din ce în ce mai accentuate spre pătrunderea tainelor vieții și ale omului.

Dacă întreaga știință este astăzi un domeniu de cunoaștere, arta, încadrîndu-se în acest context al epocii, devine un accesoriu pus în slujba omului, pentru a elucida mulțimea problemelor vitale care îl frămîntă.

Desigur că nu întotdeauna publicul este, în măsură să dirijeze creația muzicală și gustul său nu reprezintă întotdeauna un etalon după care să fie cîntărită valoarea opereii.

Unii compozitori scriu ceea ce sînt indiferent de aprecierea publicului, reprezentînd convingerile proprii și nu convingerile maselor largi. Exemple elocvente în acest sens

sînt A. Schönberg și A. Webern. Primul spunea că muzica sa nu este "frumoasă" și că de altfel nici nu urmărește frumusețea, ci adevărul.

Noțiunea de muzică "artă a frumosului" nu mai are sens, căci în muzica actuală frumosul și-a pierdut valoarea sa semantică.

Această transformare a muzicii nu e chiar atît de nouă pe cît s-ar părea la prima vedere. De-a-lungul procesului evolutiv, muzica a fost într-o continuă metamorfozare, de la Machault la Boulez - și în mod firesc a ajuns aici. Artă fugii lui Bach, prin rigurozitatea construcției, anunța serialismul. De altfel, Schönberg și Webern îl socotesc pe Bach "primul compozitor dodecafonic". Cvartetul opus 133, Marea Fugă, al lui Beethoven, care a produs la timpul său puternice reacții ostile în rîndul publicului, prin disonanțele sale, prin ritmica și stringența valorilor, prevede dramatismul creației lui Bartók.

Operele lui Wagner, primul compozitor atonal, care merge în creație sa pînă la desfiurarea melodiei, anunță parcă "Wozzeck"-ul lui A. Berg.

Urînd deci o evoluție firească în decursul timpului, muzica a ajuns în mod logic și necesar la stadiul actual de dezvoltare. Urîndu-se linia trasată de Wagner și romantici, s-a ajuns la împingerea sentimentelor exprimate pînă la paroxism, la accente patologice, la o încălecare incandescentă, ce pare că stă gata să explodeze, să erupă. Dar această cale a generat apariția snarhiei, a coșmarului și deci dezumanizarea.

În această categorie se încadrează mulți dintre compozitorii secolului nostru.

"E. Verèse, în Poemul său electronic sau în Deserts, fiind atras către invențiile tehnice, pune instrumentele electronice în slujba muzicii sale. Stockhausen, enigmaticul

John Cage, Luigi Nono, sînt numai cîțiva dintre cei a căror muzică continuă să se dezvolte pe această cale eruptivă a sentimentelor.

Dacă în creațiile din prima parte a vieții Erwartung și Pierrot lunaire atestă tendința sa către încordarea explosivă a sentimentelor, în a doua parte a vieții, dîndu-și seama că aceasta este o cale gipsită de orizont, și fiind conștient de necesitatea îngrădirii acestui haos, necesitate ce se impunea în mod imperios, a trecut la raționalizarea muzicii, elaborînd sistemul serial-dodecafonic, sistem care a fost îmbrățișat de mulți dintre urmașii săi.

Cel mai de seamă reprezentant al serialismului este A. Webern, elevul său.

Yannis Xenakis este cel care, trecînd la o raționalizare excesivă, chiar speculativă a muzicii, a dat naștere muzicii stokastice, bazată pe calculul probabilităților. Dar acest proces al raționalizării depășește cadrul uman, tinzînd spre dezumanizarea rațiunii, ceea ce reprezintă un pericol în dezvoltarea ulterioară a artei. Deci acest drum devine un compromis, nerespectînd o cale fecundă în dezvoltarea muzicii.

Alte curente ce s-au făcut simțite în rîndul compozitorilor actuali au fost neo-clasicismul și neo-romantismul. În această categorie intră compozitori cu renume, ca : F. Hindemith, A. Honegger, B. Britten, C. Orff și parțial chiar și I. Strawinsky. Concepția neo-clasicilor și a neo-romanticilor este, după cum o arată numele, întoarcerea la echilibrul clasic sau la efuziunea romantică.

Dar muzica este datoră să reflecte cadrul epocii prezente și psihologia omului. Ciocanului fără stăpîn al lui Boulez sau al Wozzeck-ului lui Alban Berg, care desigur nu este același cu omul Anotimpurilor lui Vivaldi sau al Nocturnelor lui Chopin.

Desigur că urmînd raționalizarea excesivă sau în-andescenta sentimentelor, s-a ajuns la "antimuzică", noțiune

ce nu are nimic comun cu sensul de muzică "artă & frumosului".

Dar arta reflectă realitatea și ne dăm seama că această artă exprimă aspectele dure ale problematicii secolului nostru.

Tocmai aici intervine mare dramă a compozitorilor zilelor noastre, care au de ales între compromisul ieftin al succesului imediat și între tăcerea spășitoare care îi înconjoară pe cei care exprimă ceea ce simt și care nu au găsit încă înțelegere.

Oare tot timpul va fi cel care din nou va da un răspuns acestei probleme ?

Dar să nu uităm niciodată ceea ce Schönberg a spus într-unul din ultimele sale articole, intitulat: "On revient toujours": "... Se mai pot scrie încă multe lucruri frumoase în tonalitatea Do major..."

SERBAN IUFU

Cl.a X-a A.

(continuare dela pag.17)

De la celebrul "Twist and shout" și pînă la "Revolution number nine", formația The Beatles a parcurs un drum care ar putea servi drept temelie a unei istorii a muzicii "beat" ce se va scrie cîndva.

Cu adînci implicații sociologice care sînt dovezi ale aspectului educativ al artei, stilul "beat" poate fi considerat o etapă fundamentală a muzicii "pop", iar evoluția sa se înscrie pe linia ascendentă a muzicii.-

DUTULESCU EMIL

Cl.a XII-a

EVOLUTIA STILULUI "BEAT" IN MUZICA

Termenul "beat" provine din limba engleză și are înțelesul de lovitură, iar în sens mai general, de ritm.

În muzică, stilul "beat" ocupă un loc aparte, încadrându-se în vastul sector al așa-numitei "popular music" sau pe scurt muzica "pop" a cărei traducere adaptată ar fi muzica ușoară - cu corespondenții aproximativi - musique légère, musica leggera.

Pentru o familiarizare cu muzica "pop", amintesc câteva elemente:

- unitatea de bază - cîntecul, a cărui durată medie variază între 2'30 și 3'15, cu diferite excepții;

- muzica cu solist, în care interpretul expune lucrarea acompaniat fiind de un grup instrumental sau vocal-instrumental;

- muzica de formație, a cărei partitură este interpretată de formații, grupuri, ansambluri. Acestea la rândul lor se pot divide în:

- grupuri vocale care utilizează drept bază de acompaniament grupuri instrumentale;

- grupuri instrumentale;

- grupuri vocal-instrumentale ale căror membri sînt în același timp și interpreți vocali și instrumentiști.

Patria muzicii "beat" este Anglia. Aici au apărut promotorii acestui stil, aici s-au născut cu o frecvență neobișnuită formații de tip "beat", mai modeste sau mai pretentioase, dar care se supun cu un vast tam-tam publicitar aprecierilor publicului și care se impun pe o perioadă de timp mai mult sau mai puțin întinsă.

Originea istorică a muzicii "beat" se situează la lîne de descendență dintre decențele al șaselea și al șaptelea. Deși se semnalează prezența grupurilor și "avant la date", totuși o puternică recrudescență a formațiilor de tip

"beat" este mai mult decât evidentă în perioada sus-amintită.

Fără pretenția de a epuiza vastul material pe care îl oferă studiul stilului "beat" mă voi referi la aspectele esențiale ale acestuia: muzica "beat" și rolul interpretilor ei.

Compozițiile muzicale de tip "beat" acordă elementelor ritm și melodie, ponderi în general egale. Durata relativ restrînsă a piesei impune, în general, sublinierea laturii ritmice a acestora. Acest lucru se petrece fără, însă, a dăuna echilibrului dintre cele două elemente, realizîndu-se o fuziune, de cele mai multe ori perfectă, între acestea.

