

Capitolul III

**Petre Brâncuși: „Semnificații actuale ale
operei lui George Breazu” - rezumatul
tezei de doctorat, 1974**

**Studii și cercetări de istoria artei,
de Constantin Stih-Boos**



Prof. univ. dr. muzicolog Petre Brâncuși
(1928-1995)

Semnificații actuale ale operei lui George Breazu

Opera lui George Breazu se impune în câmpul științei românești prin noutatea și profunzimea cugetării savantului, ale cărui contribuții ne ajută să descoperim aportul unei culturi generoase la îmbogățirea patrimoniului continental.

Scrierile sale nu se situează pe terenul speculativ al științei fundamentale, căci dominanta activității lui este concepția aplicativă raportată la cultura românească populară sau cultă.

Înainte de învățătura realizată la școala berlineză cu proeminente personalități, a cărei aplicare o regăsim în organizarea Arhivei de folclor, a Muzeului de instrumente muzicale sau a Bibliotecii muzicale și care îi dau primele îmbolduri în ramificarea cercetărilor de psihosociologie a muzicii - domeniu unde aplică metoda istorică - intuiește marile valori ale folclorului românesc comparabile cu cele mai autentice documente umane ce dezvăluie particularitățile spirituale ale locuitorilor de pe aceste meleaguri. În articolul „Relativ la muzica populară românească”, publicat în 1919 în revista „Izvorășul” sunt formulate cele dintâi postulate cu privire la cercetarea și culegerea științifică a cântecului popular.

Începând cu acest articol și cu cele publicate în revista „Muzica”, ideile lui George Breazu se cristalizează într-un îndreptar metodologic al științei folclorice. Prin intermediul folclorului, George Breazu se apropie de problematica atât de dificilă și controversată a originii și naturii muzicii, realizând totodată ample și succesive incursiuni în psihologie, sociologie și etnologie. Știința muzicii comparate realizase însemnate progrese încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Până în deceniul al treilea al secolului nostru se dezvoltă mai multe științe independente ca: etnologia muzicală, psihologia muzicală, sociologia muzicală, estetica muzicală, organologia etc. Cu precădere etnologia și psihologia muzicală sunt aplicate la cultura popoarelor considerate a se afla într-un stadiu înapoiat de civilizație, apărând astfel noile preocupări de cercetare științifică a folclorului muzical.

Întors de la școala berlineză, unde cunoaște îndeaproape noile preocupări ale științei muzicii comparate, își afirmă credința nestrămutată în valorile superioare ale spiritualității poporului român, definește rolul jucat de muzica populară sau de inspirația folclorică în închegarea conștiinței naționale, în susținerea principalelor momente de avânt patriotic ale națiunii, începând cu „Patrium Carmen” - cântecele autohtone. Pe acest teren sursele sale de investigație se largesc continuu, ramificându-se în domeniul concepției psihologice despre muzică, în teoria care raportează ontogeneza la filogeneza, bazată pe conceptul evoluționist ce conține elemente vitaliste. Concomitent, năzuiește la conturarea noii științe a muzicii românești și a instituțiilor care să o susțină.

Înființarea Arhivei fonogramice reprezintă prima mare realizare a lui George Breazu, instituția înscriindu-se printre „cele dintâi, dacă nu chiar prima instituție de stat consacrată melodiei populare naționale” - cum însuși susține în „Patrium Carmen” (pagina 480). În studiile dedicate muzicii populare românești realizează ample incursiuni cu privire la istoricul culegerii folclorului muzical, începând cu melodiile notate în secolul al XVII-lea și terminând cu acele inițiative și contribuții care se înscriu în școala folclorică modernă. Afirmă implicit continuitatea unor preocupări pe care le-a cunoscut în amănunt și pe care s-a străduit să le ridice la un nivel superior de concepție și organizare. Nu dorea pur și simplu o arhivă de folclor fără legături organice cu pământul natal, cu „idiomul” muzical, caracteristic poporului nostru. Această idee o întâlnim în cunoscuta Schiță a arhivei fonogramice elaborată în 1925, care are caracterul unui program declarat, cuprinzând în principal argumente temeinice

în sprijinul culegerii științifice a muzicii populare românești. În subsidiar consideră posibilă păstrarea în aceeași instituție și a cântecelor aparținând popoarelor europene și exotice, înregistrări cu felurite pronunțări dialectale pentru studii lingvistice cu probe de pronunțări din limbi străine necesare cursurilor și demonstrațiilor muzicale.

Actul de înființare a Arhivei fonogramice datează de la începutul anului 1927 și el are la bază inițiativele și perseverența lui George Breazul care elaborează profilul noului așezământ, statutul de funcționare și problematica organizatorică. Noua așezare este concepută și ca un depozit al realităților sonore românești, pe lângă Arhivă vede posibilă înființarea unui muzeu de instrumente și jucării muzicale, enunță ideea publicării în ediții definitive a monumentelor artei muzicale românești inițiativă nouă în câmpul gândirii muzicologice românești. Asemenea instituții ar avea menirea - după părerea lui - să marcheze trecerea de la faza de primitivitate instituțională la etapa organizării temeinice a factorilor de afirmare a culturii muzicale naționale.

Apariția Arhivei fonogramice este însoțită de elaborarea îndrumărilor metodice, strict necesare culegerii folclorului muzical cu ajutorul fonografului. Instituția stabilește legături cu alte organisme de stat și persoane particulare interesate în culegerea și studierea folclorului, inițiază apeluri adresate conservatoarelor și altor institute de învățământ. Acțiunea de culegere propriu-zisă cuprinde întreg teritoriul țării, ceea ce înlesnește acea necesară și stringentă privire globală a fenomenelor. Se definesc acum mai exact genurile de muzică populară, care nu fuseseră încă clarificate după criterii științifice. Metoda de clasificare a folclorului este adâncită de George Breazul și prezentată pe larg la Congresul internațional de educație muzicală de la Praga, impunându-se în gândirea noastră științifică. Și aici temeiurile psihologice ale muzicii populare dau sens metodei de clasificare, căci gruparea este făcută în raport de funcția psihologică și socială a muzicii: cântec de leagăn, colindă, cântec de stea, sorcova, vasilca, capra, doina, hora și hora lungă, cântec de dragoste, cântec lumesc, cântec de nuntă, cântec de muncă, cântec orășenesc, baladă, bocet, cântec ostășesc, cântece și jocuri de copii.

