Aniversări U.N.E.S.C.O. '73

Serghei Rahmaninov

Compozitorul Serghei Vasilievici Rahmaninov (1873-1943) se numără printre cei mai de seamă continuatori ai glorioaselor tradiții muzicale ale clasicismului rus în epoca următoare morții lui Ceaikovski. În perioada deosebit de frămîntată de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul veacului nostru, Rahmaninov a apărat cu o consecvență și o tărie de neclintit, mărețele cuceriri ale maeștrilor școlii muzicale naționale ruse și ale tuturor marilor creatori ai artei muzicale progresiste universale. Născut în anul 1873 în Oneg, în regiunea Novgorod, compozitorul, pianistul și dirijorul Serghei Rahmaninov a dovedit din fragedă copilărie un talent muzical excepțional. Temeinic pregătit în cadrul casei părintești, este primit la vîrsta de nouă ani la Conservatorul din Petersburg, iar trei ani mai tîrziu, la Conservatorul din Moscova, unde are profesori renumiți : Taneev — discipolul lui Ceaikovski, Arenski — care i-a transmis dragostea și respectul față de tezaurul prețios al culturii muzicale clasice ruse, Nicolai Zverev (elev al lui Anton Rubinștein) și Alex. Zilotti (unul dintre elevii cei mai apreciați ai lui Liszt), datorită cărora și-a însușit experiența și concepția artistică a doi dintre cei mai mari virtuozi ai pianului.

La vîrsta de 19 ani, Rahmaninov și-a terminat studiile în mod strălucit, fiind distins cu medalia de aur și înscrierea numelui pe tabloul de onoare al Conservatorului din Moscova. De pe atunci era un pianist virtuoz, iar primele sale compoziții de mare amploare, Concertul nr. 1 pentru pian și opera „Aleco" (prezentate cu prilejul încheierii studiilor), prevesteau o incontestabilă forță creatoare.

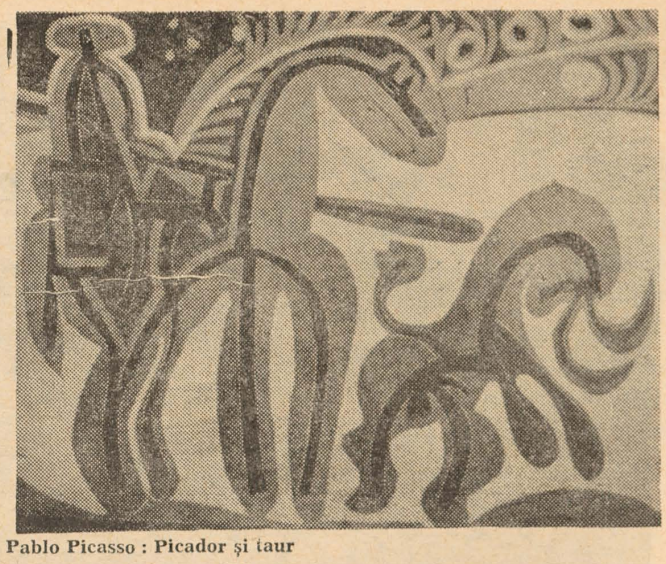
Muzician de o mare sensibilitate, un adevărat poet al pianului, înzestrat cu o tehnică neîntrecută, a ajuns să fie considerat drept cel mai mare pianist al epocii, ilustrînd școala interpretativă rusă, care a dat virtuozi ca Rubinștein și care a continuat să formeze în epoca sovietică muzicieni ca Lew Oborin, Emil Ghilels, Sviatoslav Richter, Tatiana Nicolaeva, Iacob Zak, Victor Merjanov și atîția alți artiști de faimă mondială.

Ca dirijor a fost un tălmăcitor înflăcărat al capodoperelor muzicii clasice ruse. Sub bagheta sa, operele lui Glinka, Dargomîjski, Rimski-Korsakov, Mussorgski, Borodin, și Ceaikovski, căpătau o interpretare cu totul originală.

