

ANTOINE GOLÉA

**MUZICA DIN NOAPTEA TIMPURILOR
PÂNĂ ÎN ZORILE NOI**

© 2024. Casa de Editură GRAFOART®

Toate drepturile rezervate.

Redactor corector: Nicoleta Dobrin

În elaborarea prezentei ediții s-a folosit lucrarea:

Antoine Goléa, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*,

Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1977, vol. II.

și versiunea în limba română

Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*,

trad. din lb. fr. de Lida Igiroșianu, Ed. Muzicală, București, 1987, vol. 2.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GOLÉA, ANTOINE

Muzica din noaptea timpurilor până în zilele noi / Antoine Goléa ; trad. din lb. franceză de Iosif Igiroșianu și Lida Igiroșianu. - București : Grafoart, 2024
2 vol.

ISBN 978-606-747-243-1

Vol. 2. - 2024. - ISBN 978-606-747-245-5

I. Igiroșianu, Iosif (trad.)

II. Igiroșianu, Lidia (trad.)

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ GEORGE ENESCU

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL. : 0747 236 278 (07-GRAFOART) ; 021 315 07 12

E-MAIL : GRAFOART1991@GMAIL.COM

COMENZI ON-LINE : WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

Antoine Goléa

MUZICA
DIN NOAPTEA TIMPURILOR
PÂNĂ ÎN ZORILE NOI

Traducerea din limba franceză de
Lida Igiroșianu

Volumul 2



Cuprins

Muzica secolului al XX-lea.....	7
Unde este publicul secolului al XX-lea?	9
Claude Debussy.....	15
În jurul și în descendența lui Debussy	37
Similitudini și contraste în jurul lui Debussy în Franța și în Europa.....	64
Richard Strauss	103
Leoš Janáček.....	115
Arnold Schonberg.....	118
Alban Berg și Anton Webern	138
Luigi Dallapiccola.....	156
Igor Stravinski	167
Paul Hindemith	190
Neoclasicism și expresionism în tonalitatea restabilită .	196
Serghei Prokofiev	202
Război și după război. Mult zgomot la Paris.....	231
Rămas bun școlii din Paris: Arcueil, Fontainebleau, America.....	279
O Franță tânără, o muzică tânără.....	288
André Jolivet și Olivier Messiaen	291
Noile generații, diferitele curente după 1945.....	329
Valul se umflă și ne supunem. Pierre Boulez.....	342
Pierre Schaeffer și mai marii echipei sale	367
Karlheinz Stockhausen.....	390

Luigi Nono și Luciano Berio	409
Hans Werner Henze	419
Iannis Xenakis	431
Henri Dutilleux, Serge Nigg, Maurice Ohana	442
În jurul vedetelor de după război. Toate tendințele și toate vârstele.....	450
Teatrul liric la sfârșit de veac.....	490

Muzica secolului al XX-lea

O istorie a muzicii nu este o enciclopedie, nici un dicționar, mare sau mic. Pentru epocile trecute, incluzând și secolul al XIX-lea, cititorul găsește firesc ca numele compozitorilor care figurează în asemenea dicționare să nu apară toate într-o istorie, doar dacă aceasta ar fi o operă uriașă și colectivă, cum și există de altfel. O istorie de dimensiune medie, scrisă de un singur autor, este totodată o evocare a epocilor și perioadelor succesive ale muzicii, o lucrare de referință, cât și o estetică; acesta este cel puțin triplul țel urmărit în această carte. Enumerarea numelor tuturor ar transforma-o într-un catalog fără semnificație.

Desigur, pentru perioadele apropiate de data publicării cărții, problema se complică. Secolul nostru, al XX-lea, a ajuns la al patrulea sfert. Dată fiind viteza evoluției moderne, în toate tehnicile și în toate artele omului, se poate considera că, la fel ca pentru secolele trecute, timpul și-a făcut trierea, măcar o primă triere, pentru prima jumătate a secolului al XX-lea, și că este posibil a se trece peste muzicienii acestei perioade, ale căror opere nu au supraviețuit propriei lor dispariții. Desigur, nedreptățile istorice există, și este deci permis și chiar necesar să se facă excepție pentru unul sau alt muzician despre a cărui operă credem că nu ocupă locul pe care l-ar merita în repertoriul internațional. Specific „internațional”, pentru că repertoriul național este cu totul altceva. Un compozitor minor, de mână a doua, poate foarte bine să fie ridicat în frunte în țara lui, mai ales dacă acea țară nu are nimic mai bun de oferit lumii.