Cu toate că Arhiva fonografică a avut o existență de scurtă durată, activitatea folclorică a lui George Breazul continuă cu o intensitate sporită. Conturarea noii științe a muzicii românești reprezintă cea de-a doua mare înfăptuire a lui George Breazul. În acest domeniu se impun considerațiile sale cu privire la conceptul de integrare a folclorului în fenomenul general al culturii românești, la apariția plăsmuirilor viersului românesc concomitent cu structura sufletului poporului, ca forme proprii și caracteristice de manifestare, de afirmare și exprimare ale firii românești („Patrium Carmen”, pag. 92). Pe aceste temeiuri conturează conceptul de pedagogie muzicală românească, care ar urma să se întemeieze pe folclorul muzical, concept pe care, parțial, îl pune în aplicare în cărțile sale de muzică. În deceniul al patrulea se ocupă intens de studiul colindelor, dată fiind valoarea istorică și estetică a acestui gen muzical românesc străvechi, pe care George Breazul îl integrează unui fenomen muzical mai general, cu funcții formative și educative bine individualizate în trecut. Din punct de vedere teoretic, observă în colindele cu ambitus restrâns reminiscențe din vechile tezaure melodice a căror comparare cu folclorul altor popoare ne introduce în lumea teoriei modurilor, ritmice și metrice vechi eline sau medievale. Temeiurile etnice și sociale ale folclorului, problematică abordată în „Patrium Carmen”, tratarea exhaustivă a specificului cântatului individual și colectiv, considerațiile asupra variației regionale de stil, asupra idioamelor muzicale naționale, asupra ritmului muzical românesc - ca reflex al făpturii fiziologice a românului - asupra contururilor particulare ale melodiei sunt abordate în strânsă dependență de structura sufletului poporului și de prilejurile care determină practicile artistice.

În scrierile sale dedicate folclorului românesc, un loc aparte îl ocupă funcția psihologică a cântecului popular, problematică rar abordată în literatura

muzicologică de specialitate. Chemarea lăuntrică a insului și a obștei spre frumos, credință și nădejde, voie bună și părere de rău, durere și întristare, strădanie, muncă și odihnă, încredere și biruință sunt transfigurate artistic datorită darurilor firești ale poporului. Stăruie cu precădere asupra cântecelor de dor, de jale, de bucurie, asupra doinei pe care o consideră cea mai autentică și cea mai caracteristică formă de expresie a muzicii populare românești. Ca autentice forme de manifestare artistică, cu funcții specifice de psihologie populară, consideră cântecele apărute odată cu primele raze ale primăverii, cântecele de leagăn, cântecele prezente în timpul șezătorii, cântecele și jocurile din timpul ceremonialului nunții, cântecele de jale sau bocetele, afirmând printre altele că niciodată producțiile artistice populare nu au un caracter neutru, independent de împrejurările în care au fost create.

Prin intermediul folclorului, George Breazul intuiește una dintre principalele surse ale autocunoașterii noastre ca noțiune. Ideile sale se înscriu în coordonatele unor năzuințe foarte vechi ale marilor noastre conștiințe care au dorit poporului lor să fie cunoscut pe măsura imenselor sale daruri și calități.

Remarcabilă rămâne elaborarea sa „Idei curențe în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice”, unică în literatura muzicologică prin noutatea ideilor și valoarea conceptelor. Considerațiile sale despre muzica tracilor, despre scările muzicale pentatonice și prepentatonice, ca și altele în jurul acestei problematici, îl arată pe George Breazul drept un precursor al structuralismului genetic. S-ar crede că această problematică l-a preocupat abia către sfârșitul vieții. Cine parcurge însă cu atenție lucrările sale observă că multe dintre exemplele muzicale pe care și le-a ales folclorul nostru muzical au un ambitus restrâns cu o structură pentatonică sau prepentatonică. În urma unei atente cercetări a fișelor aflate în Biblioteca sa, am constatat că problematica pentatonicei l-a preocupat de timpuriu, strângând un amplu material, atât din folclorul românesc cât și din muzica altor popoare. Se pare că la începutul deceniului al treilea disputele în jurul pentatonismului îi erau cunoscute. Dovezi sigure se păstrează din 1924, din perioada când Curt Sachs descifrase inscripțiile unei forme de pe unele lespezi de cărămidă existente la muzeul din Berlin. Savantul german era preocupat atunci de muzica antică și descoperise cadrul pentatonic în care este scris imnul descifrat din menționatele inscripții, George Breazul, în „Mișcarea literară” din 6 decembrie 1924, anunță această descoperire, precizând următoarele: „pentatonismul ar fi, după cercetările lui (Curt Schs n.n.), confirmând prevederile lui Hugo Riemann, cadrul gamal și în muzica greacă. Dar, desigur, nu bănuie Sachs ce elemente pentatonice conține muzica noastră populară”. De capitală însemnătate pentru știința muzicii românești este concluzia la care ajunge George Breazul cu privire la prezența pentatonicei în străvechile straturi de cultură muzicală autohtonă, precum și la extinderea oligocordiilor în cântecul popular românesc, căci ele împing studiul culturii noastre artistice până în cele mai vechi epoci.

Sursele gândirii pedagogice a lui George Breazul pornesc de la concepția savantului asupra locului artei în societate, asupra funcției ei educative. Și în acest domeniu se impun elemente ale gândirii psiho-sociologice asupra artei, precum și elemente ale concepției vitaliste. Dezbaterele asupra civilizației române contemporane, care descind din vechea teză maioreșciană cu privire la formele fără fond, cunosc în deceniul al treilea aspecte inedite relevate, printre alții, și de George Breazul. Este de asemenea, evident efortul de cuprindere și aplicare a ermeneuticii lui Kretzschmer nu numai în domeniul pedagogiei, ci și al istoriografiei, criticii muzicale și al folcloristicii. Congresul internațional de educație muzicală de la Praga din 1936 și apariția cărților de muzică reprezintă momentele culminante ale activității sale educative. Pornind de la problemele de educație muzicală, George Breazul ajunge firesc la analiza fenomenului componistic pe care îl abordează fie de sine

stător, fie în corelație cu factorul educațional.

Concepția sa despre rolul educativ al muzicii nu omitea nici unul dintre principiile pe care Platon sau Aristotel le asociau cu practicarea vechilor moduri. Spre idealul de armonizare a individului cu întregul țintea și strădaniile sale de reorânduire a învățământului muzical: arta sunetelor trebuia să înlesnească dezvoltarea armonioasă a personalității umane, biziindu-se pe neprețuitele valori și direcții de afirmare conținute în tradiția artistică autohtonă, să joace și în continuare rolul strălucit pe care l-a avut în formarea și consolidarea conștiinței naționale și patriotice, așa cum din atâtea studii ale sale se poate deduce.

