

## ***Capitolul IV Special***

***(Două emisiuni radiofonice realizate de  
Doru Popovici și nouă prelegeri (apărute  
înaintea trecerii în neființă a eminentului  
muzicolog) intitulate:***

***„Privire spre trecutul apropiat”.***

## EMISIUNEA RADIOFONICA: CORESPONDENȚE SPIRITUALE

2 martie 1995, pr. 2, orele 14,15-14,45

IN MEMORIAM: PETRE BRÂNCUȘI

Vorbind despre muzicologul doctor Petre Brâncuși, care de curând ne-a părăsit, pentru totdeauna, voi reliefa următoarele: activitatea sa s-a desfășurat sub cerul unei nestăvilite dragoste de țară și prin aceasta el a apreciat, în mod deosebit, tot ceea ce a semnat spiritualitate românească. Dintre cărțile sale citez - cu precădere - volumul dedicat eminentului muzicolog din cadrul generației enesciene, George Breazu, care rămâne o carte cu prețioase „fișe”, fără de care bibliografia închinată acestei personalități marcante a României veacului XX nu ar avea forma de corp bine constituit.

Am fost coleg cu dânsul la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București. În cadrul Editurii muzicale a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor am colaborat, ce-i drept, într-o perioadă când această prestigioasă instituție a putut privi, prin calitatea superioară a tipăriturilor, de la egal la egal, realizările marilor case din vestul european: „Salabert”, „Universal edition”, „Schott” sau „Ricordi”.

Punctul culminant al activității lui a coincis cu perioada când a fost numit redactor șef la Radiodifuziunea română din capitală. Numirea sa a însemnat reconsiderarea unor creații, socotite de birourile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, ca și de alte instituții importante, ca fiind în „disonanță” cu tezele expuse în sinistra rezoluție a lui Jdanov. În acest sens au fost repuse, cu adevărat, în viața muzicală, ópusuri de Paul Constantinescu, Ludovic Feldman, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Cornel Tăranu, Adrian Rațiu, Tiberiu Olah, Mircea Istrate, Liviu Glodeanu, Nicolae Brânduș, Octavian Nemescu, Lucian Mețianu. Îndrăznesc a-mi pune alături și numele meu. Tot în perioada când a avut drept de decizie, Petre Brâncuși a încurajat programarea creațiilor de avangardă din toată lumea, punându-se accentul pe operele lui Schönberg, Berg, Webern, Varese, Bartok, Strawinsky, Stockhausen, Boulez, Nono, Xenakis, Berio, Penderecki. Atunci au putut fi comandate opere de Pascal Bentoiu și Liviu Glodeanu și, în acest sens, evidențiem imprimarea unor capodopere, cu rezonanțe universale, precum „Jertfirea Ifigeniei” de Pascal Bentoiu și „Zamolxe” de Liviu Glodeanu. Situația sa nu a fost prea ușoară, având în vedere că remarcabili maeștri ai muzicii noastre, cu merite incontestabile în istoria artei noastre sonore, ca Mihail Jora, Ion Dumitrescu și, mai ales, Paul Constantinescu și Alfred Alessandrescu, s-au arătat potrivnici acestor orientări estetice; din păcate, cuvintele acestora, cuvintele unor meșteri mari - de altfel, sincere... - au fost folosite, perfid, de exponenții stalinismului, în cultura noastră. Nu s-a ținut seama de faptul, în virtutea căruia, aceste orientări au semnat un categoric - nu!!! - spus imperialismului sovietic, fiind, totodată și un categoric - da !!! - pentru intrarea noastră în Europa. Cu atât mai mult, îndrăzneala lui Petre Brâncuși a fost demnă de o nobilă apreciere. Să nu uităm că, Petre Brâncuși a promovat, în radiodifuziune,

mulți tineri muzicieni de o certă, valoare, punând într-un con de umbră pe proletcultiștii acelor timpuri, ca Ovidiu Varga, Matei Socor, Mauriciu Vescan, Duși Mura și enumerarea poate continua... Să nu uităm nici oribilele sentințe, prin care, proletcultiștii au exclus din rândurile instituției pe Theodor Rogalski, Dumitru D. Botez, Vinicius Grefiens, Emilia Petrescu, Paul Jelescu, Dumitru Capoianu și câți alți autentici profesioniști români. În timpul lui, muzica românească a fost pusă în adevăratele ei drepturi, atât în viața de concert, cât și în înregistrări. Tot în acea etapă istorică au „debutat” ca muzicologi în radio Marțian Negrea, Mihail Andricu, Tudor Ciortea, Liviu Rusu, Petre Ștefănescu-Goangă, Gheorghe Dumitrescu și, pe atunci, tinerii Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Dan Constantinescu, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Liviu Godeanu, Mihai Moldovan etc. În acest fel s-a pregătit „marea epocă a radioului”, condusă, după plecarea sa, de Vasile Donose și Mihai Moldovan, de Iosif Conta și Aurel Grigoraș și alte nume sonore. La Opera română, Petre Brâncuși a continuat munca sa, în care, pe prim plan, s-a situat punerea în lumină a muzicii românești. La fel și în Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor sau, altfel spus, el urmărea, pas cu pas, în ce măsură, marii noștri interpreți tălmăcesc muzica concepută de compozitorii acestui străvechi pământ românesc.

Petre Brâncuși nu a fost un om comod... Firea sa, violentă, încăpățânată, dictatorială, a contribuit la faptul, după care, el și-a câștigat foarte mulți dușmani. Nici eu nu m-am înțeles cu dânsul, în multe situații... Dar, fondul lui sufletesc nu era al unui om rău, dimpotrivă..., s-a situat, întotdeauna, în apărarea celor loviți de soartă, de societate, de îngustimi de spirit. El a înțeles, semnificația înțeleptelor cuvinte: „mâna prea lungă pedepsește dintr-o dată un vinovat și o sută de nevinovați!”