Pentru compozitorii în viață, de toate vârstele, situația istoricului devine în mod special delicată. Să-i citezi pe toți,

Unde este publicul secolului al XX-lea?

Iată o altă întrebare prealabilă de extremă importanță. În ziua în care scriu acest capitol, citesc informația următoare într-un ziar demn de încredere: „Cinci sute de mii de tineri au asistat sâmbătă la Watkins Glen, în statul New York, la un festival de muzică pop, cu participarea orchestrei *The Band* și *Grateful Dead*.”

Să cităm și alte câteva cifre. În Statele Unite, de unde provine această informație, sunt vreo cincizeci de societăți filarmonice, întreținând fiecare o orchestră simfonică (se știe că în Statele Unite este vorba de întreprinderi particulare, statul nesubvenționând nicio organizație artistică, oricare ar fi ea). În medie, aceste societăți au fiecare cel mult 10.000 de abonați, și aceasta este o cifră foarte generală. Ar fi deci în jur de 500.000 de persoane abonate la concertele clasice, pentru toate concertele dintr-un an, pe tot teritoriul Statelor Unite. Ce reprezintă acești 500.000 de abonați în fața acelor 500.000 de tineri care dau năvală la un singur festival de muzică pop, ținând poate trei zile, într-un singur stat, într-un singur loc? Nimic. Nimic, cu atât mai mult cu cât majoritatea abonaților se stabilesc în jurul unei medii de vârstă de la 45 la 50 de ani, de vreme ce la Watkins Glen, pentru a-i asculta pe *The Band* sau pe *Grateful Dead*, media ar trebui să se stabilească între 15 și 18 ani. Ori, când abonații actuali ai concertelor clasice vor fi dispărut, câți dintre cei 500.000 de tineri vor fi devenit abonați în locul lor? Doi la sută, poate, niciunul mai mult.

Vrem exemple europene? Germania este vestită a fi o țară iubitoare de muzică clasică. München este un oraș de peste un milion de locuitori. Știm câți abonați numără

Claude Debussy

Nimic nu părea să predestineze muzicii pe copilul unui mic negustor de porțelanuri, faianțe și mărunte bibelouri chinezești, care va da faliment trei ani după nașterea fiului său și se va stabili la Paris ca funcționar al Companiei de Căi Ferate de la Fives-Lille. Un șir de întâmplări l-au adus la muzică și, în primul rând, câteva șederi prelungite la Cannes, la o soră a tatălui său, fastuos întreținută de un financiar pe care Debussy însuși l-a crezut, o vreme, adevăratul lui tată. În mediul monden și superficial artistic al acestui cuplu își dădură seama de talentele copilului, îl puseră să studieze pianul și îl prezentară doamnei Mauté de Fleurville, ultima elevă în viață, în vremea aceea, a lui Chopin și, pe lângă asta, soacra lui Verlaine. Talentul său se afirmă atunci excepțional, la unsprezece ani intră la Conservatorul din Paris, unde a fost, timp de zece ani, un elev silitor, conștiincios în disciplinele cele mai diferite. Nu izbuti însă ca pianist, nu putu niciodată să ia un premiu întâi, și îi fu greu să demareze, cu un anume Durand, profesorul lui de armonie, spirit tradiționalist mărginit. Dar profesorul lui de pian, Marmontel, fu acela care îi procură un loc de pianist al casei la extravaganta Doamnă von Meck, prietena lui Ceaikovski, la care stătu, trei ani de-a rândul, de fiecare dată mai multe luni, însoțind-o în călătoriile ei prin Europa, descifrând partiturile maestrului invizibil, aranjându-le și cântându-le la patru mâini cu patroana, dând și lecții de pian fiicelor ei. Această ultimă activitate îi deveni fatală, pentru că se îndrăgosti la disperare de una din elevele lui și îi ceru mâna mamei, care îl dădu imediat afară. Această prietenă a artelor și a artiștilor ținea sus și ferm drapelul castelor și al convențiilor sociale, îl considera pe micul Debussy ca pe un servitor întru muzică, fără nimic

În jurul și în descendența lui Debussy

Fiecare din capitolele consacrate în acest volum unuia din „marii” secolului al XX-lea va fi acompaniat de unul sau mai multe capitole privind compozitorii aceleiași familii, fără luarea în considerare a naționalității. „Compozitori ai aceleiași familii”, aceasta nu vrea să spună compozitori minori sau de zonă secundă; aceasta nu vrea să spună nici compozitori a căror personalitate s-ar fi format în mod necesar la umbra marelui maestru, nici exclusiv influențată de exemplul lui: „Familie” trebuie așadar înțeles în sensul cel mai larg și uneori și cel mai îndepărtat al cuvântului, mai cu seamă când muzicienii despre care se vorbește ar putea face parte din mai multe familii, adică ar fi fost sub influența a doi sau mai multor mari maștri ai secolului, chiar a măștrilor din secolul precedent.