Fenomenul educativ este surprins în scrierile sale dintr-o perspectivă istorică, cugetările lui dobândind proporțiile unui sistem cultural care îmbină armonios meditațiile spirituale cu metafore și poetica cuvintelor. Convingerile sale exprimate în articole, studii, lucrări dedicate educației și învățământului, prelegeri universitare, conferințe radiodifuzate, concerte educative etc., sunt rezultatul unei îndelungate aprofundări a rolului și rostului muzicii în viața socială. Determinismul social este aplicat nu numai creației propriu-zise, ci întregului ansamblu al factorilor educaționali. Din acest punct de vedere se pot afirma fără echivoc, pe baza investigării scrisului său, că opera lui, apărută într-o epocă contradictorie, aparține - în bună măsură - sferei politicului. Instituțiile și așezămintele de cultură muzicală, chemate să împlinescă un rol educativ eficient, erau incapabile să satisfacă setea de frumos a publicului. Față de aceste organisme, George Breazu adoptă o atitudine de negare a lumii și ideilor vechi. Sesizează cu o rară intuiție viciile de fond ale instituțiilor muzicale, ale căror programe nu țineau seama de scopurile majore și imediate ale educației, nu aveau în vedere promovarea sistematică a creației românești.

Cum spuneam, un moment de seamă din activitatea lui George Breazu îl constituie participarea la Congresul internațional de educație muzicală care s-a ținut la Praga în 1936. Din presa vremii și din alte documente aflate la Biblioteca sa rezultă că prelegerea pe care a ținut-o a stârnit un mare interes în lumea muzicală europeană. Comunicarea lui George Breazu („Educația muzicală în România”) se întemeiază pe un vast material documentar menit să pună în relief darurile muzicale ale poporului păstrate din vechime, tradiția constituită a învățământului din țara noastră, locul și rolul muzicii în școală, propria sa experiență didactică desprinsă din contactul pe care permanent l-a avut cu școala. Acum anticipă cu claritate câteva dintre ideile fundamentale ale lucrării sale de temelie - „Patrium Carmen” - cu privire la originalitatea cântecului popular românesc, la funcția psihologică a acestuia, la principiile de învățare a muzicii în școală. Ca material didactic de învățare a muzicii își îndreaptă atenția spre cântecul autohton care, pentru prima dată în istoria învățământului românesc, nu mai este privit ca punct de plecare pentru o posibilă explicație și aplicație a teoriilor vest-europene. Demonstrativ, se oprește asupra câtorva exemple muzicale pe care le consideră reprezentative scopului educativ urmărit. Prezența la Congres a unei expoziții conținând manuale de muzică, fotografii, diagrame colorate etc., precum și a unui cor de elevi au stârnit interesul și admirația celor prezenți. Astfel, prin glasul lui George Breazu, pătrunde în lumea europeană o concepție înaintată de educație muzicală.

Parțial, punctele de vedere înfățișate la Praga stau la baza fundamentării concepției sale educativ-pedagogice prezentă în manualele de muzică. În 1931, adresează colegilor de breaslă o scrisoare în scopul popularizării cărților de muzică unde expune noile sale principii pedagogice. Aici școala este comparată cu un mare laborator național în care se descopăr și se selecționează germenii de producție și dezvoltare culturală de orice natură, inclusiv muzicală. În consecință, învățământul muzical se cere predat ca factor cultural și este destinat să contribuie nemijlocit la

formarea și afirmarea umanității noastre specifice. Orientarea științifică și pedagogică spre melosul popular românesc ar avea menirea să regenereze și să primească energiile existenței spirituale și muzicale. Așadar, cărțile de muzică elaborate împreună cu N. Saxu și Sabin Drăgoi (excepție face cartea de cântece pentru clasa a IV-a secundară de băieți și fete care aparține numai lui George Breazul), precum și Metoda de vioară concepută în colaborare cu Maximilian Costin conțin cântece și solfeгии ce reprezintă motive din tezaurul folclorului românesc. Selecționarea exemplificărilor muzicale, literare și ilustrative este realizată și în raport cu alte obiecte de învățământ; autorii se adresează cu cumpătare și logică dozare muzicii universale, materialul ales oferind modele de inspirație și frumusețe artistică. Este demn de menționat faptul că latura teoretică este tratată viu și colorat spre a trezi sugestii, a aprinde și fecunda imaginația copilului și a contribui la trezirea și dezvoltarea forțelor sufletești pe care se grefează și se întemeiază educația estetică muzicală cum se exprimă George Breazul în menționata scrisoare. Virtuțile educative, didactice și grafice ale cărților de muzică au stârnit un viu interes în țară și peste hotare, impunându-se în învățământul muzical românesc ca lucrări de temelie.

Printre inițiativele și înfăptuirile lui George Breazul pe tărâmul educației un loc aparte îl ocupă aportul său la reforma învățământului din 1928, ciclurile de concerte educative și de emisiuni radiodifuzate, precum și prelegerile realizate în cadrul Catedrei de Enciclopedia și pedagogia muzicii care, parțial, au fost reconstituite după notițe ale unor foști studenți ai săi.

Latura istoriografică a activității savantului pornește de la acea problematică fundamentală sintetizată în jurul genezei și evoluției artei sonore: sistemele tonale arhaice. Evul mediu și cultura feudală, cercetate de George Breazul în etape succesive, pun în valoare metoda sa ale cărei componente se ramifică în știința istorică, filologică sau etnologică.

Documentele de epocă și mărturiile rămase din antichitate până la începutul secolului al XIX-lea dau consistență unei lungi perioade istorice prin amploarea considerațiilor lui George Breazul. Secolele XIX și XX îl apropie de fenomenul artistic viu prin intermediul studiului aplicativ și al cronicii muzicale.

Cunoașterea temeinică a informațiilor existente, investigarea personală a unor domenii necercetate, aplecarea spre studiul meticulos, spre amănunt și exactitate, contribuțiile pe care le-a generat gândirea sa muzicologică deprinsă la disciplina școlii germane determină sinteza unui vast material într-o imagine vie și valorică a culturii muzicale naționale. Studiul izvoarelor, scrupulozitatea exhaustivă a informației, soliditatea argumentului și demonstrației, aportul științific al cercetării, apelul la alte discipline (psihologie, sociologie, filologie, mai ales filologie comparată), se încheagă treptat într-o unică linie de forță care în ciuda unor limite și inconsecvențe - proiectează în câmpul gândirii românești pe întemeietorul istoriografiei noastre moderne. Valoarea științifică și documentară a operei de cercetare istorică a lui George Breazul, prin maturitatea și conștiința superioară de sine, situează preocupările muzicologice în stadiul lor de deplină maturitate și modernitate.

Pivotul întregii sale activități istoriografice și muzicologice îl constituie afirmarea specificului național. Credea nestrămutat în valorile superioare ale spiritualității poporului român, studierea și reactualizarea datinilor și obiceiurilor străvechi fiind puse în slujba unui ideal estetic clar formulat. Temeiurile și natura patriotismului lui George Breazul se vădesc și în strădaniile sale de a demonstra vechimea muzicală a poporului român, și în aducerea în actualitate a tradițiilor profesional-componistice românești, ca puncte de sprijin pentru școala modernă de compoziție.