Pentru a înțelege mai bine noțiunile legate de stilul "beat" este necesar să amintim o privire de ansamblu în peisajul așa-numitei muzici ușoare a anilor '59 - '60 și a anilor următori.

După puternica erupție a rock-and-roll-ului își face apariția "boom"-ul cîntecului italian. Melosul meridional își face tot mai insistent apariția, după o existență oarecum precară a laturii melodice a cîntecului în epoca rock-and-roll-ului. Melodia este repusă în drepturi, vocile calde, pline de inflexiuni ale cîntăreților italieni invadează piața cîntecului de muzică ușoară. Dar la orizont se întrevede un super-"boom" al muzicii ușoare-"beat"-ul, a cărui existență plină de imprevizibil nu s-a sfîrșit nici astăzi și nici nu are perspective de dispariție, ci dimpotrivă.

Spre gloria Angliei, noi și noi formații urcă treptele consacrării în acest domeniu atât de riscant, aducînd după ele o diversificare perfect aplicabilă a stilului "beat".

"Beat"-ul nu a prins decît în Statele Unite ale Americii, dacă luăm în considerație amploarea practicării.

lucru explicabil prin unitatea lingvistică a celor două state. În Italia există excepții izolate a căror existență poate fi justificată doar prin considerente de ordin sociologic, deoarece se constată în rândurile tinerilor amatori de muzică ușoară o puternică atracție anglofilă, ceea ce are ca rezultat o priză necondiționată la manifestările muzicale de tip "beat".

În Franța stilul "beat" nu a prins, poate din cauza specificului temperamental al auditoriului, poate din cauza suprasaturării pieței interne de muzică "pop" cu soliști de largă accepție internațională, de altfel.

În rest, fiecare țară își are grupurile ei de muzică "beat" de o circulație mai mult sau mai puțin restrânsă.

O analiză a compartimentului instrumental al formațiilor de tip "beat" conduce la o constatare: acesta păstrează la un nivel adecvat sectoarele orchestrei simfonice. Astfel, corzile subțiri din orchestra simfonică își găsesc echivalentul la chitara solo (lead guitar), corzile medii în chitara armonie (rhythm guitar) sau chitare ritmică, iar corzile groase în chitara bas (bass guitar). Sectorul percute este reprezentat, în general, prin tobe mare, tobe mică, tam-tam-uri, cinel și fuz-cinel. Sectorul instrumental de suflat nu își găsește echivalent în grupul de tip "beat", cu excepția perioadei de debut în care saxofonul (mai rar, trompetă) făceau ca ansamblul să aibă un caracter hibrid din cauza imposibilității stabilirii de apropieri între muzica produsă pe cale electronică, corelată cu efectul ritmic al instrumentelor de percute, pe de o parte, și sunetelor cu timbrul specific instrumentelor de suflat, pe de altă parte.

Tendința de diversificare pe plan melodic a dus la promovarea de inovatii în sectorul instrumental. Astfel, pe de o parte, se introduc modalități de producere a sunetului,

partea se utilizează instrumente cu sonorități specifice de exemplu sithar, tablă.

În ultimul timp, s-a constatat o dispariție crasi completă a formațiilor instrumentale, care au făcut posibilă trecerea la stadiul ulterior de formații vocal-instrumentale. Dispariția este oarecum nejustificată, dacă ne gândim la răsunetul pe care l-a avut la vremea sa grupul The Shadows, exponent tipic al formațiilor instrumentale de tip "beat". Pe atunci, în anii '60-'61, existența acestor formații era favorizată și alimentată de numărul mare al localurilor de noapte, număr ce necesita o egalonare și o ierarhizare a acestor grupuri, al căror nume creștea neîncetat. Discul nu avea valoare de carte de vizită, iar prezența în clasamentele cîntecelor nu avea semnificația pe care o are astăzi situarea unei înregistrări pe unul din locurile fruntașe din aceste clasamente. Astăzi, prezența pe locul prim înseamnă o vânzare de zeci de mii de discuri, deci, o accepție extrem de largă din partea publicului auditor.

Momentul cel mai important al evoluției stilului "beat" după apariția sa îl constituie succesul celebrilor "Michelle" și "Yesterday", care au deschis actului interpretativ noi căi de afirmare.

Deci, se disting două etape ale stilului "beat": cea care cuprinde aproximativ cinci ani și care este perioadă de afirmare a stilului "beat" propriu-zis, și etapa următoare, în care ne aflăm și astăzi, în cadrul căreia se fac diferențierile de concepție compozițională care ocazionează apariția de noi remuri.

Astfel, stilul "beat" cuprinde patru diviziuni diferențiate după factura compozițiilor interpretate de grupuri:

- "beat"-ul propriu-zis;
- psychedelic sound;
- estetica flower-power (hippy);
- "beat"-ul în forță.

Prima categorie cuprinde de stilul "beat" propriu folosit de obicei ca muzică de

dans, care cuprinde variantele lent și mișcat, fără diferențieri metroritmice.

În cea de-a doua categorie intră muzica așa-numită psihedelică, care are o circulație relativ restrânsă, datorită efortului intelectual necesar în timpul receptării ei. Este o muzică de atmosferă, o muzică de ascultat. Ca trăsături mai importante, ramura "psichedelic sound" prezintă utilizarea coloanelor pe fondul muzical preînregistrat, folosirea diferitelor zgomote sau efecte sonore de natură electronică, fixarea de elemente de muzică concretă, bandă întoarsă, semi-telefonie etc.

Manifestările muzicale cuprinse în cea de-a treia categorie se încadrează pe linia manifestărilor estetice ale fenomenului "hippy".

Ultima categorie prezintă ca element specific potențarea la maximum a efectelor sonore, produse în timpul actului interpretativ.

În majoritatea lor, formațiile de muzică "beat" execută compoziții proprii, astfel încât doar evocarea unui tândem compoizistic de pildă, Lennon-McCartney a devenit sinonimă cu evocarea întregului grup Beatles. Totuși, nu se poate vorbi de o specializare pe ramuri de muzică în sensul strict al cuvântului, deoarece nu trebuie uitat faptul că formațiile acestea trăiesc prin contactul cu publicul pe care îl și influențează, dar căruia îi sînt și supuse.

Cu aceasta, am atins cel mai important din cariera "beat"-ului, deși el nu este decât o idealizare a trăsăturilor "pop"-ului.

Formațiile de tip "beat" trăiesc, în general, prin înregistrarea discurilor, care sînt de două feluri: de 45 ture/min și diametru mic și long-play (LP) de diametru mare 30 cm și 33 ture/min. Există și discuri gravate doar pe o parte (single) și care sînt destinate sondării gustului publicului auditor, prin organismele specializate de radiodifuziune.

Cea de-a doua modalitate de manifestări muzicale ale grupurilor "beat", este efectuarea de turnee.

Deci, este vorba de o strînsă interdependență între ascultător și interpret, interdependență care face să apară clasamente ale celor mai bune înregistrări ale grupurilor.

În ultimul timp s-a produs o revenire în rîndul favoritelor publicului a interpretărilor englezi de muzică "pop" engleză. Acest fenomen este explicabil prin nevoia de variație a publicului, nevoie justificată, deoarece, timp de ani, piața cîntecului "pop" fusese, aproape, în exclusivitate acaparată de muzica "beat".

O puternică impresie a produs și produce "soul"-ul, care și-a trimis emisarii cei mai reprezentativi - Otis Redding și Aretha Franklin - în cercurile cele mai largi de ascultători.

"Soul"-ul a dat "beat"-ului o infuzie de prospețime și dinamism, prin i utilizarea la maximum a disponibilităților sectorului ritmice folosite de către chitara bas. De asemenea, folosirea ca fundal armonice a grupărilor vocale feminine în muzica "soul", este un procedeu din ce în ce mai folosit de către compozitorii de muzică "beat".