Deși diminuat de o prodigioasă activitate concertistică, elanul creator al lui Rahmaninov s-a manifestat într-un șir de compoziții de o mare valoare și varietate. Astfel, moștenirea sa muzicală cuprinde 3 opere („Aleco", „Cavalerul avar", ambele inspirate din poemele lui Pușkin și „Francesca da Rimmini", după Dante), 3 simfonii (plus „Simfonia tinereții" rămasă neterminată), „Capriciul pe teme ucrainiene" pentru orchestră, poemele simfonice „Stînca", „Kneazul Rostislav", „Norul", „Insula morților", precum și „Dansurile simfonice", cantata „Primăvara" pentru bariton, cor și orchestră, pe versuri de Nekrasov, cantata „Clopotele" pe versuri de Allan Edgar Poe, coruri a capella. 70 de romanțe pe texte de poeți ruși sau din literatura clasică universală, muzică de cameră și instrumentală.

Pentru instrumentul său favorit, pianul, Rahmaninov a scris patru concerte, celebra Rapsodie pe o temă de Paganini, Variațiuni pe o temă de Corelli, Variațiuni pe o temă de Chopin, numeroase piese pentru pian solo, momente muzicale care au intrat în repertoriul pianistic din întreaga lume.

OLGA CHIRȘTIUC



Pablo Picasso : Picador și taur

Galeria de artă contemporană

MAGICIANUL FORMELOR

În anul 1881, la 25 octombrie, s-a născut în familia profesorului de desen José Ruiz Blasco din Malaga (Spania) primul dintre cei trei feciori ai Mariei Picasso, Pablo Ruiz Blasco.

La vîrsta de 14 ani, Pablo dovedea un talent deosebit pentru desen și pictură devenind un copil minune. Apreciind talentul fiului său, José Ruiz Blasco renunță definitiv la propria sa carieră punîndu-i la dispoziție un atelier. Primele lucrări sînt semnate cu numele Pablo Picasso preluînd definitiv numele mamei sale pentru care avea o deosebită afecțiune.

După primul contact cu Parisul în anul 1900, Picasso a devenit în scurt timp copilul minune al Parisului rămînînd de-a lungul întregii sale cariere un copil minune. Peste 10.000 de exponate : picturi, sculpturi, gravuri, litografii, desene și alte genuri, sînt mărturii nemuritoare ale dialogului neterminat dintre acest copil minune și contemporaneitate.

Ochii înțepători și ageri ai lui Picasso au reușit să selecteze inteligent starea magică a formelor care leagă pe om de universul ostil, forme care au totdeauna puterea să transmită atitudinea unui temperament instabil și iscoditor în limitele unei sensibilități sobre și dense, pentru care desenul și pictura nu sînt un proces estetic constituit ci o aventură care surprinde adevărul vieții în cele mai neînsemnate atitudini.

Sîntem nevoiți să acceptăm atitudinea deliberată a lui Picasso de a trata simultan aceeași temă în maniere total diferite una de cealaltă chiar de la începutul carierei. Dacă analizăm, de exemplu, o perioadă scurtă, cea dintre anii 1917-1922, facem cunoștință cu lucrări devenite celebre lucrate în spiritul realismului lui Ingres, cu lucrări în care descompunerea formelor aderă perfect la atitudinea cubistă și cu lucrări în care monumentalitatea sculpturală, preluată din antichitate pentru figurația corpului uman, primește replica dinamismului căutat în spațiul compozițional.

În această perioadă, Picasso se definește printr-un impas care oscilează între tentația de a reda frumusețea formelor și cruzimea căutărilor expresioniste care nu-i permiteau să se oprească undeva la o anume limită a spiritului său. Cu aceste premise Picasso intră într-o perioadă de maturitate timpurie în care ne vom întîlni cu o mulțime de Picasso care au afinități foarte apropiate cu principalele direcții în care se dezvoltă pictura contribuind efectiv la această dezvoltare.

Dacă la început cubismul coexistă cu realismul și cu experimentele propriei sale personalități, acești Picasso multiplicați se înscriu ulterior în canoanele estetice clasice ale epocii exprimînd printr-un neconformism genial atitudinea de neparticipare totală la un singur curent artistic.

Dacă un Picasso introduce în lumea formelor un anume umor, alt Picasso este dramatic, altul colorează violent și este diametral opus celui care se întrece pe sine în sensibilități cromatice și rafinamente cu valeități lirice.

Magia formelor parcurge un drum care rulează între descompunerea formei, metamorfozarea ei, pînă la un anume fel de realism. La acest sistem de mutații a fost determinat de însăși perioada frămîntată în care a trăit.