Din înlănțuirea faptelor istorice românești, rezultate din cercetarea atentă a izvoarelor, se întrezărește relevarea funcției creatoare a istoriei culturii noastre

muzicale. Până la finele veacului al XVIII-lea și până la apariția personalităților, a considerat esențial raportul de interferență dintre istorie și folclor, pe temeiurile cărui a pătruns în zonele îndepărtate ale societății omenești de pe meleagurile carpato-danubiene, sesizând mutațiile care au avut loc, mai lente sau mai rapide, mai directe sau mai indirecte, cu o multitudine de urcușuri și coborâșuri ce nu înlătură continuitatea și mersul firesc al istoriei culturii muzicale românești, de la geneza ei și până azi.

Rațiunea cercetării trecutului îndepărtat al muzicii de pe teritoriul țării noastre nu se constituie un scop în sine căci investigațiile lui George Breazul se reflectă în multitudinea considerațiilor științifice pe care le formulează în domeniul modalismului, ritmicii muzicii populare, psihologiei muzicale a străvechilor manifestări cultice. Metoda de abordare a evoluției culturii muzicale românești este înscrisă în singurul document descoperit în Biblioteca sa, redactat în toamna anului 1958, care conține planul calendaristic al Cursului de istoria muzicii românești pentru anul universitar 1958-1959. Cu toate că unele omisiuni deocamdată nu le putem explica, periodizarea - în laturile sale esențiale - își păstrează valabilitatea.

Cu viziunea largă a istoricului de formație enciclopedică, George Breazul abordează sistematic trecutul îndepărtat, muzica tracilor care se impusese în antichitate și ecourile ei străbătuseră veacurile. Nu evită problematica spinoasă, ecuațiile primordiale ale creșterii și afirmării culturii muzicale, specifice „vârstei” și fiecărei epoci. Din vremea când s-au născut credințele, basmele, legendele, dar și cântecele care reprezentau supraviețuiri în puterea magică a muzicii, relevate pe larg de George Breazul, desprindem preocuparea de a ordona acele fenomene artistice care îmbină spiritualitatea laică cu cea religioasă, de a sublinia sincretismul artei caracteristic celor mai vechi perioade istorice. Ideea tracismului și a romanității este comentată pe baza unui vast material documentar, de la mențiunile din scrierile vechi, din literatura antichității, până la cele din secolul al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX. Abordează pentru prima dată în literatura noastră de specialitate structura tehnică a muzicii străvechi, principiile de organizare a materialului sonor, descifrează proveniența termenului „nomos” care are sensul de „lege” dar și de „model melodic”, formulează ipoteza existenței unei specii de „nomos tracic” cu formele caracteristice, transmise pe cale orală, fixează stadiile oligocordice și policordice, prepentatonice și pentatonice pe care nu le desprinde, nu le izolează de lanțul istoric evolutiv al unui sistem organic încheat. Mai mult, prin incursiunea pe care o realizează în sistemul prepentatonic și pentatonic trage concluzia semnificativă că și heptatonica din cântecul popular românesc este de proveniență precreștină, ca și oligocordiile prepentatonice și pentatonice. Iată deci sistemul prepentatonic raportat la cel pentatonic, hexacordic și heptatonic. Comentariul istoricului pune în lumină aspecte inedite, neabordate până la el, cu privire la geneza muzicii, la sistemele sonore, la instrumentele muzicale, la ritualuri, la prezența și rolul muzicii în spectacolele teatrale și serbările populare, la nume de muzicieni din acea perioadă.

Din epoca sclavagismului dacic semnaleză relieve ale culturii artistice a stăpânitorilor romani care s-au suprapus peste fondul dacic, realizându-se acea sinteză daco-romană, cu rol de seamă în geneza muzicii românești. Perioada de tranziție de la muzica antichității la muzica creștină în primul ei stadiu de formație constituie un teren întins de investigație în bibliografia de specialitate. Consideră că muzicalitatea geto-dacilor fecundează cântarea cultică, pe care o transformă și-i adaugă elemente laice. Mai târziu, muzica bisericească bizantină suferă firești influențe în practica cultică a poporului prin adaptarea cântărilor bizantine potrivit firii și graiului poporului, prin implantarea unor sugestii ritmice și melodice, prin persistența unei dezinvolturi particulare și a spiritului improvizatoric. Din secolul al IV-lea al erei noastre semnaleză lucrarea lui Niceta de Remesiana „De

psalmodiae bono” - unul dintre primele tratate ale literaturii muzicologice și imnologice aparținând acestui episcop al dacilor - și vestita cântare „Te-Deum laudamus”, atrăgând atenția asupra unei anumite dispoziții a cuvintelor apropiate de unele tipuri de versificație populară românească.

Numeroasele reflecții teoretice asupra culturii muzicale dintr-o întinsă epocă sunt raportate de George Breazul la faza de etnogeneză a muzicii românești. El este întemeietorul unei filologii muzicale românești care a renăscut din adâncile transformări semantice românești prin care a trecut curentul greco-latin și slavon atunci când s-a suprapus culturii băștinașilor.

Prin intermediul filologiei muzicale românești, realizează legătura firească între ce a fost în faza de etnogeneză a muzicii românești și veacurile următoare, până către jumătatea secolului al XIX-lea. Din scrierile vechi străine și românești și din mențiunile cronicarilor întocmește un glosar al termenilor muzicali. Din punct de vedere etimologic, relevă vocabularul muzical vechi românesc, cu fond greco-latin, moștenit ori transmis prin intermediul altor limbi. Cercetează contribuția slavonă la formarea și dezvoltarea lexicului muzical românesc, particularitățile dialectice diferențiate ale lexicului oltenesc etc. Mențiunile cu privire la instrumentele muzicale le grupează în următoarele patru surse principale:

- a. Biblia și cărțile bisericești de ritual;
- b. Muzica turcească;
- c. Vechea muzică românească;
- d. Muzica nemțească.

Din scrierile de mai târziu deduce că vechiul fond greco-latin este amestecat cu influențe slavo-bizantine și turco-arabe.

Cultura muzicală feudală este urmărită cronologic, afirmând valoarea producției spirituale a poporului ca factor fundamental al sensibilității originale și particulare a neamului nostru. Persistența străvechilor obiceiuri legate de sărbătorile din timpul anului, de practicile agrare, de momentele familiale mai importante se îmbină cu sublinierea aspectelor semnificative ale literaturii orale a rapsozilor, cu apariția cântecului cu conținut social, baladei sau cântecului bătrânesc. Semnalează caracteristica excepție, acel „Patrium Carmen” care redă ideea de cântec popular, de cântec al neamului, consemnează momentul intrării triumfale a lui Mihai Viteazul în Alba-Iulia în sunetele muzicii naționale, stăruie asupra practicilor artistice din jurul curții menționate în documentele de epocă. Nu lipsesc nici comentariile asupra muzicii bisericești, printre care un loc aparte îl ocupă școala de la Putna. În mai mică măsură l-a preocupat muzica gregoriană din Transilvania, dar - către sfârșitul vieții - a adunat un bogat material aflat în Biblioteca sa.