Nu se poate încheia fără a menționa aportul neprețuit al formației The Beatles. Ei au fost propagatorii muzicii "beat" în toate colțurile lumii, cei care au dat tonul în intelectualizarea conceptului compoizitional de muzică "beat", pilonii muzicii ușoare de astăzi. Se folosește termenul de teenager pentru a desemna pe tinerii ai căror număr de ani se termină în tensiunea, rinsteen, adică cei care au pînă în 20 ani și care, de obicei, sînt cei mai pasionați auditori ai muzicii "beat". Generația de teenageri, crescută o dată cu grupul Beatles, a suferit puternice transformări pe plan ideologic și moral în cadrul fenomenului artistico-social (beatlomania)

(continuare la pag. 14)

CREATIA STRAWSKIANA IN DECENIUL TREBUT

Strawinsky a pornit-o pe drumul apropierei de dodecafonism, plecând de la datele fundamentale ale esteticii sale: acceptarea conceptului de timp ontologic ca reper absolut pentru timpul particular de desfășurare a volumelor sonore. Problemele de maximă generalitate pe care le-a ridicat creația strawinskiană între cele două războaie, probleme de poetică și de structurări superioare a unor "materii prime" muzicale preexistente ar trebui ecarsate și dezvoltate într-un spațiu mai amplu.

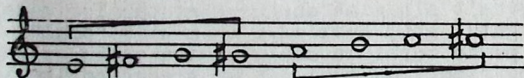
Ne vom referi numai la consecințele acestei perioade de creație pentru estetica strawinskiună și ne vom îndrepta atenția spre acea parte a creației care se arată a fi cea a marilor limpeziri spirituale.

Drumul parcurs de Strawinsky de la "Rakócs Progress" până la "Threni" (am lăsat aceste lucrări ca punct de referință din considerații estetice și tehnice) este extrem de interesant în ceea ce privește clarificarea limbajului, cât și unele asimilări inedite care vădese parcursurile unei experiențe bogate de la Gesualdo la Webern.

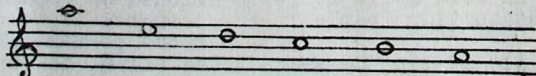
Pentru melomanul exersat oit și pentru muzicianul moliu, această etapă de 2 ani este relevantă prin câteva creații importante și printr-o transfigurare de structuri percepționale a căror specificitate își păstrează, totuși, în timp, datele generale.

Ca importanță în plenui evolutiv al asimilării creațoare, se situează "septetul din 1953". Este o muzică care, la început nu apare nu prea îndepărtată de lumea baletelor neoclasice și, poate chiar a unor epoci mai timpurii din activitatea interbelică a lui Strawinsky (mă refer în special la concertul pentru pian, surlători, contrabas și timpani din 1924 și în primul rând, la celula ritmică a introducerii, aproape identică cu cea a temei pasacaglii din septet).

Dar ceea ce ne dă indicii sigure că lucrarea de față este un pas făcut înainte de Strawinsky pe drumul unei depășiri a spațiului diatonic (experiență, de altfel, parcursă de autor și în opere mai vechi) cu o încercare de structurare a unei lumi modale, cooptând 8 sunete din constelația celor 12, într-o aranjare cromatico-transpozitorie

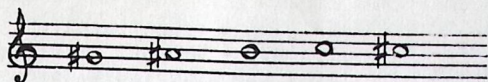


este faptul că, încă de la prima audiiie apare frapant ascultătorului structura liniilor melodice, vădind experiența schönbergiană, și unele îmbogățiri inedite în ceea ce privește însăși discursul muzical: o anume tensionare a suprafetelor timbrale, o nervozitate ritmică stăpinită opusă net unei desfășurări fluente a volumelor; la o analiză a materialului brut, se poate observa o celulă generatoare de esență diatonică, desenind un soi de cadentă arhaică, de un rafinat parfum rusesc.



opusă de clarinet în durate smintind, clar, de ritmurile barocului și însoțită încă de la început de forme ei augmentată la fa-got și inversat și augmentat la corn.

O dată cu tema a doua, care aduce prima structurare intervalică a modurilor viitoarelor două părți.



expusă de fagot în desene contorsionate, subliniate cu discreție de corzi și pian, discursul capătă mai susmenționată concentrare de tensiuni, care taie fluxul muzical în respirații scurte, sau cu dese schimbări de densitate instrumentală.

Dezvoltarea comprimă cele două perioade extreme ale formei de fugă (expoziția și stretta), folosind ca subiect cele cinci sunete ale temei a doua.

Partea a doua, passacaglia, este una din cele mai izbutite pagini din literatura camerală strawinskiană și contemporană. Ea se prezintă sub forma unui rondo lent, suprastructurat pe o passacaglia, avind tema în înălțimi și durate invariabile - obișnuita pașală ritmică melodică a acestei forme contrapunctice.

Variațiunile se înșeală după schema de mai jos :

Introducere A₁ B₁ C A₂ D B₂ A₃ EF (coda)

coda fiind compusă din două variații concluziv, care stau antitețic una față de cealaltă, prin diferențierea pastei sonore (densă și uniformă în prima, rarefiată și încălzită într-un ultim spasm mecanic de intrările portato ale suflătorilor și corzilor groase în stil "punctualist", în a doua)

Expoziția însăși, nu este decît desfășurarea abstractă a două durate relaționate într-un ritm sobru, parcurcînd 16 sunete scoase din constelația modului eniatic la început.

Aceste 8 măsuri reprezintă în cadrul creșterii trawinskiane, una din primele încercări de cristalizare a unei relații inter-valice tip, plecîndu-se, însă, de la un material predeceafonic, iar în sînul relației sunetele fiind repetabile.

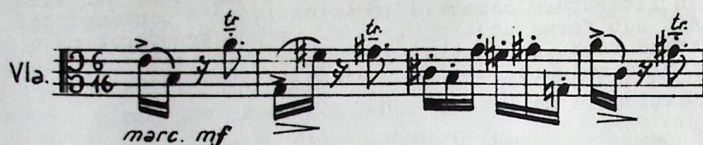
Dacă spunem că primele 5 note ale temei a doua ale părții întîi prefigurează modul de bază al lucrării (aranșată succesiunea înălțimilor), tema de debut a lucrării prefigurează însăși relația tip de 16 sunete care constituie seria passacagliei și a gîzai, serie avînd ca origină sunetul mi (dominanta lui 1 1).

Variațiunile cuplet și cele care reprezintă tema a doua a rondoului, vădesc maxima exploatare a resurselor ritmico-intona-

ționale a unei relații, prezintă la care a ajuns maestrul, un model de constrângere formală, superioară - terenul adevăratei libertăți creatoare a spiritului, căci cum spune în alte cuvinte Stravinsky în "Poétique musicale" numai dogmatizând poți desprinde firul drumului creator de noienul drumurilor deschise în fața compozitorului în momentul făcării operei de artă.

Voința, ca însușire primordială a spiritului este motorul care pune în mișcare procesul de alegere, iar dogma este în acest caz, însuși instrumentul de alegere.

Partea a treia, giga, reprezintă o complexă fugă dublă, avînd ca subiect tema pasăcăgliei modificată ritmic și, în consecință, cu o altă și neprevăzută semnificație.



Este o pagină de mare substanță muzicală, a cărei complexitate nu se lasă percepută de la prima audiere. Structurată în două secțiuni, iar acestea la rîndul lor, subdivizate în alte două, giga debutează cu o fugă la trei voci la corzi, urmată de o fugă dublă, de fapt o suprapunere a unei fugi pe același subiect, cu valori însă argumentate la optimi și în alte ritmuri peste fuga la 3 voci inițială, redată de data aceasta la pian. Secțiunea secundă aduce după modulul fugilor din "Arte fugii" de Bach, subiectele inversate. Cadențele fiecărei secțiuni în parte calmează mișcarea fluxului inițial, creînd o stare de liniște interioară.

Septelul din 1953 reprezintă - subliniez încă odată - o treaptă decisivă nu numai pe drumul dodecafoniei (fapt poate mai puțin important, ținînd de domeniul tehnicii primare), ci spre dezvoltarea unor aspecte noi ale esteticii stravinskienne, aspecte ce trădează o capacitate crescîndă de concentrare, și, în același timp, de stăpînire a unor structuri complexe.

Genul care își găsește însă deplina cristalizare în cadrul creației stravinskienne postbelice, rămîne cel vocal-simfonic.

Stravinsky a mai dat cîteve lucrări de amplă desfășurare vocal-simfonică și înainte de război, unele constituind adevărate capodopere (exemplu "Oedipus Rex", "Les Noces" Simfonia psalmilor). Lucrările despre care ne voi ocupa, reprezintă o sinteză superioară a genului, o recapitulare a evoluției istorice a acestuia, producînd în planul restructurărilor estetice mutații extreme de interesante.