Acum, la despărțire, să trecem cu vederea peste întunecimile din viața sa și să reținem că mult bine a făcut compozitorilor, muzicologilor și interpreților noștri, într-o perioadă istorică plină de contradicții, în ambianța marelui dușman: Uniunea Sovietică! Poate că mulți nu știu că, după întoarcerea lui Nicolae Ceaușescu din Extremul Orient, Petre Brâncuși a fost aspru criticat, pentru „deviere de dreapta”! Atunci s-a pregătit „mini revoluția culturală”. Si, acest fapt spune multe, foarte multe... Viața unui conducător de instituții trebuie judecată în respectivul context istoric și nu oricum ci... „sine ira et studio”.

## **Emisiunea „Lucrări instrumentale”**

5 iunie 2005, pr. 2, orele 18,45

Un eveniment editorial:

Profesor universitar, doctor Petre Brâncuși și

Radiodifuziunea Română

În cadrul „Editurii Centrului județean al creației Gorj”, a apărut volumul, legat, granitic, de activitatea lui Petre Brâncuși, raportată la „Societatea Română de Radiodifuziune”. Volumul cuprinde tot ceea ce s-a prezentat la „Simpozionul Național, ediția a II-a, la 17 iunie 2004, la Târgu - Jiu.”

Citind și recitind acest volum, în calitate de redactor, care am slujit radio-ul, peste 50 de ani,... pot afirma că autorii acestui grandios volum - Ion Sanda, Ion Șoldea și Titu Pânișoară - merită sincere felicitări! Cartea cuprinde următoarele capitole: Lansare de carte, Amintiri despre Petre Brâncuși, Simpozionul Național prof. univ. doctor Petre Brâncuși, ediția a II-a, Târgu - Jiu, 17 iunie 2004 și „Poemele eterne ale muzicii” de Petre Brâncuși, - ciclul de emisiuni radio, în perioada 4 ianuarie 1983 -28 februarie 1984. Și-au adus o prețioasă contribuție, cărturari de seamă ai țării, în frunte cu George Sbârcea,

Olga Grigorescu, Iosif Conta, Sofia Șincan, Nicolae Dragoș, Rodica Sava, Daniela Caraman Fotea, Sergiu Eremia, Ștefan Niculescu, Vasile Donose, Ștefan Naciu, Neculai Nistor, Ana C. Nottara, Georgeta Breazul, Florian V. Ion, Dumitru Dănău, Aura Nadia Dragomir, Ion Iliescu, Răzvan Theodorescu, Alexandru Pârlea, Gruia Stoia, Marin Colțan, Vasile Marinoiu, Octavian Nemescu, Doru Popovici, Cristian Brâncuși, Alexandra Andrei și Ion Șoldea.

Am fost coleg cu dânsul la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București. În cadrul Editurii Muzicale a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor am colaborat, ce-i drept, într-o perioadă când această prestigioasă instituție a putut privi, prin calitatea superioară a tipăriturilor, de la egal la egal, realizările marilor case din vestul european: Salabert, Universal Edition, Schott sau Ricordi. Punctul culminant al activității lui a coincis cu perioada când a fost numit redactor șef la Radiodifuziunea Română din capitală. Numirea sa a însemnat reconsiderarea unor creații, socotite de birourile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, ca și de alte instituții importante, ca fiind în „disonanță cu tezele expuse în sinistru rezoluție a lui Jdanov”. În acest sens, au fost repuse, cu adevărat în viața muzicală, ópus-uri de Paul Constantinescu, Ludovic Feldman, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Tiberiu Olah, Mircea Istrate, Liviu Glodeanu, Nicolae Brânduș, Octavian Nemescu, Lucian Mețianu. Îndrăznesc a-mi pune alături și numele meu. Atunci au putut fi comandate opere de Pascal Bentoiu și Liviu Glodeanu și, în acest sens, evidențiem imprimarea unor capodopere, cu rezonanțe universale, precum „Jertfirea Ifigeniei” de Pascal Bentoiu și „Zamolxe” de Liviu Glodeanu. Situația sa nu a fost prea ușoară, având în vedere că remarcabili maeștri ai muzicii noastre, cu merite incontestabile în istoria artei noastre sonore, s-au

arătat potrivnici acestor orientări estetice; din păcate, cuvintele acestora, cuvintele unor meșteri mari - de altfel, sincere... - au fost folosite, perfid, de exponenții stalinismului, în cultura noastră.

Petre Brâncuși rămâne în istoria artelor noastre sonore, prin volumele dedicate muzicii românești și prin amplul volum dedicat lui George Breazu. Ca și mulți alți cărturari ai Olteniei lui dragi, Petre Brâncuși a activat în lumea artei sonore cu o ardentă dăruire, pornind de la semnificația cuvintelor: „România Mare, legată «aere perennius»... de ziua de 1 Decembrie 1918, e cea mai mare realizare a Spiritului românesc”!

DORU POPOVICI



## PRIVIRE SPRE TRECUTUL APROPIAT

.....  
=

Muzica românească contemporană cu greu poate fi cuprinsă într-o sinteză a devenirii generale căci actul componistic, ca și cel literar sau plastic, are caracter strict individual de exprimare, diversificat și particularizat, ceea ce nu înseamnă că asupra muzicii nu se pot rosti judecăți temeinice referitoare la valoarea globală, la concepția generală și la interpretările date în timp diferitelor fenomene muzicale. Nu se poate face nici măcar un bilanț al cercetărilor și investigațiilor noi, unele rămânând elaborări de sertar, ci mai de grabă este posibilă conceperea pas cu pas a acestei perioade care este mai anevoioasă și mai relativă decât ne putem închipui. Din perspectiva istorică se disting mai bine acum sensurile diverselor acte componistice, factorii de ambianță care nu întotdeauna au fost potriviți, determinările diferitelor orientări și opere. Pot fi consemnate spiritul ce a animat pe creatorii români, orizonturile și stilul componistic în raport cu ansamblul culturii europene, cu marile curente care într-o vreme au fost ignorate cu brutalitate. Intrarea compozitorilor români în conștiința europeană se realizează în condiții vitrege, valorile nefiind îndeajuns recunoscute, desigur și datorită izolării noastre în primii ani de după război. Material de meditație bogat și variat se găsește în diferite studii de muzicologie, în diferite dezbateri de creație