În secolul al XVII-lea realizează ample incursiuni în domeniul circulației melodiilor de joc românesc în mai multe țări europene precum și în opera muzicală a lui Ioan Caioni, trece în revistă „Codex Vietoris”, „Walachish-Ballet” aparținând lui Daniel Speer, stăruie asupra unuia dintre cele mai temeinice izvoare ale acestui secol, și anume - însemnările lui Paul de Alep - despre călătoriile patriarhului Macarie în Țările Române. Incursiunea în veacul al XVIII-lea debutează cu „O seamă de cuvinte” a lui Ion Neculce pentru a realiza trecerea la impresionanta operă a lui Dimitrie Cantemir - renumit cărturar al culturii europene și orientale - considerat de George Breazul om de o suprafață culturală care depășea considerabil tot ceea ce am fi putut noi năzui din acest punct de vedere în acea vreme. Un spațiu amplu îl dedică lui Franz Iosef Sulzer, cel ce a scris „Istoria Daciei Transalpine” în trei volume care conține și informații temeinice cu privire la practicile muzicale românești. Cele zece melodii românești notate de Sulzer atrag atenția lui George Breazul, publicându-le în „Patrium Carmen”. Printre manuscrisele sale am descoperit și comentariile asupra „Raportului despre Români în genere și despre

Oltenia în deosebi" (1718-1730), rămas de la un alt ofițer al armatei austriece, în care sunt surprinse unele particularități ale muzicii din această zonă geografică, informații cu privire la jocuri, instrumente populare etc. Ținând seama de faptul că până nu demult s-a considerat că George Breazul s-a ocupat sporadic de muzica transilvăneană, am considerat utilă parcurgerea scrierilor sale publicate în „Acțiunea” în anul 1942 unde raporturile muzicale dintre Țara Românească și Transilvania sunt pe larg comentate. Secolul este întregit cu noile date referitoare la relațiile muzicale româno-ruse, cu muzica psaltică și apariția cântării corale la Mănăstirea Neamțu, cu pătrunderea formelor și genurilor muzicii apusene și semnalarea folclorului orășenesc promovat, în bună măsură, de lăutari.

Apariția școlii naționale de compoziție este comentată de George Breazul la dimensiunile reale ale unui fenomen cu adânci consecințe în evoluția culturii muzicale românești. Cu privire la secolul al XIX-lea, activitatea sa de istoric este impunătoare. A urmărit raporturile dintre poezie, literatură, teatru și muzică, activitatea instituțiilor muzicale, realizările compozitorilor predecesori, reformele din domeniul muzicii bisericești, noile coordonate ale învățământului muzical, primele culegeri de folclor, viața de spectacole și concerte, stabilind un permanent dialog cu momentele de seamă ale epocii prin intermediul muzicii care era pătrunsă de patosul romantic al afirmării naționale. Din primele decenii ale secolului trecut semnalează încă pregnantă formelor artistice orientale. Deschiderea spre cultura apuseană se realizează printr-o vie confruntare de opinii. La intersecția acestor tendințe contradictorii situează fenomenul muzical național care, încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, se afirmă plenar prin caracterul slujirii nemijlocite a momentului istoric semnalat de C. D. Aricescu: prezența cântecelor de libertate în timpul răscoalei lui Tudor Vladimirescu și în conștiința urmașilor. Cântecul patriotice se impun ca elemente muzicale fundamentale, din ele răsărind „Apelul moldovenilor de la 1848”, „Deșteaptă-te române” și „Hora Unirii” care, după opinia lui George Breazul, consființește unitatea de limbă, obiceiuri, credințe, năzuințe și conștiință a poporului român. Studiile dedicate principalelor personalități ale vieții muzicale din secolul trecut urmăresc în esență demonstrarea capacității limbajului muzical al poporului nostru de a constitui într-un idiom particular, cu extraordinare posibilități de afirmare în concertul muzical european. De aici decurge ideea de „stil de muzică românească” pe care o extinde, până la saturație, asupra tuturor genurilor de creație muzicală. Particularități distincte desprinde din activitatea componistică a lui Ciprian Porumbescu, George Stephănescu, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu, Eusebie Mandicevschi, Eduard Caudella etc. în definirea viitorului profil al muzicii românești. Perspectiva clară a fenomenelor descifrate și judecățile de valoare se impun în câmpul nostru muzicologic.

Evoluția spectaculoasă a creației muzicale din primele decenii ale secolului al XX-lea îl apropie pe George Breazul de aprecierea lucidă a fenomenelor. Teoretic, pot fi stabilite trei trepte evolutive în abordarea problematicii creației muzicale: sfârșitul deceniului al treilea, când scrie cronici și articole, începutul deceniului al cincilea, când elaborează studiul fundamental din „Patrium Carmen” intitulat „Creația” și ultimul deceniu de viață, când problematica evoluției creației românești dobândește o pondere deosebită. Din punct de vedere metodologic, distinge două direcții evolutive: a) direcțiunea care derivă concepțiile muzicii noastre din idealurile urmărite de istoria universală a muzicii ... și b) direcțiunea care afirmă categoric-conștient... caracterul românesc. Cea de-a doua direcție permite fixarea unui pivot spiritual de ancorare într-o realitate culturală. După părerea lui, dansul țărănesc, cântecul popular și muzica bisericească determină caracterul social și național al muzicii. Procesul filogenetic, al devenirii muzicii românești este verificat în paralel cu apariția și evoluția altor școli componistice. Afirmarea specificului național nu o confundă cu manierismul, cu moda sau provincialismul, căci asimilarea creatoare a

cântecului popular echivalează cu trăirea definitivă a specificului sufletesc, a interiorității psihice - cum se exprima el. Disjungerea pe care o face între cele două direcții evolutive nu este restrictivă. Formulările sale sunt suficient de nuanțate, observându-se și acele precizări conform cărora ambele curente pot fi regăsite în cuprinsul creației aceluiași compozitor.

Problematica ideatică și emoțională a creației celor mai de seamă compozitori ai primei jumătăți a secolului nostru este dezbătută din punctul de vedere al școlii naționale de compoziție dar conține și numeroase deschideri spre lumea muzicii europene, George Breazul fiind la curent cu tot ce se experimenta în acea vreme.