Maurice Ravel, născut la Ciboure, în Pirinei, în 1875, fiu al unui tată elvețian de origine savoiardă și al unei mame basce, mort la Paris, la sfârșitul anului 1937, se plasează în jurul sau în chiar descendența lui Debussy? Da, dacă luăm în considerare, în generalitatea sa cea mai largă, limbajul muzical pe care l-a folosit sau dacă privim propria lui personalitate, atât de diferită de cea a lui Debussy. Sub acest dublu raport vor fi mereu considerați compozitorii comentați în acest tip de capitol.

Este evident că Ravel întrebuințează limbajul modal al lui Debussy în același timp cu Debussy, și continuă să-l întrebuințeze și după moartea lui. A te întreba care din cei doi a pus sau repus în lumină anumite particularități ale acestui limbaj este destul de zadarnic, iar ridicula ceartă asupra faptului de a ști dacă o anumită *Habanera* de Ravel a servit ca model unei anumite *Sarabande* de Debussy, sau

Similitudini și contraste în jurul lui Debussy în Franța și în Europa

În vreme ce Debussy căpăta din ce în ce mai multă importanță la începutul secolului al XX-lea, curentele paralele ale muzicii nu se limitau deloc la Vincent d'Indy ca descendent al frankismului. Spun paralele și nu opuse; căci d'Indy era el însuși un compozitor modal, chiar dacă avea, desigur, un ideal formal și expresiv, altul decât al lui Debussy pe care îl aprecia totuși foarte mult. Actul cel mai debussyst al lui d'Indy a fost reactualizarea *Orfeului* lui Monteverdi, în anul următor revelației lui *Pélleas*, care părea să datoreze atât de mult acestui trecut, acestei opere.

Mult mai izolată, mai independentă ar putea să pară activitatea lui **Florent Schmitt**, născut în 1880, la Blâmont în Lorena, mort la 88 de ani, în 1958, la Neuilly-sur-Seine. Dar de n-ar fi decât din lucrările sale din tinerețe, aduse din călătoriile prin toată Europa după obținerea Premiului Romei în 1900, el se leagă de unele tendințe descriptive și impresioniste, în raport, de exemplu, cu operele pentru pian ale tânărului Ravel, cu care fusese coleg de Conservator în clasa lui Fauré. Compunând pagini pentru pian, impregnate de amintiri culese în Spania și în Turcia, el cultiva, prin forța lucrurilor o scriitură modală. Desigur, nu cu primele sale opere, toate trimise din Roma, se impune el atenției unui public mai larg, ci prin adevărata lovitură de trăsnet care a fost, în 1904, o alta din trimerile sale, *Psalmul 47*. Stilul acestei opere, de o rară putere, de un brio vocal și orchestral considerabil, încastrată într-o arhitectură de o soliditate și o grandoare extreme, părea să porceadă cu mult mai mult de la Berlioz și de la Verdi – Verdi din *Requiem* – decât din contemporanii francezi ai lui

Richard Strauss

În muzica secolului al XX-lea, Richard Strauss, născut în 1864 la München, mort în 1949, la Garmisch în Alpii bavarezi, ocupă un loc special. El este singurul, printre marii acestui secol, care nu a participat, cel puțin în aparență, la reînnoirea limbajului muzical. Aceasta face ca adepții necesității absolute a acestei reînnoiri, fără a vorbi de extremiștii tuturor avangardelor, să-l privească cu un dispreț suveran și să meargă până la a-l ignora; ei fac ca și când nu ar fi existat vreodată. Și totuși...