ce au avut loc, precum și în unele articole apărute în ziare și reviste. Mă gândesc în această ordine de idei la contribuțiile lui Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Octavian Cosma, Doru Popovici, Vasile Tomescu, Zeno Vancea, Romeo Ghircoiașiu și alții care observă fenomenul muzical în întregul lui, multiform și contradictoriu. Au apărut și studii și lucrări de tămâiere generală, unele elaborate și de mine care, uneori, am crezut, ca și alții, în himere.

Orizonturile muzicii românești din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea au devenit tot mai încăpătoare, ele relevă drumul spre adevărata conștiință a spiritualității noastre, liniile de dezvoltare ale muzicii românești contemporane legându-se în bună măsură de izvoarele anterioare, care n-au încetat să acționeze în destinul componistic actual. Din păcate, diriguitorii vieții artistice au pus sub interdicție opere muzicale de referință, încărcate cu aerul universalității. În ultimii patru-cinci ani, aproape surde și mute au rămas filarmonicile și teatrele muzicale în privința stimulării creației naționale. În luna ianuarie 1994 Radiodifuziunea Româna și-a amintit îndatoririle sale primordiale, revista „Panoramic” din săptămâna 3-9 ianuarie conturând o notabilă prezență a muzicii românești, de la Alexandru Flechtenmacher și Eduard Caudella, la George Enescu, Ion Dumitrescu și muzicienii afirmați plenar în ultimii ani, începând cu Octavian Nemescu și Dan Voiculescu și terminând cu Ana-Maria Avram și Dan Dediu. La un loc, toate generațiile se constituie într-o solidă școală națională de compoziție, care este posesoarea unui stil artistic inconfundabil, recunoscut și elogiât în lumea artistică internă și internațională.

Deșertul cultural resimțit cu acuitate în alte domenii în primii ani postbelici, a fost mai puțin

pregnant în perimetrul culturii muzicale. Multe lucrări ale compozitorilor români realizate chiar în perioada genocidului cultural au fost zămislite din văpaia unor idealuri statornice, de luptă și biruință ale omului pământului românesc. Uniunea Compozitorilor, direct, dar mai ales indirect, devenise un loc de relativă stabilitate intelectuală, de strângere la un loc a valorilor muzicale românești, ca un centru viu al spiritualității noastre artistice. În cercurile oficiale înalte era mai bine văzută în comparație cu uniunile de scriitori și artiști plastici unde adesea izburneau conflicte publice. Și acest organism însă, asemeni tuturor uniunilor de creatori, a fost bătuit de zbucium și vâltoare, a fost ținut permanent sub control de garda cominternistă care era săracă sub raportul resurselor intelectuale dacă ajunsese să condamne în bloc marii compozitori universali în viață sau recent dispăruți. Definitiv a rămas truda depusă cu nepotolită sete de muzicienii români pe ogorul artei sonurilor, în ciuda regimului de ocupație statornic și înstrăinării unora dintre ei, printre care se numără Constantin Brăiloiu, Dinu Lipatti, apoi și George Enescu.

Să ne amintim că în acele vremuri potrivnice, Paul Constantinescu dădea la iveală, cu un curaj exemplar, monumentalele oratorii Patimile și Învierea Domnului și Nașterea Domnului, lucrări instrumentale de mare valoare printre care și Concertul pentru pian și orchestră, baletul Nunta în Carpați și opera O noapte furtunoasă, rămasă ca un simbol viu al puterii de creație în muzica românească. Concomitent, Sigismund Toduță scrie mai mult lucrări instrumentale, precum și opera în trei acte Meșterul Manole după Lucian Blaga, operă întemeiată pe estetica mioritică adoptată și de compozitor. Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță se impune chiar în aceste prime lucrări, distingându-se un variat arsenal tehnic - expres

integrat unei gândiri riguros controlate. Cea mai de seamă realizare a acestei perioade rămâne oratoriul Tudor Vladimirescu de Gheorghe Dumitrescu. Deși au existat forțe oculte care au încercat să-l înmormânteze, oratoriul a intrat într-un circuit favorabil stârnind încă de la prima sa audiție o impresie covârșitoare. Acest eveniment de ecou demonstrează că există o istorie de valori ale muzicii românești, la audiția blestemului Oltului George Breazul exclamând: „Atâta dramatism, atâtea strigăte de revoltă izbucneau din valurile, altcum liniștite, ale bătrânului Olt și ale străvechii sale doine! În tulburarea apelor, în freamătul versurilor și viersurilor oltenești, Gheorghe Dumitrescu auzea și da la iveală atâta răzvrătire, încât parcă generațiile întregului nostru trecut se coalizau și se ridicau împotriva Nedreptății și asupririi.” Seria evenimentelor muzicale, sporește și valoric și numeric prin contribuția multor compozitori ca: Ion Dumitrescu, Pascal Bentoiu, Dimitrie Cuclin, Tudor Ciortea, Mihail Jora, Theodor Rogalaski, Marțian Negrea, Constantin Silvestri, Wilhelm Berger, Alfred Mendelsohn, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Alexandru Pașcanu, Dumitru Capoianu, Doru Popovici, Aurel Stroe, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu și alții.