În cronică de artă George Breazul aduce elemente ale unei temeinice fundamentări științifice. Lectura numeroaselor articole este un prilej de crescândă bucurie, căci și aici ritmul sentimentului istoric și caracterul militant pentru promovarea creației naționale, a interpreților români și pentru formarea gustului public sunt dominante. Gradul de raționalitate al intervențiilor sale este integrat procesul general al culturii, al cunoașterii umane, fiind evidentă preocuparea de a defini caracterele specifice ale fenomenului național. Și aici am urmărit punerea în valoare a modalităților cronicarului: predilecția pentru tonul polemic, legătura cu ceea ce este viu în creația și viața muzicală, temperamentul ardent dar riguros, gândirea sa de luptător în ipostaza criticului.

Am apelat în mare măsură la citatul din scrierile și fișele sale, convins fiind că pe această cale ideile lui pot fi puse în circulație și deveni bun al muzicologiei românești. Ecoul peren al ideilor sale dau strălucire unei epoci, ele aparțin unui anume prototip uman, angajat cu întreaga lui ființă în epocă. Cunoașterea liniilor directoare ale scrisului său - fără pretenția cuprinderii totalității operei constituie principalul argument al lucrării „Semnificații actuale ale operei lui George Breazul”. Nu am întocmit o biografie propriu-zisă cu cunoscutele scheme tradiționale, ci am urmărit o anume problematică pe care intenționat am orânduit-o în trepte succesive, cu trimiteri de la un capitol la altul, așa cum deseori a procedat savantul în unele dintre studiile sale.

Petre Brâncuși
(Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”
Facultatea de Pedagogie și Compoziție muzicală,
Muzicologie, București - 1974)

Studii și cercetări de istoria artei Seria teatru, muzică, cinematografie

**Tomul 27/1980
pag. 169-172**

**Petre Brâncuși
Muzica românească și marile ei primeniri. București,
Editura muzicală, vol. I, 1978, 360 p; vol. II, 1980, 520 p.**

Muzica românească și marile ei primeniri de Petre Brâncuși este într-adevăr, așa cum am arătat și anterior, în referatul prezentat la Uniunea Compozitorilor cu titlul „Câteva note privind cărțile de istoriografie muzicală apărute în 1978”, una din lucrările de referință asupra muzicii românești - lucru confirmat în totul și de cel de-al doilea volum al ei, apărut foarte recent. Deosebita seriozitate și competență dovedite anterior (a se vedea în această privință, de pildă, excelenta monografie George Breazu și istoria nescrisă a muzicii românești) i-au servit autorului din plin și în această amplă și extrem de documentată trecere analitică în revistă, dintr-un unghi de vedere propriu, a principalelor momente din devenirea istorică a muzicii românești.

Volumul 1 este structurat pe patru părți mari, în care autorul, așa cum arată în Prefață, „a procedat la retopirea datelor, precum și a contribuțiilor tuturor colegilor de breaslă” întrucât acestea din urmă constituie și ele adevărate „acte de cultură” (p. 5). Toate părțile sunt sinteze de mare anvergură, fiecare. Cea dintâi dintre aceste părți, „Originalitatea culturii muzicale străvechi”, pune în legătură datele istorico-documentare cu muzica populară și cea psaltică, analizate în toate implicațiile lor, denotând o fizionomie muzicală românească specifică. Sunt puse la contribuție toate datele istorice și toate analizele anterioare, cu o rară minuție, mai ales cele acumulate de George Breazu. Datele iconografice, mărturiile istorice, instrumentele populare de astăzi, care le mențin sau le continuă pe cele vechi, impresionantele cântece de leagăn, bocete, colinde cu melodii de evident substrat arhaic subliniază continuitatea vieții și culturii muzicale a poporului nostru pe aceste meleaguri. Împletirea dintre fondul și sensibilitatea dacică și organizarea melodic-ritmico-intervalică de tip latin au dus la nașterea muzicii noastre populare, atât de interesantă și de originală. La fel, muzica psaltică de la noi este o muzică bizantină, însă cu un puternic specific românesc, neschimbat de faptul că la un moment dat limba oficială de cult și cancelarie a devenit cea slavonă.

A doua parte, „Funcționalitatea folclorului”, este consacrată originilor și funcțiilor străvechi ale muzicii noastre populare, acestea din urmă suferind o evoluție internă specifică, dar și menținându-și o seamă de trăsături specifice pe care nici una din interdicțiile oficialităților unui secol sau altul nu le-au putut înfrânge. Prezentarea diverselor genuri de piese folclorice și a trăsăturilor lor specifice se face cu desprinderea sensului adânc al muzicii populare și a rolului ei primordial pe care l-a jucat și continuă și acum să-l joace în viața spirituală a poporului nostru.

Partea a treia, „Sinteză spre noi înșine”, se ocupă de muzica așa cum era concepută și practică pe teritoriul patriei noastre în perioada secolelor XI-XVII inclusiv. Documentele, fie ele extrase din cronici și diverse acte, fie chiar piese muzicale datând din epoci timpurii, sunt puse la contribuție cu aceeași acuratețe și

minuție. Se insistă, după părerea noastră cu foarte bun temei, asupra „Pripelelor” lui Filothei de la Cozia, precum și asupra acelei foarte mari împliniri muzicale de pe timpul lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi imediați, anume faimoasa „Școală muzicală de la Putna”, cu corifeii ei, Evstatie, Ioasaf, Dometian Vlahul, în ale căror lucrări, ca și anterior în cele ale Filothei, altoirea muzicii de tip bizantin pe cea folclorică străveche a dus la apariția unui stil muzical românesc cultic distinct. De asemenea, sunt pe bună dreptate relevați muzicienii de tip cult renaștivist și apoi baroc, din Transilvania, ca Johannes Honterus, Georg Ostermeyer-fiul, Antonio Rotta, Valentin Greff Bacfarc, Giovanni Mosto, L. S. Tinódi, Jan din Lublin, Gabriel Reilich, Daniel Speer, Daniel Croner, Ioan Căianu. Nu sunt uitați nici muzicienii de tip bizantin din celelalte două țări românești, continuatori în felul lor ai celor din „Școala de la Putna” și ai eforturilor lor; de asemenea, sunt puse la contribuție toate datele referitoare la folclor, și la datini desfășurate cu și pe muzică, totul culminând cu o amplă prezentare a instrumentelor muzicale populare românești.

A patra și ultima parte a volumului I, Coordonate noi în secolul al XVIII-lea, desăvârșește prezentarea analitică a momentelor anterioare ale cărții. Aportul muzicologic și etnomuzicologic avant la lettre al lui Dimitrie Cantemir, precum și cel componistic, evoluția genurilor folclorice și semiculte, notațiile și datele muzicale ale unui - Franz Joseph Sulzer - valoroase în sine în pofida concepțiilor retrograde și unilaterale ale acestuia -, activitatea desfășurată în Transilvania de compozitori valoroși din epoca clasicismului, cum ar fi Karl Ditters von Dittersdorf, Michael Haydn, Wenzel-Vâclav Pichl, diversele manifestări muzicale din cele trei țări românești, creațiile primului compozitor transilvănean mai important de operă și piese instrumentale în spiritul clasicismului, Anton Hubacek, lucrările de tipul cantatei ale unor alți muzicieni transilvăneni ca Johann Sartorius-senior, Gabriel Reilich, apariția aceluia unic Kyrie eleison pe 4 voci notat cu nume bizantine, creațiile de muzică bizantină de tip românesc în care au excelat, de pildă, un Filothei sin Agăi Jipei, atât ca autor cât și ca teoretician, sau Ioan sin Radului Duma Brașoveanul, sau un Naum Râmnicenianul, ultimul reprezentant de seamă al vechii muzici psaltice la noi - toate acestea sunt bine puse în lumină și sistematizate cu minuția și precizia care îi sunt proprii autorului.