Prezentată în 1956 la festivalul de muzică contemporană de la Veneția, "Canticum sacrum ad onorem Sancti Marci nomini" constituie prin amploarea arhitecturii sale și mai ales, prin marea varietate stilistică subordonată unei idei generale unificatoare, o culme a muzicii deceniului trecut.

Opera se articulează în 5 secțiuni, moticate în structurarea volumelor de însuși pretextul literar al lucrării: "Euntes in mundum universum praedicare evangelium omni creature" (prima piesă), "Illi autem perfecti praedicaverunt ubique" (acincea piesă).

Partile centrale ascultă de aceeași arhitectură simetrică: a doua și a patra fiind aproximativ asemănătoare ca formă - solcări vocale - iar cea centrală ca ax al întregii lucrări, este cea mai dezvoltată. Întregul edificiu este precedat de o "Dedicție" cîntată de tenor și bariton soli, acompaniați de două linii melodice la tromboni: "Urbi Venetiae in laude sancti sui Presidis Beati Marci Apostoli".

Strawinsky își propunea aici să realizeze o maximă concentrare a mijloacelor în cadrul unui ecletism tehnico-stilistic repugnat pînă atunci în estetica muzicală, realizînd secțiuni diferite ca densitate și culoare modală care se condiționează reciproc în cadrul unui discurs lipsit de orice agitație interioară și care se supune unei construcții marmoreene definită de Massimo Mila, ca "slabă, uscată, aspră; umilă, de o sărăcie voită"

Astfel, materialul din prima parte este repartizat la două grupe instrumentale: prima cooptînd corul, alămurile, fagoturile, violile, contrabașii și orga, iar a doua fiind un interludiu la orgă și fagoturi.

Contrastul instrumental este accentuat de opunerea notă dintre poliarmonia aspră a primului fragment cu roturile sale uniforme, simplificate la un fel de trepidăție mecanică și corul hieratic al orgii în valori uniforme, ca un soi de suspendare a respirației nervoase a fragmentului precedent.

Următoarele trei secțiuni sînt primele pagini dodecafonice serioase ale lui Strawinsky; dar unitatea serială nu este respectată, deși între cele două serii de bază există afinități structurale evidente:



"Surge, aquilo" este un soi de invențiune la trei voci. De la bun început se conturează o caracteristică a tehnicii dodecafonice strawinskienne; potențarea maximă a expresiei fiecărui interval melodic al seriei, pendulări pe două sunete învecinate ale seriei aflate învecinate la distanțe intervalice de secundă, sugerînd cîntul melismatic al ariilor din operele lui Monteverdi.

Tesătura sorată a ariei, relevînd un mare rafinament timbral și contrapunctic este punctată de seria condensată în acordurile harpei și ale contrabașilor în flageulete cu timbrul lor moale, atît îndrăgit de compozitor.

Partea centrală "Ad tres Virtutes horationes" poate fi considerată, după opinia lui Roman Vlad, o cantată tripartită. După cum am mai spus, este secțiunea cea mai complexă a lucrării, participă întreaga masă a executanților, bineînțeles dispuși în secțiuni diferențiate din punct de vedere al densității și timbrului.

"Caritas" este un canon la 4 voci pentru discant, alto, tenor și trompetă, precedat de un preludiu instrumental; ca element specific pentru muzica celor "trei virtuți" se remarcă enunțul seriei în octave duble la orgă, la începutul fiecărei secțiuni și, în final, la viole și contrabași. De fiecare dată, acest fragment joacă un rol diferit în construcția acestei secțiuni centrale: preludiu, interludiu, postludiu. Expus astfel, în durate simple (♩ și ♪) el amintește de expoziția temei passacagliei din septet, dar lipsindu-i și ultimul element care înviora discursul: diferențiere timbrală. A rămas numai un material primar, abstract, un soi de ipoteză, pentru demonstrația de făcut.

Preludiul instrumental propriu-zis din "Caritas" ni se relevă încă de la prima luare de contact sumară, cu partitura, ca fruct al unei apropieri și asimilări a creațiilor weberniene din ultima perioadă (Simfonia op. 21, Cantatele și Variațiunile pentru orchestră). Intr-adevăr, abundența intervalcelor mari (septime și

note), a liniilor melodice, cît și ciocnirea timbrală dintre instrumente în unisonuri scurte, transformate într-un fel de contacte timbrale, îl fac pe cititor să se ducă cu gîndul, imediat, la structurile weberniane. Dar, după cum afirmă Roman Vlad, în cunoșcuta-i lucrare dedicată studiului creației strawinskiene, apropierea de Webern dispare o dată cu trecerea de la citirea partiturii la audierea ei: este imediat sesizabil acel fenomen ciudat atît de caracteristic muzicii dodecafonice strawinskiene, și anume atmosfera distonică degajată de o structură cromatică declarată.

Partea a patra "Brevis Motus Cantilenae" un solo de bariton în care corul intervine diferențiat în primele două secțiuni A și B. În A cu rol de amplificator (quasi un eco) al melopeei solistului, în B solo în cadrul unui anon la 4 voci. Această parte a lui Canticum este, poate, momentul cel mai dramatic al textului. Tensiunea opțiunii între credință și îndoială nu poate fi anulată de un verdict sigur, rămîne ca o existență obiectivă, ca expresie însăși a condiției umane. Cuvintele vin să dea glas tocmai acestui dualism într-o frază sintetică: "Credo Domine, adjuva increduli. tatem meam".

Pe plan muzical "Brevis Motus Cantilenae" este foarte apropiată de muzica lui "Threni", sau, mai bine zis, invers. Pedale melodice ce creează acea stare de "calm dinamic" proprie lui Strawinsky, tendinți virtuale neanulate pe plan psihologic, toate acestea realizate cu mijloace dezarmant de simple, vin să creeze cadrul sonor textului literar.

Partea a cincea este, după cum am amintit, drumul în sens contrar al primei părți. Trebuie făcută însă mențiunea că Strawinsky nu a copiat strict notele, în partitură existînd cîteva neconcordanțe cu partea întâi.

"Canticum Sacrum" implică atît pe plan formal, cît și spe-culativ, o problematică care depășește dimensiunile acestui articol. Împlinindu-și un simplu rol de informare sumară, încercarea de față nu are intenția să creeze o viziune asupra problemelor generale ale creației postbelice strawinskiene. Acest lucru este încă prea timpuriu, atît pentru cititor cît și pentru autor, dar mai ales, pentru însuși obiectul studiului nostru.

În 1958, Strawinsky dă la iveală prima sa lucrare integrală dodecafonică: "Threni, id est Lamentatio Jeremiae Prophetae". Vorbînd despre sentimentul religios al compoziturii, este imposibil să nu facem o paralelă cu, aparent, contradictoria sa atitudine față de imixtiunile în esența muzicii.

În "Poétique musicale", Strawinsky doar denunță cu vehemență teoriile wagneriene despre "arta religie" sau "Gesamtwerk"; muzica înainte de toate, este o realitate obiectivă independentă, de orice semnificație externă. Aici își are simburile acea afirmație "coup de foudre": muzica nu poate exprima ceav.

Da, muzica nu poate fi condiționată din afară, de i rațiune străină structurii sale intime și pentru a-l parafraza pe Strawinsky, vom spune că lucrul de făcut, odată săvîrșit, anulează posibilitatea externă de condiționare.

Trebuie însă, să înțelegem bine sensul pe care-l dă Strawinsky verbului: "a exprima": este vorba de sensul direct, de comunicare într-un limbaj precis a unei idei precise.

În concluzie, ceea ce au vrut să facă unii, sau mai bine zis, au crezut că vor face, și anume să "brăduce" dintr-un limbaj în altul idei introductibile în esența lor și într-un sens și în celălalt, este repugnat de Strawinsky sub imperiul unei înalte conștiințe artistice, așa că pentru a descifra sensurile unei opere, trebuie să plecăm cu analiza de la partitură, și să ne întoarcem la partitură: opera reprezintă un mod de a gîndi general, plecînd de la niste premise muzicale obiective și numai descifrarea acestui mod de a gîndi muzical nu va releva datele generale

ale gândiri autorului, deci, într-un fel și a contemporanilor săi și, ca să putem citi în acest limbaj, bineînțeles, trebuie mai întâi să-i cunoaștem gramatica adică: teoria, istoria și estetica muzicală.