În fruntea unei producții simfonice, instrumentale și lirice egal de importante, Strauss este cu siguranță printre compozitorii cei mai cântați ai acestui secol, și aceasta este o afirmație prudentă, căci o statistică exactă ar releva poate că este cel mai cântat. S-ar putea spune că aceasta nu înseamnă, în mod absolut, o referință, că este poate „prostul gust” al maselor publicului care-i asigură asemenea situație. Și totuși ... în 1901, când Strauss vine la Paris să dirijeze două concerte din operele lui simfonice, Claude Debussy, critic muzical la „Revue Blanche”, scrie un articol publicat mai târziu în „Monsieur Croche, anti-diletante”, în care afirma că este cu neputință „să te sustragi geniului acestui om”. Și când, în 1907, abia un an după creația la Dresda, *Salomea* a fost reprezentată la Théâtre du Châtelet în versiunea originală germană – lucru cu totul excepțional pentru o epocă în care Wagner era cântat în franceză la Operă – succesul, foarte mare, fu totuși acela al unei lucrări de scandal, nu numai din pricina subiectului, dar și din cauza anumitor îndrăzneli de scriere care aveau să reapară, în 1909, în *Elektra*.

Cu toate acestea – este știut astăzi – aceste

Leoš Janáček

Născut cu zece ani înaintea lui Strauss, în 1854, la Hukvaldy, în provincia moravă a monarhiei austro-ungare, Leoš Janáček, cel mai tânăr din cei „trei mari cehi” ai muzicii va fi, în secolul al XX-lea, un izolat, la fel ca fratele lui mai mic germanic: din acest secol al XX-lea, el nu a trăit decât primul sfert (a murit la Ostrava, tot în Moravia, în 1928), dar geniul lui s-a dezvoltat cu adevărat în ultima treime a vieții, o dată cu lucrările pe care le-a compus în această perioadă și datorită cărora poate fi considerat ca unul din marii unui secol ce începea în zgomotul altor revoluții decât a sa proprie. Este de ajuns să ne amintim că, într-adevăr, în timpul acelorași douăzeci și cinci de ani Stravinski se va ridica, triumfător, la orizont, anume cu *Sărbătoarea primăverii*, că Schönberg va stabili scrierea atonală, pe urmă, în 1923 scrierea dodecafonică, compunând *Grădinile suspendate*, cele *Cinci piese pentru orchestră* și *Pierrot Lunaire*, că, la rândul lui, Bartók va da un sens nou raporturilor între muzica așa-zis savantă și muzica izvorâtă din străfundurile poporului.

Foarte multă vreme, Janáček a fost cantonat în căutări care-l înrudeau cu acelea ale lui Bartók, mai precis: căutări care, de altfel, mult dincolo de muzica populară îl determinau să stabilească legături profunde între limba lui maternă și declamația muzicală. S-a mers până acolo încât s-a spus că lucrările vocale ale lui Janáček rămăneau inaccesibile pentru oricine nu ar cunoaște limba în care au fost compuse. De aici, mai mult sau mai puțin inconștient, a-l îngropa în uitare – căci, cine cunoaște ceha în afară de cehi și câțiva specialiști străini? – nu mai era decât un pas, care a fost făcut cu ușurință. Și iată cum Janáček, nu numai cel de dinainte de 1900, ci chiar și cel al cărui geniu țâșnește

Arnold Schonberg

„Ceea ce am găsit, va asigura supremația muzicii germane pentru o sută de ani”. În acești termeni, naivi, anunța Schönberg elevilor și prietenilor lui, Alban Berg și Anton Weber „descoperirea” sa a dodecafonismului. Evoluția ulterioară a arătat că Schönberg se înșela, căci 25 de ani după instaurarea ei, scrierea dodecafonică a văzut săparea temeliiilor ei de înșiși cei care ar fi trebuit, în mod normal, să-i asigure perenitatea. Și ceea ce a urmat, anume serialismul integral, a fost distrus mult mai repede încă, în mai puțin de 10 ani, dacă vrem să fim generoși. Așa se întâmplă cu relativitatea istoriei.

Înainte de 1950, partizanii necondiționați ai teoreticianului Schönberg puteau afirma, aparent pe bună dreptate, că maestrul lor a făcut să depindă de inovațiile sale toată evoluția muzicii secolului al XX-lea. Astăzi, opera teoretică a lui Schönberg este făcută praf. Exceptând câțiva rari și de altfel valoroși muzicieni, ca un Wolfgang Fortner, în Germania și un André Casanova, în Franța nimeni nu mai compune conform regulilor dodecafonice, chiar mult mai elastice, de altfel nici conform celor ale serialismului integral care a urmat, pus la punct de Pierre Boulez și tovarășii lui de generație; și aici, Boulez însuși a contribuit într-o manieră hotărâtoare la prăbușirea principiilor și sistemului proclamate și întemeiate chiar de el.