Volumul al II-lea începe cu Argumente pentru fundamentarea unei platforme teoretico-estetice. Nu credem că există vreun aspect omis al preocupărilor muzicale de la noi din secolul al XIX-lea în sinteza operată aici de autor. Relatările călătorilor străini, aportul de culegători, armonizatori și compozitori al unor Eftimie Murgu, corespondentul anonim al lui Allgemeine musikalische Zeitung, Johann-Andreas Wachmann-tatăl, Henri (= Heinrich Ehrlich), colaboratorul muzical anonim al lui Vasile Alecsandri, Anton Pann, François Rouschitzki, Carol Miculi, George Ucenescu, Alexandru Berdescu, Dimitrie Vulpian, Louis Wiest, ca să nu mai vorbim de importante contribuții muzicologice și etnomuzicologice ale unor S. F. Stăck-Stody, M. Kogălniceanu, G. Barițiu, Al. Russo, C. Bolliac, N. Filimon - care pe lângă meritele de scriitor a mai putut fi considerat, pe drept cuvânt, și primul muzicolog român de seamă (deși termenul apare la noi abia în 1881) -, Titu Maiorescu, G. Misail, T. Ionescu, Titus Cerne, Gr. Ventura, C. M. Cordoneanu, I. Mureșianu, G. Musicescu, G. Dima, E. Mandicevschi - aceștia patru din urmă fiind și compozitori eminenti -, Teodor T. Burada, dau aici un fundal pentru viitoarele capitole, fundal căruia autorul le mai adaugă și manuscrisele lui Anonymus Valachus și Anonymus Moldavus în considerațiile sale; de asemenea, se mai arată că ultimul deceniu al secolului romantismului muzical aduce și acea faimoasă primă culegere de cântece muncitorești de la noi, Glasul desmoșteniților. Nu este uitat nici impactul cu folclorul românesc al unor mari personalități ale muzicii universale de talia unor Liszt, Brahms, Gounod, Satie și alții.

A doua parte, Temelii ale vieții muzicale moderne, începe cu vestiții lăutari -

români, ca Barbu Lăutaru - cu relevarea celebrei sale întâlniri cu Liszt -, N. Picu, Nica Iancu Iancovici, Petrea Crețul Șolcan, Gr. Vindireu și alții și cu relatările din epocă asupra meritelor interpretării lor. Se continuă apoi cu o amplă frescă a evoluției vieții muzicale din țările românești, în toate aspectele ei, fie acestea de tip occidental, fie de tip bizantin - aici relevându-se și aportul reformei muzicii psaltice, adusă la noi de Petre Efesiul, și impusă de elevii săi Macarie Ieromonahul și Anton Pann, prin «românirea» cântărilor de cult. În ceea ce privește muzica de factură occidentală, se consemnează apariția primelor orchestre, trupe de operă și balet, conservatoare, formații camerale, cu relevarea impactului muzicii românești asupra renumitului virtuoz și pedagog al violoncelului B. Romberg, asupra genialului copil C. Filtsch și - din nou - asupra lui Fr. Liszt. Bogăția datelor oferite nu mai are nevoie de comentarii.

A treia și ultima parte a cărții, Creația muzicală și dimensiunile ei valorice, constituie, așa după cum era și de așteptat, «punctul culminant» al întregului volum. Conform genurilor de bază cultivate în muzica românească din secolul al XIX-lea, ea este - just, credem, - divizată de autor în cinci secțiuni. Cea dintâi, Creația corală, precizează, că la baza acestei atât de cultivate și valoroase forme de creație românească muzicală, se, află, evident, în afara muzicii revoluționare și patriotice, mai ales folclorul muzical, amplu analizat și prezentat de autor. De o atenție deosebită se bucură și faimoasele cântece revoluționare și patriotice „Deșteaptă-te române” de Anton Pann, pe textul lui Andrei Mureșianu, „Hora Unirii” de Alecsandru Flechtenmacher; pe textul lui Vasile Alecsandri, „Mama lui Ștefan cel Mare” de Alexandru Flechtenmacher, pe textul lui Dimitrie Bolintineanu, „Sfântă zi de libertate” de Alexandru Flechtenmacher, și altele datorate unor Ciprian Porumbescu, Dimitrie Florescu, Gavriil Musicescu, Gheorghe și Ionel Brătianu; pe larg sunt prezentate „Cântecul lui Ștefan Vodă” de G. Musicescu, „Cântec de primăvară” de Ciprian Porumbescu, „Tricolorul” și „Pe-al nostru steag” de același; prezentarea propriu-zisă a muzicii corale aduce în discuție „Somnoroase păsărele” de Tudor Flondor, pe versuri de Mihail Eminescu, „Doina” de Teodor Teodorescu, „Răsai lună” de Gavriil Musicescu, „Ziua ninge” de Gheorghe Dima, „Doina din Bihor” de Iacob Mureșianu, „Pe sub lună pe sub stele” de Eusebie Mandicevschi, „Răsunet de la Crișana” de Ion Vidu, „Răsunetul Ardealului, de același; nu este uitată nici creația corală cultică a unor Anton Pann, Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevschi, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu. Cu ocazia prezentării compozițiilor corale ale căror titluri sunt amintite mai sus este făcută și câte o amplă prezentare a fiecărui compozitor dintre cei menționați.

Secțiunea a doua, „Considerații asupra creației vocal-instrumentale”, cuprinde analize ale semnificației muzicale și patriotice ale unor piese ca „Altarul Mănăstirii Putna” de Ciprian Porumbescu, pe versuri de Vasile Alecsandri, balada „Mama lui Ștefan cel Mare” de George Dima, pe versuri de Dimitrie Bolintineanu, baladele „Brumărelul”, „Erculean” și „Mănăstirea Argeșului” de Iacob Mureșianu; analizele sunt făcute cu mult gust și pricepere, relevându-se meritele incontestabile ale lucrărilor în cauză, refuzându-se ferm unele „aprecieri” minimalizatoare și depreciative din unele publicații mai vechi, tributare unui mod dogmatic de a privi aceste creații.