Petre Brâncuși

Febr. 1995

DF J F 9 GDF 9 HF 97 I HI @5 DF CD 5 H

.....  
=

În septembrie 1951 a avut loc Săptămâna muzicii românești, eveniment care nu putea trece neobservat. În revista „Muzica” din luna mai a anului 1952 a fost publicat Raportul ținut la Plenara Uniunii Compozitorilor, referatele privitoare la creația simfonică și de cameră, la cântecul de masă, la muzica ușoară, precum și unele luări de cuvânt ale unor compozitori sovietici special prezenți la plenară. În raport, muzica apuseană și mai ales cea din Statele Unite este denunțată politic sub formulări mistificatoare și jenante ca: „se știe că imperialiștii propagă cu perseverență cosmopolitismul, ideologia lor reacționară, care are drept scop destrămarea conștiinței naționale a popoarelor, în vederea menținerii și extinderii dominației imperialiste asupra lumii” sau „decadența și putreziciunea muzicii din țările Europei Occidentale se manifestă în forme mult mai subtile și, deci, cu atât mai periculoase.” Neadevăruri grosolane se spun despre Mihai Jora, în a carui operă, cominterniștii descoperiseră manifestări formaliste cu pronunțate elemente atonale ca în „Burlesca pentru orchestră” și în liedurile sale „scrise, de altfel, întotdeauna, pe versuri decadente de Blaga, Pillat și alții”, spun ei. O trăsătură antipopulară, constând în caricaturizarea până la grotesc a folclorului, întâlneau ideologii timpului în lucrările lui Theodor Rogalski, ca de pildă „Înmormântarea lui pătrunjel” sau „Capriciile pentru pian și orchestră”. A fost redus la tăcere și Mihail Andricu, „părți ale unor lucrări ale sale dând impresia de a fi bazate mai curând pe tratarea pur formală a unor teme

muzicale, fără legătură cu viața”. În Raport se spune că în genul cântecului de masă și al cantatelor apăruse pericolul proletcultismului, iar în muzica ușoară se manifestau dulcegăriile și vulgaritatea. Suita simfonică a lui Zeno Vancea intitulată „O zi de vară într-o gospodărie colectivă” devine victima unei epitetizări dure de felul „nu reflectă ascuțita luptă de clasă, în condițiile căreia se petrece transformarea socialistă a agriculturii”. Parada de neadevăruri confecționate culminează cu cele despre opera „O noapte furtunoasă” de Paul Constantinescu în care nu s-ar găsi nici o melodie. Raportul consemna sentențios că „dacă am lăsa la o parte celelalte grave defecte ale operei, absența totală a melodiei o condamnă definitiv”. Ușurința cu care profesează mistificarea îi determina pe autorii raportului să afirme că aceasta nu este muzică, ci negația muzicii. Afară de aceasta, se spune în Raport, „Tratând piesa lui Caragiale ca subiect de operă, Paul Constantinescu a desconsiderat faptul că în această piesă nu se găsește nici un persoană pozitiv, ceea ce în operă devine insuportabilă. După astfel de considerații fanteziste, mistificatoare ce urmăreau inducerea în eroare a cititorilor, Raportul se oprește asupra sarcinilor din domeniul criticii muzicale și muzicologiei, domeniu care nu era scutit de rătăcirii și aprecieri eronate. Referatul asupra creației simfonice și de muzică de cameră susținut de Alfred Mendelsohn reia tezele din Raportul general, însușind și unele lucrări valoroase, dar reducând la tăcere pe câțiva din corifeii muzicii naționale. Asasinatul moral începe cu Alfonso Castaldi și cu Mihail Jora care căzuseră pradă curentelor epigonice decadente ale muzicii apusene. În jurul lor se creează „curente cosmopolite care cultivă fie disprețul total la adresa folclorului muzical național fie o atitudine distantă, aristocratică față de cântecul popular, considerat ca element decorativ, lăaturalnic”. Umilitoarea caracterizare a unora dintre cei mai de

seamă muzicieni români o întâlnim în formulări ca „Din nefericire, mai există unii compozitori, muzicologi și critici muzicali la care se manifestă încă puternic influența cosmopolitismului. Ploconindu-se, în mod slugarnic, în fața decadentismului artei occidentale, ei disprețuiesc patrimoniul progresist al culturii noastre naționale, bogăția folclorului și noua noastră creație muzicală. Există unele cercuri restrânse și izolate unde, într-un cadru intim, se cultivă încă cele mai decadente mostre ale culturii muzicale burgheze”. Complotul ideologic împotriva muzicii valoroase este continuat în referatul susținut de Alfred Mendelsohn prin referirile la dansul popular macedo-român „Gaida” din piesa intitulată „Trei dansuri românești” a lui Theodor Rogalski, care, precizează autorii referatului, ar fi fost denaturat „printr-un abuz de stridențe armonice, o mișcare ritmică obstinată, și utilizarea unor artificii de orchestrație care creează o atmosferă sinistră sau grotescă”. Un atac frontal este adresat compozitorilor Paul Constantinescu și Constantin Silvestri, primul dovedind în „Rapsodia a II-a”, preferința pentru „trăsăturile cele mai retrograde ale muzicii populare, pentru cântece de zeflema, cu caracter vulgar, obscen”, iar al doilea, cultivând în „Dansuri Bihorene pentru orchestră de coarde”, „ciudățenia, căutarea de efecte excentrice, manieriste și reducând bogăția de sentimente a muzicii populare la o gamă limitată de stări capricioase, pe alocuri morbide”. Drama muzicii românești din acești ani, blamarea și acuzarea creatorilor au constituit procedeele sinistre și nefaste ale celor ce conduceau destinele Uniunii Compozitorilor, rapoarte și referate ca cele menționate mai înainte purtând girul lui Iosif Kișinevski, lui Leonte Rautu și al altor comisari ideologici. În același referat susținut de Alfred Mendelsohn sunt menționate rămășițele cosmopolitismului, ploconirea în fața culturii burgheze. Mihail Jora devenise un exemplu tipic pentru

efectul sterilizant al decadentismului și formalismului, pentru atitudinea de resemnare mistică. Liedul său pe versurile poeziei „Buna vestire” de Lucian Blaga vădește „un sens ascuns, misterios”. La scurt timp și Mihail Jora și Lucian Blaga au fost scoși din circuitul public, dați afară din învățământul universitar.