Revenind la "Threni", trebuie să spunem că opera continuă procesul de esențializare și tensionare maximă a materialului relevat în studiul operelor precedente. Proludiul reprezintă o pagină de distinsă și sobră frumusețe, în care este atinsă suprema maleabilitate a masei de executanți (orchestră, soprană și alto soli), într-o desfășurare muzicală care stinge o spontaneitate a expresiei proprii, după cum am mai spus, unei constrîngerii ca aceea profesată de marii maeștri. Întreaga lucrare se distinge prin refuzul oricărui efect gratuit, fiecare element al discursului muzical fiind potențat la maximum ca eficiență expresivă, funcțiunea fiecăruia fiind extrem de bine precizată. Încă odată, apare în relief acea particularitate a dodecafonismului stravinskian și anume spontaneitatea melodiei seriale care se păstrează în cadrul muzicii tradiționale.

"Threni" reprezintă un moment de răscruce în creația post-belică stravinskiană. De aici înainte, lucrările sale vor fi înfrumusețate într-un sens sau în altul de "Threni".

Muzica pe care Strawinsky a scris-o în deceniul nostru va trebui să facă și ea obiectul unui studiu viitor. Oăci volumul de informație condiționat temporal și biografic, nu poate să ne dea pînă în prezent o imagine cît de cît precisă asupra acestei opere. În lucru este sigur: Strawinsky crează în sensul unei arte majore care influențează și este influențat de noile realități ale vremii noastre, este ultima expresie a muzicii tradiționale alături de Messiaen.

Dar Strawinsky constituie el însuși o tradiție care s-a conturat și s-a întregit pe parcursul a șase decenii de creație, constituind un moment important al evoluției muzicii secolului nostru.

PETRESCU CRISTIAN
Cl. a XII-a A.



C O L E C T I V U L D E R E D A C T I E

Prof. PIETREANU CORINA ✓

CRETAN ELENA ✓

ANTON VALERIA ✓

MIRONESCU ILEANA

GALATEANU DANA ✓

RACU NICOLAE

DISMACEK ALEXANDRU

PETRESCU CRISTIAN	- absolvent ✓
DUTULESCU EMIL	- absolvent: ✓
SANDULESCU CRISTEA	- Cl. a XII-a ✓
CRETAN ANA MARIA	- Cl. a XII-a ✓
NEMTEANU DOINA	- Cl. a XII-a ✓
DUMITRESCI ILINCA	- Cl. a XI-a ✓
IORGULESCU ADRIAN	- Cl. a XII-a ✓
CHIRIACOPOL EPAMINONDA	- Cl. a XII-a ✓
CURTA NICUSOR	- Cl. a XII-a ✓
TIOC LULU	- Cl. a XII-a ✓
CHIRIACESCU FLORIN	- Cl. a XII-a ✓
GRACIUNESCU TIBERIU	- Cl. a XI-a ✓

Prezentare grafică
C o p e r t a

Desen note

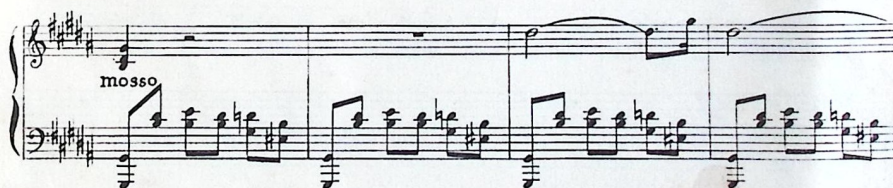
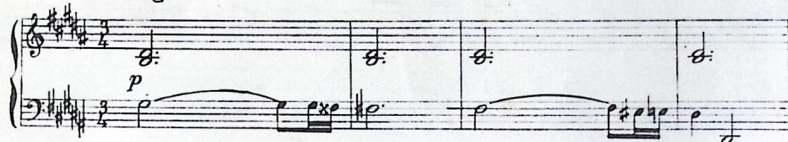
G. Florescu
G. Florescu
L. Leonte
G. Florescu

ADAGIO
in
sol# minor

MIRCEA STANCU

Adagio

Piano



First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a long eighth-note rest. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dashed line with an '8' above it spans the final two measures of the system.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a long eighth-note rest, followed by a series of sixteenth notes marked with 'x'. The bass staff has a melodic line with a long eighth-note rest, followed by a series of sixteenth notes marked with 'x'. The word *rall.* is written above the first measure, and *accell.* is written below the last measure. A dashed line with an '8' above it spans the first two measures.

Third system of musical notation. The treble staff contains a series of sixteenth notes marked with 'x', followed by a melodic line with eighth notes marked with 'x'. The bass staff contains a series of sixteenth notes marked with 'x', followed by a melodic line with eighth notes marked with 'x'. The words *cresc.*, *rall.*, *decresc.*, and *mf decresc.* are written below the staff. A dashed line with an '8' above it spans the first two measures.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords marked with 'p'. The bass staff contains a melodic line with eighth notes. The word *p* is written below the first measure.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords marked with *pp*. The bass staff contains a melodic line with eighth notes. The word *pp* is written below the first measure.

IDIL Ț

DANIELA BODIN

Moderato marziale

8

8

8

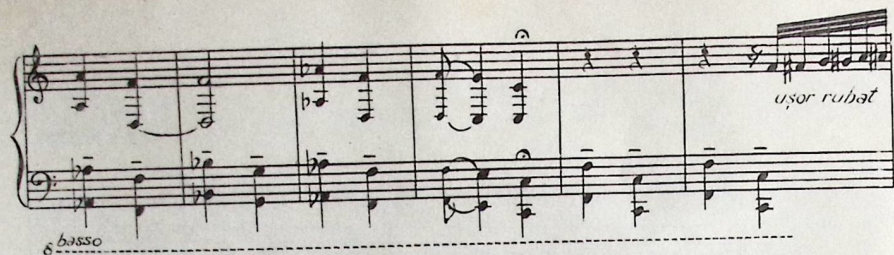
8

(grăv, semănând cu sunetele unor clopote masive)

mf

8. ANSO

mf



First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a fermata over a half note, followed by a series of eighth notes. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dashed line labeled "8" spans the first two measures of the right hand. The text "osor rubat" is written in the right margin.



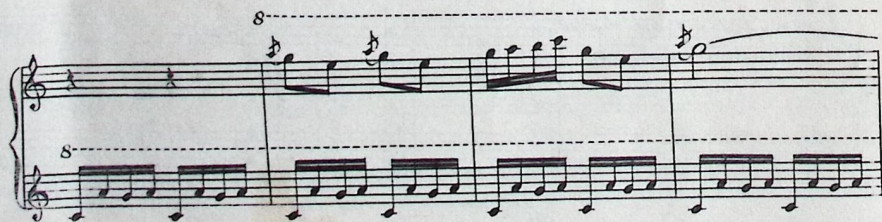
Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with eighth notes and chords. The left hand maintains the harmonic accompaniment. A dashed line labeled "8" spans the first two measures of the right hand.



Third system of musical notation. The right hand features a series of eighth notes and chords. The left hand continues the harmonic accompaniment. A dashed line labeled "8" spans the first two measures of the right hand.



Fourth system of musical notation. The right hand features a series of eighth notes and chords. The left hand continues the harmonic accompaniment. A dashed line labeled "8" spans the first two measures of the right hand. The tempo marking "Allegretto giocoso" is written in the right margin.