Secțiunea a treia, Puncte de plecare în muzica de cameră, are în obiectiv atât creațiile de lied și miniaturile instrumentale fără să omită nici realizările camerale de dimensiuni mai ample (cvartete etc.). Liedul este exemplificat cu „La Steaua” de George Stephănescu, pe versuri de Mihail Eminescu, „De ce nu vii?” de George Dima, pe versuri de Mihail Eminescu, „A venit un lup în crâng” de același, pe versuri de George Coșbuc; piesele-miniaturi pentru pian sunt exemplificate de la cele de Anonymus Moldavus; Francois Rouschitzki, Wenzel Rouschitzki, Henri (Heinrich Ehrlich), Carol Miculi, până la cele aparținând unor George Stephănescu - Hora „Primăvara” - Ciprian Porumbescu - „O seară la stână” și „Rapsodia română” - Iacob Mureșianu - „Cimpoiul”. Sunt, de asemenea,

pe larg menționate, cu o serie de referiri analitice, acolo unde este cazul, și celelalte asemenea lucrări ale compozitorilor amintiți, precum și cele datorate unor Eduard Caudella, Johann Andreas Bachmann, compozitorilor anului 1877, lui Ludwig Wiest, Antoniu Sequens, Zdislaw Lubicz-Skibowski, Mauriciu Cohen-Lânariu, Eusebie Mandicevski, Gulielm Șorban; nu sunt omise nici „Suitele” lor, nici „Temele” lor cu „variațiuni”, nici „Sonatele pentru pian” ale unor Alexandru Mocioni sau Ioan Scarlatescu. Piesele pentru vioară și pian amintite aparțin lui Louis Wiest, Eduard Caudella, Teodor T. Burada, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu; cele pentru violoncel și pian lui Constantin Dimitrescu. Lucrările mai ample octete, septete, cvintete, cvartete - aparțin lui George Stephănescu, Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, Theodor Fuchs și mai ales Constantin Dimitrescu - cu relevarea deosebită a apariției chiar în ultimii ani ai secolului al XIX-lea a primei capodopere românești în acest domeniu, faimosul Octet op. 7 de George Enescu.

A patra secțiune, Spiritul epocii în creația simfonică, prezintă pe larg piese ca: „Uvertura națională moldavă” de Alexandru Flechtenmacher, „Uvertura națională” de George Stephănescu, „Ștefan cel Mare” de Iacob Mureșianu; „Concertele pentru violoncel și orchestră” de Constantin Dimitrescu; „Simfonia în la major” de George Stephănescu - prima simfonie românească.

În sfârșit, secțiunea a cincea este închinată „Teatrului muzical - oglindă a frumosului și adevărului”. După o amplă prezentare a situației din acest atât de important domeniu muzical, cu o atât de largă priză în secolul trecut, și după o caracterizare a principalelor genuri - muzică de scenă, vodeviluri, reviste, operete, balet și opere -, autorul se oprește asupra creațiilor celor mai reprezentative: vodevilurile lui Alexandru Flechtenmacher pe texte de Vasile Alecsandri - ca „Nunta țărănească”, „Rusaliile”, „Doi morți vii”, melodrama „Cetatea Neamțului”, de același, tot pe text de Vasile Alecsandri, după Costache Negruzzi; opereta „Baba Hârca”, de același Alexandru Flechtenmacher; opereta „Crai nou” de Ciprian Porumbescu; opereta „Sergentul Cartuș” de Constantin Dimitrescu; baletul „Doamna de aur sau Demonul dansului învins” de Louis Wiest; feeria muzicală „Sânziana și Pepelea” de George Stephănescu, pe text de Vasile Alecsandri; muzica de scenă de Constantin Dimitrescu la „Visul Dochiei” de Frederic Dame; muzica de scenă de Grigore Ventura la propria sa piesă „Curcanii”; fragmentul de operă „Mihai în ajunul luptei de la Călugăreni” de Johann-Andreas Bachmann, pe text de Ion Heliade Rădulescu; fragmentele păstrate din opera „Fata de la Cozia” de Alexandru Flechtenmacher, pe text de Dimitrie Bolintineanu; opereta „Olteanca” de Eduard Caudella și Gustav Otremba, pe libret de G. Bengescu-Dabija; opera „Petru Rareș” de Eduard Caudella, punct culminant al creației românești de operă de tip romantic din secolul al XIX-lea.

Din toate cele de mai sus credem că rezultă cu suficientă claritate marea bogăție de analize și prezentări din cele două volume ale cărții. „Muzica românească și marile ei primeniri” de Petre Brâncuși reprezintă într-adevăr o sinteză de ordin analitic foarte frumos realizată, din care constatăm cu satisfacție că lipsesc, cu rare excepții, unele inadvertențe strecurate din cauza grabei, în alte lucrări de același gen; când totuși apar, ele nu i se datorează autorului, ci surselor folosite (de ex. Arde-mă, frige-mă din „Rusaliile” de Flechtenmacher nu are nici o legătură melodică cu „Habanera” din „Carmen de Bizet” ci doar una de text cu o altă arie din aceeași operă „Coupe-moi, brule-moi”, explicabilă prin marea circulație a textului în cauză, preluat și de libretistii lui Bizet, Meilhac și Halevy, pentru caracterizarea cât mai adecvată a eroinei titulare; în „Petru Rareș, leitmotivul răsăritului de soare”, chiar dacă mai târziu va fi preluat și repetat de eroul titular (tenor) apare expus totuși pentru prima oară de personajul Marin (bariton), după cum arată de altfel și citatul din partitură (reducția pentru voce și pian), prezent în lucrare; este cam neașteptat să se vorbească de o publicație a harnicului poligraf muzical D. S. Vasulescu pentru anul 1833, când acesta a trăit abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

și prima jumătate a secolului XX; ar fi fost de dorit la ambele volume câte un index de nume și, eventual, de titluri, pentru a ușura accesul cititorului la un eveniment sau o lucrare analizată).

În ansamblu, impresia care se degajă, deci, după citirea celor două volume, este excelentă. Sinteza are toată cuprinderea necesară, analizele sunt de mare precizie, materialul exemplificator și iconografic este și el la înălțime. Poate că vocea autorului sună uneori prea modest față de meritele deosebite ale lucrării sale și față de întreaga lume de fapte, evenimente și partituri pe care le aduce în discuție; dar în comparație cu tonul prea peremptoriu al altora, discreția, finețea și demnitatea, care nu exclud nici fermitatea, atunci când este necesară, dovedite de Petre Brâncuși apar cât se poate de reconfortante în ultimă instanță. Prin urmare, putem afirma cu toată certitudinea, că cele două volume apărute până acum din „Muzica românească și marile ei primeniri” de Petre Brâncuși constituie două realizări de cea mai mare valoare și importanță în contextul muzicologiei și etnomuzicologiei românești.

Constantin Stih-Boss