Muzică: Rapsodia a II-a de Paul Constantinescu

Petre Brâncuși

Febr. 1995



DF=J=F9`GDF9`HF97I HI @5 DF CD=5 H`

.....=

Referatul despre muzica simfonică și cea de cameră susținut în septembrie 1951 de Alfred Mendelsohn, menționat în emisiunea trecută, demonstrează că susținătorul lui se erija în cenzor de serviciu, ocupându-se, printre altele de rămășițele de esență idealistă în tratarea folclorului, de pozițiile false ale burgheziei față de muzica populară, de cultivarea primitivismului și a barbariei gen Stravinski - unul dintre cei mai mari compozitori ai veacului, de construcții subiectiviste, psihologizante, de preferința unilaterală pentru intonații arhaice, de rămășițele ideologiei burgheze. Plin de sloganurile vremii este Referatul asupra cântecului de masă, precum și cel despre muzica ușoară, acesta fiind susținut de Nicolae Kirculescu. Acest ultim referat vedește o debilitate îngrijorătoare, alcătuitorii lui devenind denigratori notorii. Și în acest gen s-au găsit propagatori ai ideologiei burgheze care răspândeau, prin muzica ușoară decadentă, otrava concepției lor. În unele, cântece se reflectau „tendința spre depresiune, părăsirea realităților vieții, crearea unei iluzii deșarte și exacerbarea sensualismului. Utilizând armonii care creează o atmosferă pervertită, neprecisă, prin felul în care ele se succed, înrobind melodia față de armonie”. În referat se arată că melodii lascive, purtătoare ale unui text ce le subliniază conținutul dușmănos nu constituie însă singura formă prin care muzica ușoară decadentă, înveninează masele. Lectura referatului evidențiază

casna de a simți și a gândi „politic” genul muzicii ușoare, ai cărei reprezentanți duceau o luptă grea și susținută, de zi cu zi, împotriva cosmopolitismului, decadentismului și formalismului. Referentul susținea că se impunea nimicirea definitivă a rămășițelor ideologiei burgheze, înlăturarea pieselor care poartă în ele influențele decadente ale jazz-ului american sau, în general, ale șabloanelor - apusene. Sunt depistate cu lupa înrâuririle stilului decadent american din unele piese ale compozitorilor români, încercările de strecurare a cosmopolitismului în motive melodice ale muzicii noastre ușoare, influențele cosmopolitismului prezente în unele orchestrații și aranjamente. Concomitent, se cerea îndepărtarea stilului de interpretare de tip american și a pozițiilor proletcultiste. Sunt elogiata numai piesele cu așa zisa „tematică nouă”, compozitorii sunt îndemnați să-și însușească sloganurile metodei realismului socialist și esteticii marxist – leniniste, pentru că, altfel, inspirația rămâne învăluită în ceață. În Rezoluția Plenarei lărgite din 4-5 februarie 1952 sunt blamați din nou unii dintre cei mai de seamă compozitori români: Mihail Jora, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu și alții. Selecția operată de cominterniști nu a fost întâmplătoare, acțiunea de decapitare subordonându-se unor obiective strategice importante, printre care se înscria și destituirea lor din viața muzicală. Izolarea unor asemenea muzicieni de viața muzicală și cea publică a fost un act abuziv și nociv, profund dăunător și degradant, cu atât mai mult cu cât făceau atunci și mai târziu mândria muzicii românești. Ce învinuiri se aduceau lui Mihail Jora, dascălul de prestigiu al celor mai buni muzicieni români? „Evoluția creației muzicale a compozitorului Jora, se spune în Rezoluție, este un exemplu caracteristic pentru efectul sterilizant al formalistului. Ultimele sale lucrări arată că, izolarea de popor și de năzuințele lui, situarea într-o sferă de preocupări înguste duce inevitabil la o muzică

decadentă, rară melodic și atonală.” O asemenea concepție cominternistă nu putea avea loc decât într-o epocă artistică închizătoare, sinistră. Rezoluția vedește iresponsabilitatea denigratorilor și realitatea răvășitoare a acelor ani. Compoziția lui Constantin Silvestri intitulată „Trei dansuri pentru orchestră” este catalogată formalistă, această lucrare atonală și extravagantă deformează intonațiile populare. Sunt condamnate influențele impresionismului ce se manifestau în „Trei dansuri românești” de Theodor Rogalski, în lucrări de Toduță, de Paul Jelescu. Este încondeiat Zeno Vancea pentru neîncrederea ce o vădea față de posibilitățile de armonizare și dezvoltare simfonică a folclorului românesc. Nici Mihail Andricu nu este scutit de aluzii critice, Rezoluția susținând că el a folosit intonații populare cu mulți ani în urmă când burghezia dăduse muzicii o orientare cosmopolită. Paul Constantinescu este blamat că a scris opera „O noapte furtunoasă” din a cărei acțiune lipsesc personajele pozitive și prilejurile de dezvoltare melodică. Opera, se spune în Rezoluție, este „lipsită de melodie, construită aproape în întregime din recitative acompaniate de orchestră, care abundă în disonanțe”. Excomunicarea ei din repertoriul Operei era inevitabilă. Reputatul muzician Liviu Rusu observă, atent noutatea limbajului lucrării, susținând într-un studiu cuprinzător: „Cu «O noapte furtunoasă» se pune la noi piatra de hotar pentru recitativul de operă. Există în această muzică de suburbie o predominanță a cuvântului asupra sunetului mult mai accentuată, mai rațională, decât în melosul rural. De altfel, un raționalism extrem caracterizează muzica de operă a lui Paul Constantinescu, din care cauză este de o unitate perfectă, consecință a unui principiu formal derivat din acțiune”. Peste puțin timp, Anatol Vieru va consemna în revista „Muzica” din 1956: „Opera nu are personaje pozitive; în schimb este o satiră excelentă. Opera

aceasta nu are arii; în schimb acțiunea este extrem de dinamică, spectacolul se urmărește tot atât de bine la operă ca și la teatru... Opera aceasta este un caz excepțional...dar e și o lucrare excepțională”.