Fifth system of musical notation. The right hand features a series of eighth notes and chords. The left hand continues the harmonic accompaniment. A dashed line labeled "8" spans the first two measures of the right hand.



tr

pp

8 *basso*

tr

8

tr

ff

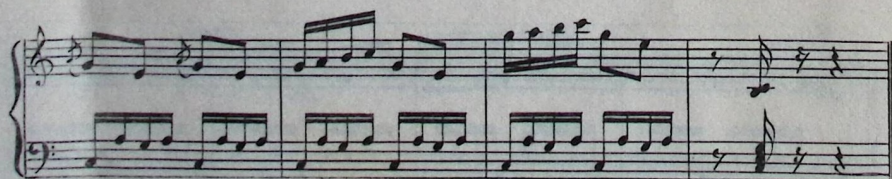
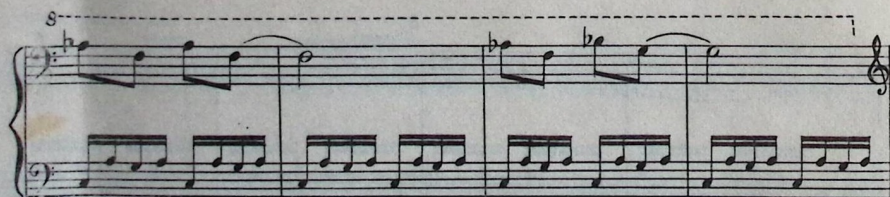
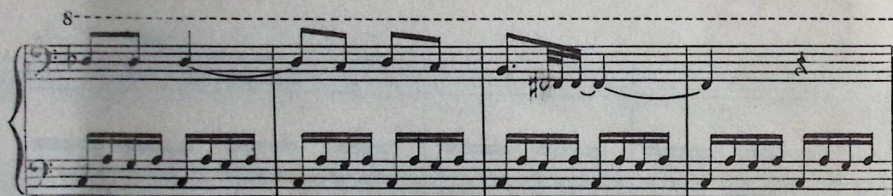
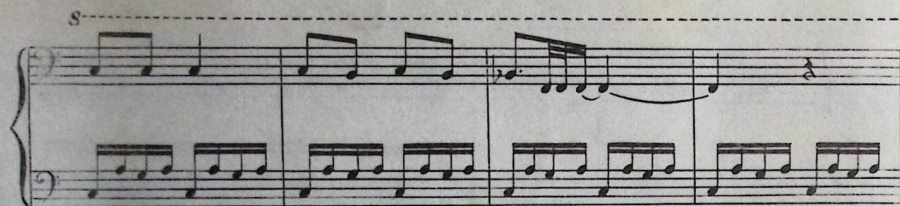
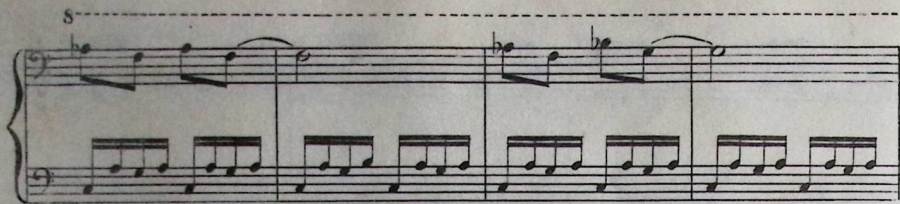
tr

pp (simstru)

8

8





PÎRÎIAȘUL

TÂNĂSESCU ANDREI

Piano

The musical score is written for piano and mandolin. The piano part is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The mandolin part is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six systems. The first system shows the piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system introduces the mandolin with a rhythmic pattern of eighth notes. The third system continues the mandolin melody with a crescendo leading to a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system features a complex mandolin texture with multiple voices. The fifth system continues the mandolin melody with a crescendo. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the mandolin and a sustained piano accompaniment.

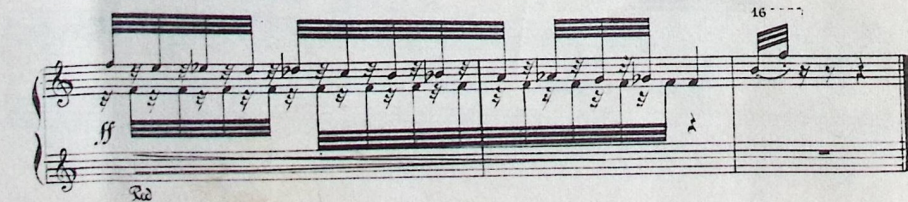
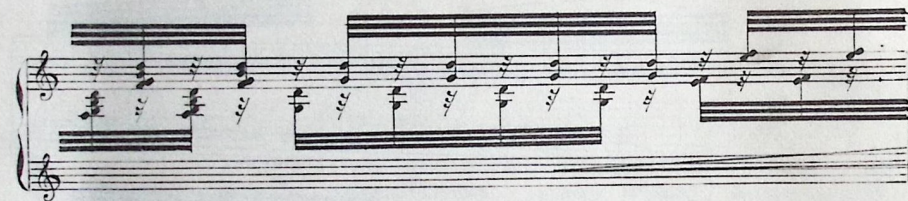
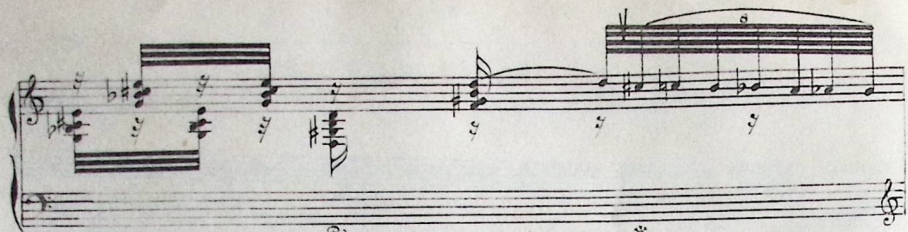
musical score for Piano and Mandolin (Mandolin part indicated by 'md.' and 'ms.').

The score is written in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

The piano part is marked "Piano" and includes dynamics such as *md.*, *ms.*, and *mf*.

The mandolin part is marked "md." and includes dynamics such as *mf*.

The score includes various musical notations, including notes, rests, and articulation marks.



RONDO FENTRU PIAN

DOINA NEMȚEANU

Allegro vivace

Piano

f

p

cresc.

f

p

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains two measures of music. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing two measures of music.

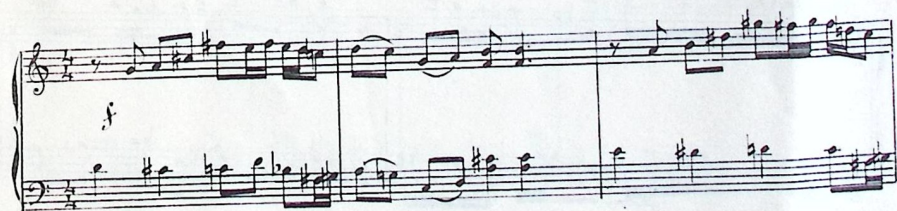
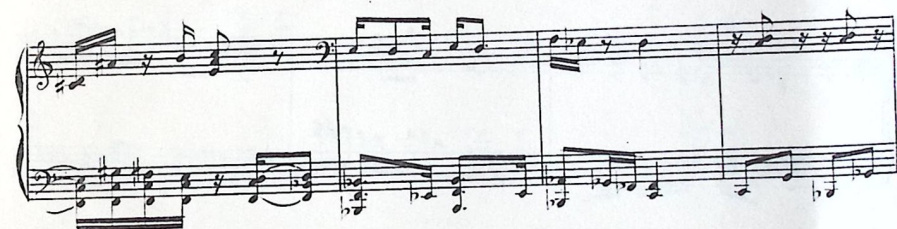
The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff provides harmonic support. A measure rest is present in the second measure of the upper staff.