Pentru a defini particularitățile acestui geniu care prin polimorfismul operei sale a situat critica de artă într-o permanentă incertitudine prin păstrarea unității tematice și a originalității artistice, am apelat la lumea magică a formelor sale care au reușit să ne convingă că indiferent de maniera în care au fost elaborate, îmbracă în mod fericit ideile devenite puncte importante de sudură ale formelor. Întreaga operă este parcursă ca un fir roșu de comparația permanentă dintre eul artistului și lumea contemporană, propunîndu-și să marcheze ca într-un jurnal zilnic principalele evenimente ale epocii în care a trăit. Părăsind atitudinea artistului care păstrează strict propriile modalități de exprimare și dogmele ideatice ale preocupărilor sale, punîndu-și de la început semnătura pe exponate care indiferent de natura lor cuprind dimensiunile multilaterale ale talentului și inteligenței, Pablo Picasso a reușit să-și facă simțită prezența pe parcursul întregii activități devenind un etalon în modul de considerare a atitudinii artistului modern în lumea contemporană.

Domnișoarele din Avignon, Guernica, Trei muzicieni, Flautul lui Pan, Metamorfozele, Pictorul și modelele sale, Dansul și multe altele vor purta în timp mărturia celebrității acestui artist, vor continua să dezvăluie lumii întregi multiplele ipostaze ale aceluiași Pablo Picasso care a știut să creeze o mulțime de Picasso pentru evoluția rapidă a timpurilor paradoxal suprapuse.

SABIN ȘTEFĂNUȚĂ

Cronica traducerilor

ESOP - Fabule

Despre existența fizică a fabulistului Esop istoria nu ne-a lăsat prea multe amănunte și, exceptînd cele cîteva informații privitoare la locul și timpul în care ar fi trăit, transmise de Herodot și Suidas nu se mai cunoaște nimic care să contribuie la ordonarea unei biografii. Afară doar de o imensă țesătură legendară ce i-a înconjurat, precum lui Homer, numele. Nu-i mai puțin adevărat că nici despre **opera** lui Esop nu se cunosc prea multe lucruri ; din marele număr de fabule esopice doar cîteva zeci îi pot fi atribuite cu certitudine, deasupra celorlalte plutind o îndoială a paternității justificată nu atît de tiparul formal al fabulelor, comun acesta întregului gen fabulistic de pînă în epoca modernă, cît de substanța, de ordin moral, psihologic, filozofic, diferită de la un grup de fabule la altul. De altfel, cercetătorii literaturii eline definesc, în consens, fabula esopică nu prin raportare la Esop ci plecînd de la caracterele dominante ale speciei, comune unei întregi epoci din dezvoltarea istorică a fabulei. Iar dacă în secolul al IV-lea î.e.n. Demetrios din Faleron, filosof peripatetic, a alcătuit o culegere de fabule sub numele lui Esop, a făcut-o din considerente așa-zicînd de conștiință culturală, adunînd la un loc fabule create și înainte de Esop și după moartea acestuia.

Fabula esopică trebuie înțeleasă mai de grabă în sensul moralei — fiind o dinamizare figurativă a unor principii etice — decît în acela al literaturii. În epocă alegorismul esopic nu trecea drept modalitate a literaturii, cel mult era subsumată folclorului, cel mai adesea însă avînd o funcțiune extensiv didactică — în ordine etică. Nu e de mirare că un istoric al literaturii eline, precum Jean Defradas nu-i acordă nici o atenție și că, în genere, fabula esopică a fost discutată mai ales de către comparatiști (filiera Esop — Fedru — La Fontaine) sau de teoreticieni (în încercările de a defini specia). Oricum, ce ne interesează de data aceasta nu este atît literaturitatea fabulelor esopice cît cantitatea de informație morală inclusă în ele, măsura în care ele rezumă, într-un tip special de construcție, morala unei epoci. Ce se observă numaidecît la o lectură oricît de superficială a fabulelor e **dubla morală** prezentă în multe dintre ele : de o parte o propoziție concluzivă, cu caracter de învățătură, exprimată chiar de personajul-victimă și, de alta, o propoziție finală, aparținînd autorului, constituind morala propriu-zisă. Iată, bunăoară, **Măgarul, cocoșul și leul :** „Odinioară un cocoș se întovărăși cu un măgar. Cînd un leu veni spre măgar, cocoșul scoase un strigăt și leul — căci se spune că se teme de glasul cocoșului — se puse pe fugă. Socotind că a fugit din pricina lui, măgarul se luă numaidecît după leu. Cum îl urmări pînă departe, unde nu ajungea vocea cocoșului, leul se întoarse și îl mîncă. Măgarul, dîndu-și sufletul, zise : «Nechibzuința m-a nenorocit ! De ce m-am năpustit prostește în luptă cînd nu sînt neam de războinic ?» Fabula arată că mulți oameni, urmărind vrăjmașii care se umilesc înadins, își găsesc moartea". Ca și cum fabulistul s-ar fi temut ca implicația didactică din anecdota fabulei să nu rămînă neînțeleasă. Dar, lucru curios, observat de Hegel în **Prelegeri de estetică,** de multe ori morala fabulistului se potrivește cu fabula propriu-zisă ca „nuca în perete". S-ar putea trage de aici concluzia — ce nu mi se pare deloc arbitrară — că autorul propozițiilor finale nu este în cazurile respective totuna cu autorul fabulei. În privința propagandei moralei, fabulele esopice sînt construite toate pe antinomia bine-rău, dar și binele și răul comportă interpretări care nu pot fi despărțite de contextul social-istoric al epocii în care au fost gîndite și scrise. Răul predomină, însă este acceptat și deseori considerat ca emanînd din însăși structura individului. Personajele-victimă suferă pentru că greșesc, iar greșelile lor sînt întotdeauna reflexul în gest al unor dorințe intime ce depășesc într-un fel sau altul puterea fiecăruia : „Un ied, care sta într-o casă, cînd văzu un lup ce trecea pe acolo, îl ocări și rise de el. Dar lupul răspunse : «O, iedule, nu tu mă batjocorești, ci locul în care stai.» Fabula arată că deseori locul și prilejul dau curaj împotriva celor mai puternici".