Muzică - începutul la „O noapte furtunoasă”

Petre Brâncuși

febr.1995

'DF 9 9 'GDF 9 'HF 9 7 I HI @5 DF CD 5 H  
..... 9 "

Reale evenimente muzicale a înregistrat genul simfonic în perioada postbelică, multitudinea lucrărilor datorându-se efortului extraordinar fizic și moral al unor muzicieni adevărați. Lucrările valoroase sunt românești și sună românește, fără prezența lor în repertoriul instituțiilor muzicale ne puteam afunda în rândul țărilor fără cultură sau în rândul țărilor cu sub cultură. Creația muzicală etala o literatură dublă, cea comandată și cea necomandată, ambele circulând fără restricții. Cele comandate de comisariatul ideologic se cântau la festivități și în împrejurări conjuncturale, iar cele apărute din propriul impuls al compozitorilor au pătruns trainic în repertoriul curent. Au existat și excepții, printre ele înscriindu-se suita simfonică intitulată „Când strugurii se coc” de Mihail Jora, compus la scurt timp după reabilitarea sa. Apărută la comandă, lucrarea face parte dintr-un lot reprezentativ de creații ce conțin o stare de spirit relevantă. Suita extrasă după baletul cu numele de mai sus se constituie din piese simfonice de gen și de caracter - care, precizează Wilhelm Berger, sunt „prinse în evantai și dominate de o sugestivitate realistă. Plasticitatea scenelor de dans imprimă iureșului orchestral autenticitate și forță artistică”. Dar, mai cu seamă, expresivitatea aleasă a cântecului doinit, liric evocat și îndelung tors în ambianța unei armonii calde și suave, asigura muzicii semnificații picturale de prim ordin”. Primul tablou al suitei se deschide cu o introducere

orchestrală ce prelucrează cântecul popular „Sălcioara”. Citarea și prelucrarea acestei melodii conturează trăsături distincte care se transformă în noi verigi ale lanțului continuității. Flautul și viorile aduc o melodie de dans pe un ritm domol ce se amplifică neîncetat, după ce cortina s-a ridicat. Melodia aceasta legănată este urmată de arpegii de redusă întindere plasate la flauțițe se suprapun menționatei melodii, viorile acompaniind în tremolo, iar violoncelii scoțând în evidență ritmul prin pizzicate. „Sălcioara” răsună din nou la toată orchestra. Caracterul evocator, doinit, cântul pastoral sunt subliniate de clarinet, acompaniamentul asigurându-l coardele. Ultima parte a primului tablou, stă strâns legat de libretul înscenării, este dominat de ștrengăriile unor copii care se furișează spre a rupe ciorchini de struguri fără a fi văzuți, ceea ce nu le reușește. Este un mic colț al copiilor sugestiv zugrăvit de acest neîntrecut meșter al baletului prin tremoloul viorilor și violelor, prin acorduri disonante, motive tematice scurte perindate pe la diferite grupe instrumentale. După încheierea primului tablou cu scena neastâmpăraților copii răsună preludiul orchestral cu care debutează tabloul al doilea, cornii preiau primele două măsuri ale cântecului „Sălcioara” în Moderato și cu o armonie colorată. Mișcarea crește, totul se metamorfozează, ritmul devine mixt, pregătind atmosfera continuării acțiunii. După ridicarea cortinei, apare la oboi o melodie domoală, deosebit de atrăgătoare, acompaniată de viorile prime și secunde, de clarineți, cărora li se adaugă flautul piccolo și cornul, dinamica și amploarea orchestrală cunoscând o firească creștere. Sunt apoi suprapuse două melodii de dans cu caractere diferite, și se aud teme sau motive tematice care sunt preluate de diferite grupe instrumentale, jocul se amplifică într-o desfășurare muzicală și coregrafică ce atinge tiparele culminației sonore. O nouă temă muzicală, așa-zisă a flăcăului, primește accepțiuni

sporite și diferite, relevând imaginea procesului creator aflat într-un moment de amplificare. Aceasta proiecție sonoră face trecerea la ultimul tablou al lucrării care evocă un fel de petrecere populară viu colorată. Apariția în cadrul suitei a țambalului, instrument specific lăutăresc, joacă un rol strict acompaniator.

În aceeași arie de preocupări se înscriu cele patru schițe simfonice „Munții Apuseni” de Marțian Negrea, muzică scrisă pentru filmul cu același nume, în anul 1952. Lucrarea vădește virtualități stilistice aparte, prelucrarea materialului tematic dobândind un adaus suplimentar motivic, coloristic, tipologic. Prima parte, numită „Pe Arieș în sus”, pare a sugera o concretețe peisagistică și a fost considerată de compozitor ca o uvertură a viitoarelor tablouri. Încă din această primă parte, scrisă sub forma unui lied tripartit, se observă varietatea modalităților compoziționale și grija creatorului pentru explorarea elementelor specifice folclorului românesc. Totul degajă, în fața splendorilor naturii, sprinteneală, agerime, însuflețire, discursul viorilor devenind precumpănitor. În secțiunea mediană a liedului tripartit purtătorul melodiei este oboiul și apoi clarinetul, orchestra amplificând discursul și emanând accepțiuni sporite în raport cu tradiția cunoscută. Reluarea primei secțiuni situează acțiunea muzicală în centrul naturii și-i conferă un cadru inconfundabil. Următoarea schiță este intitulată „Cetățile Ponorului” și este conceput tot tripartit. Dimensiunile ruinelor și prveliștea dezolantă sunt creionate, printr-o melodie concepută în modul dornic medieval alcătuită din antecedent și consecvent, perioada fiind urmată de alte două propozițiuni, cea de a doua repetându-se. Despre stâncile „Cetății Ponorului” au circulat din vechime legende și basme, unele sugerând elementele fantastice ale ielelor apărute în miez de noapte. Puținătatea mijloacelor melodice,