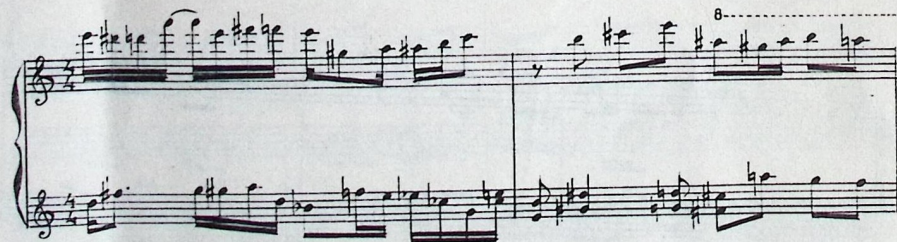
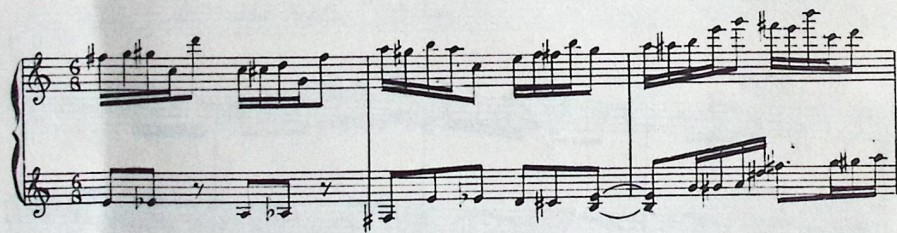
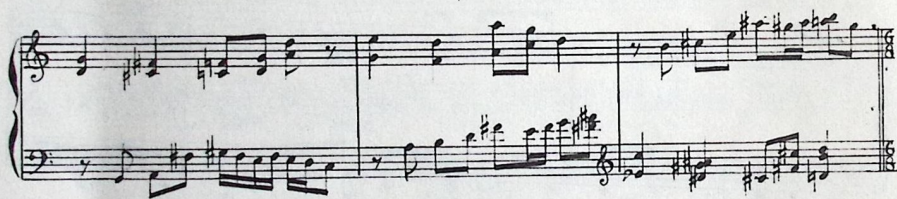
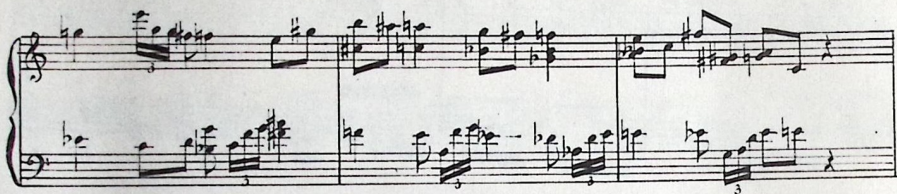
The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a measure rest in the first measure, followed by two measures of music. The lower staff continues the accompaniment. A measure rest is also present in the second measure of the lower staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains two measures of music. The lower staff contains two measures of music, with a measure rest in the second measure.

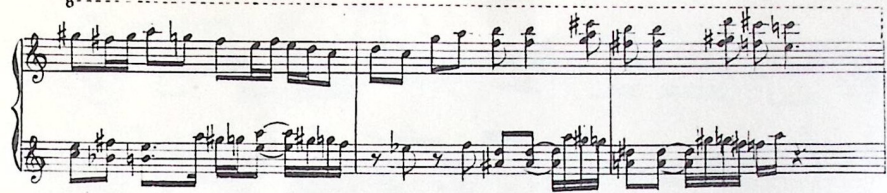
The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains two measures of music. The lower staff contains two measures of music, with a measure rest in the second measure.

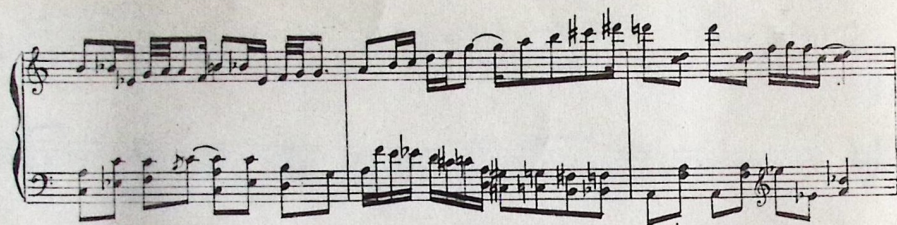
The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains two measures of music. The lower staff contains two measures of music, with a measure rest in the second measure.





8



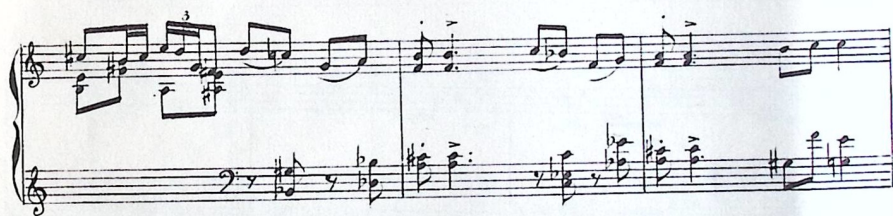




First system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo and dynamics marking "rall. e dim." is written above the right hand staff.



Second system of musical notation. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The left hand maintains the harmonic support with sustained chords and moving bass lines.



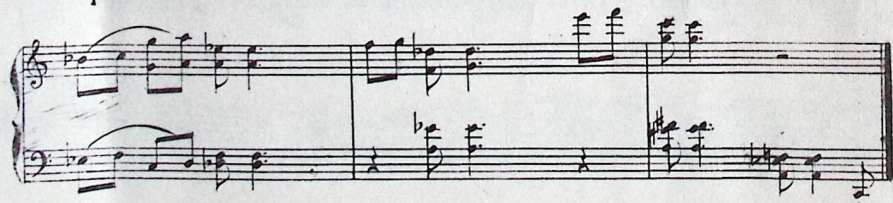
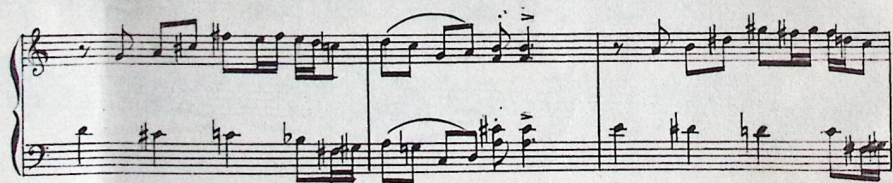
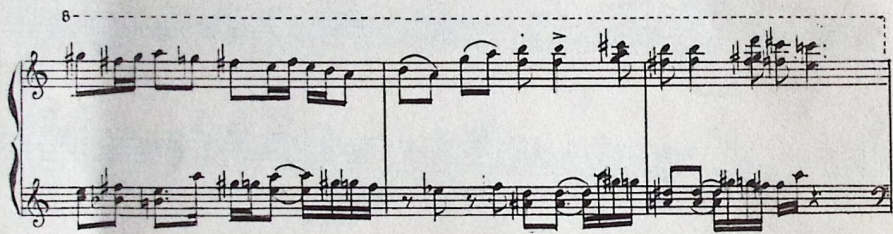
Third system of musical notation. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand features a prominent bass line with eighth notes and chords.



Fourth system of musical notation. The right hand shows a melodic line with some rests. The left hand has a more active bass line with eighth notes and chords, including a triplet.



Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand features a bass line with eighth notes and chords, including a triplet.



PASSACAGLIA

PENTRU

FLAUT, OBOI, CLARINET și FAGOT
PE O TEMĂ DE BRAHMS

CRISTIAN PETRESCU

Allegro

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for four woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/16. Each instrument part begins with a forte fortissimo (*ff*) dynamic. The notation shows the first four measures of the piece, with notes and rests for each instrument.

p legato

p legato

p legato

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 5 through 8. The dynamics for the Flute, Oboe, and Clarinet parts are marked *p legato* (piano, legato). The Bassoon part continues with its previous notation. The system shows the continuation of the melodic and harmonic lines for all four instruments.



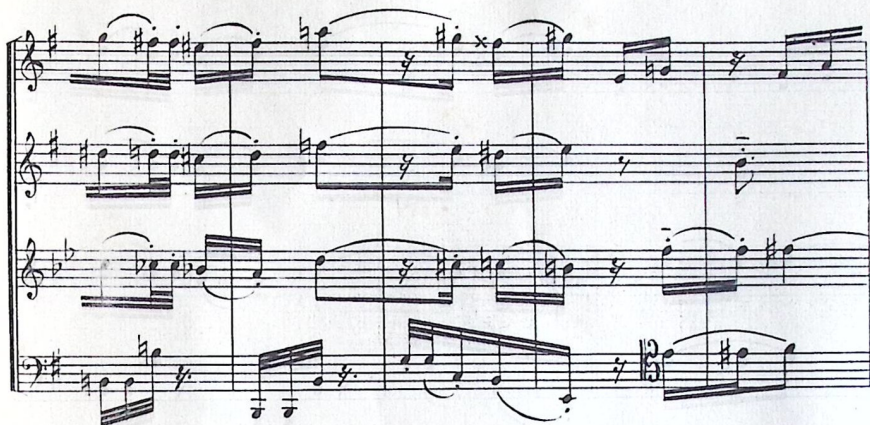
The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The notation includes various note values, rests, and slurs.