În genere, fabula esopică accentuează — prin intermediul alegoriei zoomorfe, se înțelege — asupra disputei dintre individ și individ, dintre individ și societate, cu intenția, explicabilă prin politeismul elin, de a produce o clarificare între bine și rău conform cu tipul de moralitate al antichității. Numărul mare de fabule tinde să epuizeze situațiile morale ale omului în epocă și într-o asemenea diversitate era normal să apară contradicții ținînd de principiile morale, admițînd chiar că fabulele au fost scrise, toate, într-o aceeași perioadă istorică. Important mi se pare însă faptul că pentru mentalitatea morală a omului modern, fabula esopică reprezintă o posibilitate de confruntare cu dezvoltarea istorică a ideii de morală, ilustrează într-un fel contrapunctul etic al modernilor, lăsînd să se vadă ceea ce este permanent pentru condiția etică a omului din totdeauna și deopotrivă, ceea ce fiecare epocă adaugă ca pe un specific în structurile morale ale umanității.

LAURENȚIU ULICI

Contrapunct

VITA LATINA, revista pariziană de cultură latină, de propagare a interesului pentru literatura și limba antichității clasice și pentru stimularea studiului acestei limbi, publică în fiecare număr poezii latine, în metri antici, semnate de prof. TRAIAN LĂZĂRESCU, *autorul recentului excelent volum* CARMINA LATINA, *primit cu elogii de lumea savanților filologi clasici, nu numai ca o noutate literară, dar și ca o realizare deosebită a acestui moment, în graiul lui Ovidiu, legînd astfel, peste milenii, tradiția poeziei latine cu realizările moderne și actualizînd un limbaj clasic, pe care foarte puțini îl mai pot scrie așa cum o face autorul român.*

Centenara revistă de la Montpellier, REVUE DES LANGUES ROMANES, *condusă de prof. Charles Camproux, prieten al României, cunoscător al limbii și culturii noastre și autor a numeroase studii și recenzii despre scriitorii români, publică articolul „Permanențe franceze în modernizarea limbii române", comunicare prezentată de Gh. Bulgăr la a patra Bienală a Federației limbii franceze de la Menton. Comunicarea subliniază necesitatea unei solidarități romanice în fața invaziei termenilor și formulelor anglo-americane. care se acumulează fără discernămînt într-o limbă atît de evoluată și care a dat atîtea modele pozitive culturii europene, ca franceza. Aceeași revistă publică recenzii la mai multe lucrări românești, menținînd, încă din timpul lui Alecsandri, tradiția bunelor relații și colaborări dintre cele două culturi.*