Dar Schönberg însuși, către sfârșitul vieții lui? Într-un articol scris în engleză, dar care purta titlul franțuzesc „On revient toujours”, Schönberg arăta, atunci când părea încă inatacabil, importanța foarte relativă a propriului lui sistem. De când Hitler îl gonise din Germania în 1933, nu mai credea în „supremația” muzicii germane și în rolul pe

Alban Berg și Anton Webern

Cei doi principali elevi ai lui Schönberg fac demonstrația strălucitoare a libertății învățământului său: este greu de găsit doi muzicieni exact contemporani, elevi ai aceluiași maestru, mai radical deosebiți între ei cum sunt Alban Berg, născut în 1885 la Viena, unde moare în 1935, și Anton Webern, născut în 1883 la Viena, mort la 1945 la Mittersill, lângă Salzburg.

Desigur, în evoluția scriiturii, ei au urmat cu credință și paralel învățătura maestrului lor; au abandonat scriitura tonală în același moment cu el și au abordat cu sinceritate scriitura serială de concert o dată cu Schönberg. Dar aici se opresc asemănările, căci nu este nimic comun între dodecafonismul unuia și al celuilalt: în fiecare din lucrările lui dodecafonice, Berg nu are decât o singură grijă, anume să facă o sinteză cu scriitura tonală, pe când în ale sale, Webern tinde spre un serialism din ce în ce mai sever și mai pur, în care se pot de pe acum găsi urmele viitorului „serialism integral” care s-a inspirat din el.

Necon condiționalii scriiturii seriale și ai celor mai extreme consecințe ale ei, organic sau artificial create, l-au considerat întotdeauna pe Berg cu o anumită neîncredere, dacă nu chiar cu ostilitate. Nu-și permitea el oare să scrie lucrări care mai păstrau încă unele legături cu cele ale muzicii tonale romantice, de a fi întotdeauna violent și călduros expresiv, de a-și lega muzica în mod evident de mișcările sufletești, de a-i păstra un caracter foarte general omenesc, de a se interesa de oameni și de destinele lor, într-atât încât să compună – *horribile dictu* – două opere, dintre care cel puțin una a devenit un succes mondial? Toate acestea, pentru partizanii unei muzici abstracte și pur intelectuale, au un parfum diabolic, și uriașa figură a lui

Luigi Dallapiccola

Destinul muzicii dodecafonice a fost ciudat de paradoxal. În răstimpul celor douăzeci de ani care au urmat, stabilirea principiilor ei de către Schönberg a rămas închisă în Europa centrală în sensul cel mai îngust al termenului adică, practic, în mica Austrie apărută după războiul din 1914–1918. Operele dodecafonice se cântau și în Germania – să ne amintim doar de premiera lui *Pierrot Lunaire* și a lui *Wozzeck* la Berlin – și foarte rar, în Franța, unde Milhaud a avut curajul, în 1923, să prezinte *Pierrot* cu Marya Freund. Dar, în genere, în timpul perioadei dintre cele două războaie, Germania era dominată, pe planul muzicii „avansate”, de Hindemith, eroul primelor festivaluri de la Donaueschingen. Cât despre Franța, ea era la picioarele lui Stravinski, care domnea peste toată muzica Parisului, care era și aceea a Franței, țară strâns centralizată, cel puțin până în 1940. Mișcarea „Tânăra Franță” a lui Messiaen și Jolivet, care începuse să se manifeste în 1935 nu izbutise să știrbească în mod serios această dominație înainte de război.

Pe planul creației, dodecafonismul nu avea să devină – dar atunci într-un mod fulgurant – un fenomen european și chiar mondial decât din 1947, anul publicării la Paris a cărții lui René Leibowitz, *Schönberg și școala lui*. A fost un extraordinar reflux, și mai mult accentuat de cursurile pe care Leibowitz era chemat să le țină în 1949, la Darmstadt. La Paris, primii elevi ai lui Leibowitz, cu Pierre Boulez în frunte, vorbeau, ca Schönberg în 1923, de stabilirea unui nou stil muzical pentru cel puțin o sută de ani. Se știe ce s-a întâmplat: condus de însuși Boulez până la viziunile mai mult astronomice decât muzicale ale socialismului integral, dodecafonismul urma să se scufunde, antrenat de fiul lui

Igor Stravinski

Sărbătoarea Primăverii este compusă în modul do; simplificând, am putea spune, în tonalitatea *Do major*.