intervalice și armonice indică o stare de spirit arhaică. Partea a treia poartă titlul „Ghețarul Scărișoara”, umbrele trecutului fiind accentuate prin acorduri de cvarte și prin elemente cromatice pronunțate. Ultima piesă a suitei este intitulată „Isbuc”, tabloul muzical fiind însuflețit de o elegantă și spumoasă tarantelă, moment de referință al muzicii românești.

Petre Brâncuși

febr. 1995



## DF =J =F 9 `GDF 9 `HF 97 I HI @5 DF CD=5 H` V.:

În 1951, Theodor Rogalski dădea la iveală, adorabila partitură a celor „Trei dansuri românești” fără să absolutizeze premise tehnice sau poziții de avangarda și fără să fie formalistă, cum fusese catalogată de ideologi oficiali. Și-a ales trei melodii populare din Ardeal, Munții Pindului și din Oltenia fără a apela la elemente pitorești de prisos, la forme improprii, sau la maniere artificioase. Lucrarea ocupă un loc aparte în muzica românească grație utilizării și valorificării substratului, a melosului autohton. Este cazul primei mișcări care se întemeiază pe trei teme de joc din zona Sibiului pe care Theodor Rogalski le preface într-un fel de scenă dansantă, într-un mic tablou de simțire românească. Limbajul muzical este propriu, individual, armonizarea și orchestrația sunt simple, ele comunică direct cu ascultătorul, compozitorul oferind sugestii melodice și procedee artistice ce au înrâurit generațiile mai tinere de creatori. Din Munții Pindului a ales pentru partea a doua a lucrării două dansuri care au favorizat apariția unui contrast nu numai de mișcare, ci mai ales de caracter. Compozitorul a apelat la trompeta cu surdină care imită cimpoiul și la tobe ce sunt ușor lovite. Finalul aduce în prim plan exuberanța jocului popular, creșteri și descreșteri de forțe și contraste, totul fiind arcuit sub forma unui rondo, refrenul descinzând din hora muntenească „Mărțișorul”, preluată din repertoriul vestitului lăutar Grigoraș Dinicu.

Liniile evolutive ale procesului componistic românesc pot fi evidențiate aplecându-ne și asupra „Preludiului simfonic” al lui Ion Dumitrescu scris în 1952, lucrare care încorporează dimensiunea picturală a gestului sonor, impresionând prin melopeea doinită, prin armonia polifonică a timbrurilor cromatice, dar pot fi evidențiate mai ales prin „Simfonia întâi în fa major” compusă în decursul anilor 1947-1948. Lucrarea aceasta se înscrie în zestrea de permanență a muzicii românești, din cele patru părți, cea de a doua relevând legături directe cu spiritualitatea strămoșească. Acest bloc sonor se deschide cu o melodie generoasă, încredințată, violoncelor soli ce își află sursa de inspirație în melosul arhaic psaltic. Tema este expusă în la bemol care nu este altceva decât medianta minoră superioară tonalității de bază. Firul melodic ajuns în câmpul dominant, își edifică expresia, își lărgeste ambitusul, totul tinzând spre o culminație în a doua perioadă. După amplificarea temei la întreaga orchestră, cornul englez deapănă un colind străvechi din care poate fi descifrat un întreg univers prin înseninarea și mângâierea caldă pe care le degajă. Colindul este imitat liber de cornul de vânătoare, melodica apropiindu-se treptat de un vechi cântec oltenesc. Cadențarea pe sunetul final - la - se face printr-o atrăgătoare țesătură polifonică. În cuprinsul ultimei secțiuni a lidului tripartit, atacată de întreaga orchestră, sunt evidențiate, în plan armonic, mai multe variațiuni de coral.

Tot în anul 1952, Paul Constantinescu dădea la iveală scriitorul „Concert pentru pian și orchestră” care marchează un nou stadiu în gândirea creatoare a compozitorului. Referindu-se la metoda citării melodiei populare, el argumentează: «În „Concertul pentru pian și orchestră”, din nevoia de a avea teme dramatice deschise, care nu se pot preta la conflict și dezvoltare,

melodia populară citată ocupă mai puțin loc și doar atunci când este vorba de episoade muzicale sau de sentimente lirice, mai statice, cum este în Andante, bunăoară. Aici, cântecul popular își reia locul ca o expresie sinceră și directă.» Prima parte a lucrării este un Allegro de sonată, care se deschide cu o introducere al cărei mers este solemn și conține expresii afirmative ce par a se asemăna cu chemări de bucurie. Prin creșterea impetuoasă a sonorităților se ajunge la prima temă a formei de sonată în care se înșiruiază, cu ușoare modificări, melodia cântecului moldovenesc „Se mărită cârna” care conține sexta dorică în modul frigid, iar acompaniamentul solistic promovează o structură lădică. Tema secundară conține o expresie lirică, aproape doinică și o cuceritoare contabilitate instrumentală. Partea doua, Andante, afirmă continuitatea unor procedee de compoziție temeinic statornicite în cadrul formal al unui lied tripartit. Prin simplitatea fondului ei poetic, muzica devine fermecătoare, iar atmosfera este înseninată. Melodia doinică expusă de pian angajează elementele discursului muzical pe planul expresiei într-un echilibru de aleasă perfecțiune. Compozitorul face apel la o contra - melodie ce este încredințată cornului englez, și ea putând fi asemuită cu o destăinuire lirică. Principiul improvizatoric atât de adânc prezent în folclorul românesc răzbate din partitura pianului ce este animată de amprenta de virtuozitate instrumentală. Secțiunea mediană a liedului se desfășoară în mișcarea poco rubato. Densitatea discursului muzical și incisivitatea ritmico - melodică tind să devină piese de rezistență a părții lente. În concluzia secțiunii mediane apar elemente proprii muzicii psaltice. Reluarea primei secțiuni a liedului tripartit se realizează prin plasarea temei doinică în unisonul instrumentelor cu coarde, pianului revenindu-i rolul de a înveșmânta arpeggiat inflexiunile melodice depășite de corzi. Ultima parte, scrisă în mișcarea Presto, este un