The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The notation includes various note values, rests, and slurs. The word "legg." is written above the second staff, and "legg." is written above the third staff.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The notation includes various note values, rests, and slurs.



allarg.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The second staff has a few notes followed by a rest and then a descending melodic phrase. The third and fourth staves contain more complex rhythmic patterns with many beamed notes. The dynamic marking *sub p* is written above the second staff, and *f* is written below the second, third, and fourth staves.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The second, third, and fourth staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line. The second, third, and fourth staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. The system ends with a double bar line.

The first system of the handwritten musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and contains a series of eighth notes and rests. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The system concludes with a double bar line.

The second system of the handwritten musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The system concludes with a double bar line.

The third system of the handwritten musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The second staff is also in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth notes and rests. The system concludes with a double bar line.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also in treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second and third staves are also in treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "molto rit." is written below the first three staves, indicating a tempo change.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The second and third staves are also in treble clef with a key signature of one sharp. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "poco" is written below the first three staves, and the word "precip." is written below the fourth staff, indicating tempo changes.

Solo

Handwritten musical score for a solo section, measures 1-4. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The key signature has one sharp (F#).

molto rall.

Handwritten musical score for a section marked *molto rall.* (measures 5-8). The tempo is slower than the previous section. The notation includes quarter notes, half notes, and rests. The key signature remains G major.

pp *Quasi Presto*

Handwritten musical score for a section marked *Quasi Presto* (measures 9-12). The tempo is faster than the previous section. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The key signature remains G major. The first measure is marked *pp* (pianissimo). The section ends with a double bar line.

First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef, key signature of one sharp (F#), and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The second staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The third staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The fourth staff has a bass clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The second staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The third staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The fourth staff has a bass clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The second staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The third staff has a treble clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The fourth staff has a bass clef, key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a rest. The system ends with a double bar line.

The first system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G3, followed by a quarter rest, then a half note A3, and a quarter rest. The system concludes with a double bar line. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo).

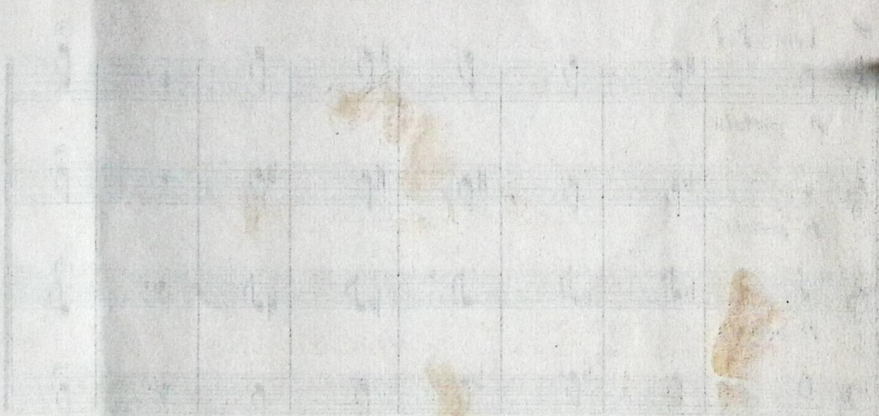
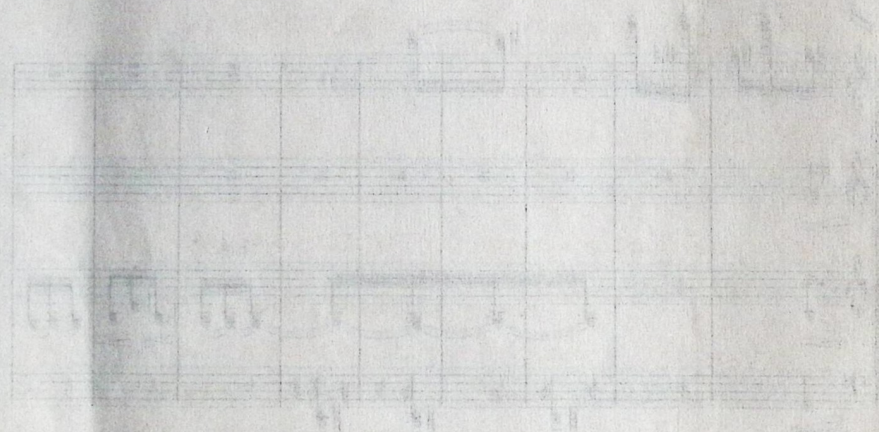
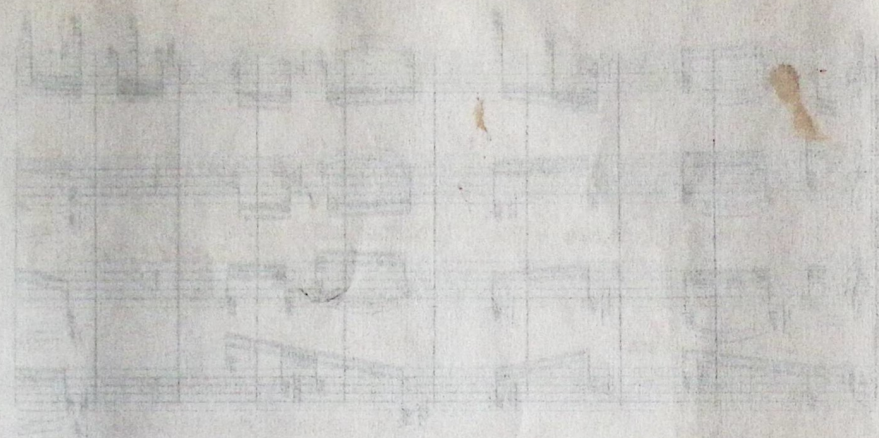
The second system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G3, followed by a quarter rest, then a half note A3, and a quarter rest. The system concludes with a double bar line. Dynamics include *pp* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). A *Solo* marking is present above the third staff.

The third system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and a quarter rest. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a half note G3, followed by a quarter rest, then a half note A3, and a quarter rest. The system concludes with a double bar line. Dynamics include *molto* (moderato).

The first system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a similar melodic line. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line. The system ends with a double bar line and a *sf* (sforzando) marking on the second staff.

The second system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a *sf* marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a *Solo* marking. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line. The system ends with a double bar line.

The third system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a *Lento* marking and a *p portato* marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a *p portato* marking. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with a *p portato* marking. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a bass line with a *p portato* marking. The system ends with a double bar line.



S U M A R

	Pag.
1.- Cuvînt înainte - Prof. NICOLAE NICULESCU DIRECTOR ARTISTIC	1
2.- Vibrații - versuri - IORGULESCU ADRIAN	2
3.- Promisiune - PRUNNER IONUT	3
4.- G e n e z a - versuri - CHIRIACOPOL EPAMINONDAS	3
5.- P a s t e l - versuri - CHIRIACOPOL EPAMINONDAS	4
6.- Se revarsă zorile - IORGULESCU ADRIAN	4
7.- In noaptea lunii - versuri - ROVENTA DANIELA	5
8 - Frunzele toamnei - versuri - ROVENTA DANIELA	6
9.- G e n e z ă - versuri - IORGULESCU ADRIAN	6
10.- Case viselor - versuri - IORGULESCU ADRIAN	6
11.- Flori ale iubirii - versuri - ARHIP MARIANA	7
12.- Gigantul - versuri - ARHIP MARIANA	7
13 - Steaua mea - versuri - IORGULESCU ADRIAN	8
14 - I a r n a - versuri - CHIRACOPOL EPAMINONDAS	8
15.- Eu mi-am pierdut... - R. E V E	9
16.- Pictura americană după 1945 - SANDULESCU CRISTINA	10
17.- Michelangelor al se- colului nostru - ANDREI PODLAHA	11
18.- Muzică și antimuzică - SERBAN LUPU	13
19.- Evoluția stilului "BEAT" în muzică - DUTULESCU EMIL	15
20.- Creația Strawinskiiană în deceniul trecut - PETRESCU CRITIAN	18
21.- A d a g i o - STANCU MIRCEA	Cl. XI
22.- I d i l ă - BODIN DANIELA	Cl. VIII
23.- P î r î i a ș u l - TANĂSESCU ADRIAN	
24. R o n d o - NEMTEANU DOINA	Cl. XI
25 - Passacaglia - PETRESCU CRISTIAN	Cl. XII

000

30