Această interpretare ar putea, presupun, surprinde. Ea corespunde totuși riguros faptelor. Să ne amintim partitura: opera începe cu un solo de fagot care cântă o melodie preluată, se pare, din folclorul rus. Acest solo este în *Do major*, un *Do major* foarte pur, evoluând foarte normal, de la primele măsuri, de la tonică la dominantă.

Desigur, aceasta se complică foarte repede, și disonanțele, impactele sonore cele mai insolite nu vor lipsi. Împreună cu ritmul, ele vor da tonul de brutalitate vrut de Stravinski, și care a scandalizat atât de tare pe unii la primele reprezentații ale operei.

De altfel, faimosul „scandal” de la premiera de la *Théâtre des Champs-Élysées*, în aprilie 1913 era relativ mai puțin suscitată de partitura însăși. Era mai ales datorată „îndrăznelilor” scenice, născute din libretul lui Roerich, care povestește sacrificiul ritual al unei tinere fecioare pentru ca să renască: primăvara. De atunci, Maurice Béjart a schimbat toate acestea: pentru el, *Sărbătoarea* este, simplu, dorința de unire universală, care se înalță irezistibil. El este primul, cincizeci de ani după premieră, care a știut să dea o transpunere scenică valabilă a partiturii.

Actorii, în 1913, erau departe de a fi goi, ci în maiouri academice. Ei erau totuși destul de dezbrăcați față de obiceiurile curente, pentru ca bătrânii de ambele sexe ce ocupau lojile și parterul să nu fie sufocați; și bătrâna principesă de Polignac să strige cu o voce ascuțită de

Paul Hindemith

Ciudat, într-adevăr, este destinul acestui muzician. Născut la Hanau, lângă Frankfurt, în 1895, mort tot la Frankfurt, în 1963, băiețelul de unsprezece ani fuge de acasă pentru că ai lui voiau să-împiedice să învețe muzica. Este găsit și i se dă totuși voie să învețe vioara la Conservatorul din Frankfurt, unde trăiește curând singur și-și câștigă existența cântând în braserii. El lucrează și compoziția, dar aceasta pentru a arunca peste bord tot ceea ce învățase în prima perioadă a vieții sale de creație. La 20 de ani este violonist la Opera din Frankfurt; lucrează cu temei viola, care va deveni instrumentul lui preferat și, ca violist al Cvartetului *Amar*, va parcurge Europa, interpretând repertoriul clasic și multe opere moderne, unele chiar ale sale, un prim Cvartet mai ales, care, prezentat la festivalul de la Donaueschingen în 1921, a provocat o enormă impresie și un foarte binefăcător scandal. Din acea zi, Hindemith va fi considerat, timp de mai mulți ani, ca revoluționarul numărul unu al Germaniei muzicale. Muzician până în vârful unghiilor, un „Vollblutmusikant”, cum spun germanii, el își dezvoltă virtuozitatea de altist până la punctul de a crea, în 1929, la Londra, *Concertul pentru violă* de William Walton. Tot el va fi acela care va crea și va cânta în lumea întreagă propria lui *Trauermusik* (Muzică funebră) pentru același instrument, una din paginile cele mai frumoase și cele mai intense în exprimare.

Exprimarea: în fond pentru ea, cu ea și împotriva ei, Hindemith se va lupta toată viața, și această luptă paradoxală și contradictorie explică poate, variațiile surprinzătoare ale ideilor sale în materie de scriitură

Neoclasicism și expresionism în tonalitatea restabilită

Personalitatea, incomparabil mai puternică a lui Igor Stravinski decât a lui Paul Hindemith a avut drept rezultat o instaurare mult mai solidă a neoclasicismului în Franța decât în Germania, în epoca dintre cele două războaie mondiale. În aceasta din urmă, a subzistat un curent expresionist foarte puternic, chiar în afara influențelor posibile (dar foarte limitate în acea epocă) ale școlii lui Schönberg. Desigur, nicio personalitate excepțională nu s-a manifestat, în momentul acela, în interiorul acestui curent și muzica expresioniștilor germani ne-atonali este aproape cu desăvârșire uitată.