În Editura Academiei de științe de la Budapesta a apărut în limba franceză volumul VERSIFICAȚIA LUI LUCIAN BLAGA *de L. Gáldi, cunoscutul cercetător al limbajului poetic eminescian, autor a numeroase studii de lingvistică romanică și română. Sperăm că o editură de la noi va traduce și publica și pentru cititorii români acest volum, așa cum așteptăm să apară în românește masiva carte despre* GENEZA INTERIOARĂ A POEZIILOR LUI EMINESCU *semnată de Alain Guillermou, directorul Institutului de studii românești de la Sorbona, șetul catedrei de limbă și cultură română de la Paris ; această carte, teză de doctorat publicată în capitala Franței în 1963, a fost tradusă și predată Editurii Eminescu.*

Prof. Ioan Guția de la Universitatea din Roma a tipărit de curînd o INTRODUCERE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ, *un volum elegant de sinteze pentru cititorii străini, tot mai numeroși, dornici să se inițieze în cultura noastră. O astfel de carte ar fi utilă tuturor lectoratelor românești de pe meridianele lumii.*

GH. B

În Franța, de pildă, de abia acum se depun eforturi pentru a recupera și reabilita aceste forme. Există o echipă de arhitecți, de la catedra de scenografie a Conservatoriului (aceeași care au descoperit valoarea formației **Bread and Puppet),** care străbat în lung și-n lat Franța pentru a depista și restaura orice formă de arhitectură teatrală populară. În Franța și-n țările limitrofe s-au găsit pînă în prezent spații de joc foarte interesante construite din material lemnos sau din plastic.

De asemeni, există la noi și un grup de actori care culeg textele, transmise din generație în generație, ale teatrului **forain,** cu intenția de a-l revitaliza, formînd o companie itinerantă, ca odinioară.

Inițiativa e lăudabilă dar preluată și perpetuată cu sfințenie nu va risca mai curînd să sclerozeze această formă de teatru, decît s-o revitalizeze ? Într-adevăr, poate că ar trebui regăsit numai mecanismul acelui dinamism specific prin care să se reflecte apoi o realitate contemporană. Vechea tradiție populară demonstrează tocmai capacitatea poporului de-a capta elementele din realitatea înconjurătoare și de a le decanta apoi trecîndu-le prin focul unei imaginații efervescente. Din păcate, în genere, se preiau mai mult formele exterioare ale tradiției, ignorîndu-se tocmai esențialul, dinamica sa interioară.

Este o problemă care ne preocupă și pe noi, deoarece acest teatru își trage seva din ambianță, din atmosferă, dintr-o anumită vibrație a aerului... De aceea ne-am gîndit să deplasăm alternativ festivalul nostru în străinătate. Prin aceasta realizăm o cunoaștere complexă, reală și exhaustivă a fenomenului teatral la fața locului și determinăm nu numai o fluctuație și un schimb între creatorii din toată lumea și grupurile teatrale dar și o deplasare de public de pe un continent pe altul. Pentru prima etapă este prevăzută America de Sud, ulterior Africa și apoi Japonia. Deci, festivalul se va desfășura în această lună la Nancy, iar în august, în Columbia.

Vedeți, festivalul nostru încearcă să modifice acest **statu quo** cultural al Europei. Nu știu dacă ați observat dar cele mai importante reuniuni teatrale internaționale au loc de preferință pe continentul nostru. Cooperația teatrală mondială în curs de dezvoltare are deci un sens unic. Mișcarea inversă nefiind deloc încurajată.

Festivalul de la Nancy are și-o activitate permanentă ?

Bineînțeles. Acum 5—6 ani s-a creat în cadrul festivalului un fel de școală internațională a teatrului, la care pot participa 20 pînă la 30 de stagiari francezi și străini. Durata studiilor este de un an universitar, secția se află și sub auspiciile Universității din Nancy.

Centrul urmărește să formeze actorul conform unor tehnici multiple. În acest sens am solicitat prezența unor profesori din Japonia, America de Sud și Africa, care deprind cursantul cu metode de lucru foarte diferite, potrivit modalităților specifice de expresie a teatrelor respective.

O altă activitate permanentă a festivalului o constituie secția de cercetări. Se întreprind studii asupra noii dramaturgii, în psiho-filosofia gestului. Se studiază, de asemenea, constantele dramaturgiei europene și africane. Secția organizează periodic seminarii susținute de personalități teatrale importante.

Actualmente, ne pregătim să editățm și o revistă în care să fie consemnate documente asupra evenimentelor teatrale mondiale mai semnificative.

În genere, toată activitatea festivalului e dirijată pentru a recolta cît mai multe mărturii ale momentului teatral contemporan.

ANGELA IOAN