Totuși, aceste izvoare erau solide și străvechi ducând, pentru anume muzicieni, până la perioada dinaintea războiului din 1914–1918. Într-o optică, de atunci, complet modificată, este greu să-ți da seama, de exemplu, de importanța, chiar de celebritatea unui compozitor ca **Franz Schreker**, născut la Monaco, în 1878, mort la Berlin, în 1934. În 1912, opera sa *Der ferne Klang* (Ecoul îndepărtat) a fost reprezentată și a făcut o imensă senzație. Era o operă de un expresionism considerat morbid și decadent chiar în vremea aceea, un expresionism pe lângă care acela al lui Strauss și al *Salomeei* sale putea să apară, la urma urmei, foarte măsurat și clasic. În 1918, această operă a fost urmată de *Die Gezeichneten* (Însemnații); dar cuvântul francez (Les Marqués - n. tr.) nu redă nici pe departe forța tragică a cuvântului german, care desemnează într-adevăr ființe bătute, lovite, strivite de soartă, însemnate, da, printr-un fel de blestem; în cazul de față al obsedaților sexuali, al căror sânge este viciat de ceea ce, în vremea aceea, era încă

Serghei Prokofiev

Ca un făcut, interpretările tendențioase s-au ținut parcă scai de opera lui Prokofiev. Rareori o carieră avea să fi fost mai exploatată din punct de vedere politic, și în sensurile cele mai opuse. Pentru unii – și aceștia sunt cei mai numeroși în Occident – numai perioadele americană și pariziană ale lui Prokofiev, sunt demne de luat în considerație. Pentru ceilalți, numai perioada rusă, din 1933 până la moarte, este singura care i-a permis să se găsească pe sine. Își iubea cu pasiune patria; de altfel, cu greu am putea găsi un rus care să nu și-o iubească. Rușii au suportat întotdeauna – sau mulți dintre ei – cele mai grele opreliști, dar nu și-au părăsit țara, la fel ca rușii în secolele trecute, și mai ales, din secolul al XIX-lea, în pofida grelei opresiuni țariste.

Foarte puțini sunt iarăși cei care, cunoscând într-adevăr toată opera lui Prokofiev, sau cel puțin operele lui esențiale din toate epocile vieții sale creatoare, recunosc ceea ce este totuși o evidență: în realitate, Prokofiev nu și-a schimbat niciodată nici stilul, nici maniera. El a evoluat, ceea ce este cu totul altceva, întocmai ca toți marii maeștri ai tuturor timpurilor, și mai ales la fel ca marii lui „colegi” din secolul al XX-lea, cu Stravinski în frunte; a evoluat însă în cadrul foarte general ai aceluiași limbaj, limbajul tonal. Disonanțele, impactele sonore cele mai brutale, politonalitatea nu au jucat niciodată la Prokofiev un alt rol decât la Stravinski sau la Milhaud: ei mai degrabă au exaltat tonalitatea decât au persecutat-o, mai degrabă au salvat-o și au stabilizat-o decât i-au amenințat rolul.

Și aceasta se adevărea la Prokofiev, începând cu primele lui două concerte pentru pian și *Suita Scită* și

Război și după război.

Mult zgomot la Paris

Abia cu începere din 1922–23 majoritatea muzicienilor „Școlii din Paris” au venit în acest Paris în care au găsit o viață muzicală și extramuzicală deja în plină efervescentă.

Chiar în plin război, din 1914–18, această viață nu se oprise niciodată. Pericolele erau mai mici decât vor fi în cursul celui de al Doilea Război Mondial. Atacurile aeriene erau necunoscute, pe cer, Zeppelinul nu era decât un uriaș trabuc care stârnea râsul; în 1918, *Die dike Bertha*, super-tunul german, făcu câteva pagube, dar foarte limitate. Și apoi chiar dacă era război, Parisul nu fusese ocupat. Cenzura nu era decât cea franceză, și dramele rezistenței și ale colaboraționismului nu existau. În fața amenințărilor care se precizau totuși prin ofensivele periodice ale dușmanului, o furioasă sete de viață pusese stăpânire pe oraș. Spectacolele aveau mai multă strălucire ca oricând și se căuta, mereu, noutatea. Pentru aceasta, existau – cum am spune astăzi – animatori, care-și desfășurau activitatea. Unii, ca tânărul Jean Cocteau – născut în 1889, avea 28 de ani în 1917 – a dat dovadă de geniu.

Cu tot războiul, Serghei Diaghilev nu-și întrerupsese spectacolele, nu numai în Franța de altfel, dar și în Italia și Anglia. Trupa lui traversase chiar Oceanul pentru a se duce în Brazilia, fără el însă, căci marea îi inspira o teamă de neînfrânt. În timpul acestei călătorii Diaghilev l-a concediat pe talentatul balerin Nijinski, din motive subiective, înlocuindu-l cu Leonide Massine. Un alt stil apărui în ansamblul de balet, mai puțin romantic, mai puțin efeminat

Rămas bun școlii din Paris: Arcueil, Fontainebleau, America

Cei Șase l-au eliminat repede pe Satie din orizontul lor ideologic și estetic, chiar dacă, așa cum a făcut Milhaud, unii i-au păstrat până la urmă o înduioșătoare fidelitate umană. Retras la Arcueil, suburbie din sudul Parisului, și după ce fastele strălucitoare ale mondenității muzicale pariziene s-au stins, el a fost curând înconjurat de alți discipoli, care, într-o și mai mică măsură chiar decât cei Șase, formaseră o școală, căroră Satie le spunea: „numai atât, nu faceți ca mine, faceți contrariul de ceea ce fac eu.”

Maxime Jacob, născut în 1906, la Bordeaux, călugărit destul de târziu sub numele de Don Clément, retras la mănăstirea En Calcat, nu-l ascultă după cât se pare deloc: operele lui, tot atât de fermecătoare pe cât de lipsite de importanță, ascultau dimpotrivă la maximum de exemplul de simplitate rafinată a lui Satie; o simplitate de gradul întâi, caracterizându-se prin aceea că în realitate nu exista nimic de simplificat. Un Clicquet-Pleyel, născut în 1894 la Paris, unde a și murit în 1963, nu mai este decât o amintire în dicționar. Cât despre Roger Désormière, născut la Vichy în 1898, mort la Paris în 1963, a făcut îndeosebi o carieră frumoasă de șef de orchestră, apărând nu numai muzica lui Satie, dar și operele cele mai caracteristice ale muzicii vremii sale: el este cel care a creat, în 1945, la Paris cele *Trei mici liturghii*, de Messiaen, tot astfel, în 1950, *Soarele apelor*, de Boulez. Numele lui va rămâne mai ales, și înainte de orice, legat de celebra înregistrare a lui *Pelléas și Melisande*, de Debussy, realizată în plin război, în 1942, având, în rolurile principale doi debutanți, Irène Joachim și Jacques Jansen, care aveau să formeze mai târziu, timp de

O Franță tânără, o muzică tânără

Doi din cei patru compozitori care au format, în 1936, la Paris, grupul „Tânăra Franță”, au avut un mare renume internațional: **André Jolivet** și **Olivier Messiaen**. Ceilalți doi, Daniel Lesur și Yves Baudrier erau totuși niște muzicieni buni și au rămas de altfel așa. Să fie numai întâmplător dacă ceea ce îi deosebește de Jolivet și de Messiaen este, atât la unul, cât și la celălalt, lipsa oricăror problematici de limbaj, de scriitură muzicală propriu zisă? Nu este exclus, într-o epocă în care aceste probleme ocupă un loc foarte important și, s-o spunem pe șleau, excesiv în conștiința profesioniștilor și chiar a publicului de melomani. Acestea spuse, este greu să nu li se recunoască lui Jolivet și lui Messiaen o forță și o originalitate creatoare pe care Lesur și Baudrier le aveau, în mod evident, într-o mai mică măsură.

De altfel, pentru Yves Baudrier, născut la Paris în 1906, lucrurile se mai complică și prin faptul că, de o sănătate foarte fragilă, nu a compus decât cu intermitențe, și a încetat în mod practic de a compune de foarte mulți ani. Totuși, el a fost cel care, în același timp, sau aproape, în același timp cu Jolivet, a fost inițiatorul „Tinerei Franțe”: a fost cel mai convins de justetea aspirațiilor noi, și, mai ales, cel mai eficace în a le da posibilități de consacrare în arena publică. El este cel care a dat cel mai mult din resursele sale personale pentru a organiza primele concerte ale „Tinerei Franțe”, între 1936 și 1940. Desigur, avea mijloace materiale, ceea ce nu era cazul nici pentru Jolivet, nici pentru Messiaen, dar ar fi putut, ca atâția alții și în toate timpurile, să-și cheltuiască banii în mod inutil sau să-i lase să zacă în loc să-i consacre unei realizări pasionante pe plan artistic, dar cu atât mai generoasă cu cât nu era singurul