Rondo care pune în relief, cu o surprinzătoare ascutime, pulsația ritmică, factor hotărâtor în stabilirea arhitecturii întregului. Se evidențiază o saturație nu numai ritmică, ci și melodică, pe această cale exercitându-se puterea de influent, asupra deschiderii formei. Legile formei de rondo sunt recomandate de funcția episoadelor, de extensiunea lor și de relațiile tonal - modale ce se stabilesc între diversele secțiuni.

Petre Brâncuși

Febr. 1995

DF =J =F 9 `GDF 9 `H9 F 7 I HI @5 DF CD=5 H`

## VI.

O lucrare atractivă a dat la iveală, în 1955, Theodor Grigoriu, după ce, în prealabil, dobândise suficientă experiență cu „Simfonia cantabile” și cu suita pentru cvartet de coarde intitulată „Pe Argeș în sus” cu acel cunoscut „Joc din fluier”. Lucrarea poartă titlul „Variațiuni simfonice pe un cântec de Anton Pann”. Ea este o suită de tablouri simbolic investite cu scheme general abstracte, căci compozitorul se situează ferm pe teritoriul plămuirilor cu tentă evocatoare, realizând ample tabloide de epocă. El însuși își intitulează cele șase variațiuni astfel: „Colinele Slivnei”, „Spaima otomană”, „În umbra bisericii Olari”, „Finul Pepei cel isteț”, „Cântec de lume”, „«Vavilonie» bucureșteană”. Lumea sonora a variațiunilor se sprijină pe cântecul lui Anton Pann „Nu mai poci de ostenit” luat din culegerea „Spitalul Amourului” din care Theodor Grigoriu își procură seva. Anton Pann îl intitulează „Cântec de dor”, el fiind conceput în ritm de joc care nu se poate desfășura în voie din cauza lungimii vocalizelor ce provoacă dese poticneli. George Breazul este de părere că Anton Pann nu caută a determina și experimenta artistic o particulară stare sufletească a dorului poporului, ci o formă de senzualitate care, ca și ofurile și unele intonații, vin sub influența liricii erotice și a vieții turco-elne și se grefează pe seninătatea psihologică și muzicală a poporului. Cântarea textuală a temei se face simplificat, melodia, concepută în modul de la eolic, este clară și concisă, ușor

de reținut, scuturată de încărcătura melismatică prea bogată. Tema variațiunilor a fost disecată de compozitor în mai multe motive, până la urmă totul reducându-se la două unități divizibile în celule. Structura ternară a temei îi prilejuiește autorului să confere discursului un pronunțat caracter instrumental, să conducă melodica cu suplețe și agilitate. Tema variațiunilor începe cu un fel de anacruză care își exercită puterea de influență asupra formei, acea anacruză anticipând cu două tacte tema propriu-zisă. Ea constituie materialul principal al temei, revine ca microunită deschisă, în final prelungindu-se pentru a cadenta pe prima treaptă a modului de la, eolic. Celelalte variațiuni se afirmă printr-un subliniat spirit constructiv vădit de compozitor, înrudirile sub raport ritmic și intonațional cu cele două motive ale temei principale rămânând directe și evidente. În prima variațiune sunt promovate elemente de poliritmie, de eterofonie, sonorități de ansambluri muzicale populare și sonorități cu tentă patetică, și cu totul neașteptat, ca din senin, pătrundem în lumea otomană care provoacă pretutindeni spaima. Motivele inițiale sunt neîncetat transformate, repetarea lor având semnificații mereu înnoite, precum și rolul de a crea o simetrie spațială, de echilibru. Amplitudinea tensională adâncește termenii de contrast după debutul mișcării, apoi se afirmă și principiul de contracție ce corespunde direcțiilor de gravitație – expansiune – depresiune - ce stau la temelia acestui edificiu sonor. Încheierea se realizează prin sunetul gongului și astfel se temperează punctul abisal al variațiunii a doua „Spaima otomană”. Următoarea variațiune - „În umbra bisericii Olari”, și cea de a patra „Finul Pezelei cel isteț” sunt legate de făptura lui Anton Pann care devenise renumit cântăreț de strană și un bun cunoscător al folclorului românesc din toate mediile sociale. Referindu-se la rolul jucat de Anton Pann, George Breazul atrage atenția că el a făcut

să răsunе și să rămână fixate peste veacuri unduiri de versuri care caracterizează firea poetică și muzicală a poporului nostru. În - „Ghiță Cătănuță”, spre exemplu:

„Dacă așa cuvânta  
Și începe a cânta,  
Munți nalți se cutremura,  
Văi adânci îmi răsuna,  
Ape reci se turbura,  
Livezi se înfiora,  
Și viersul când își urca,  
Copaci, ramuri se mișca,  
Frunzele pe jos pica,  
Inima de om secă.”

Imagini de miracol, zice George Breazu! Din puterea de vrajă atribuită muzicii, miticului Orfeu, sunt întruchipate aceste versuri și viersuri, pe care Anton Pann le-a știut alege și însemna ca pilde strălucite de artă poetică, și muzicală a poporului nostru. Astfel, urmează a căuta, a dezgropa și desluși în comoara poetică și muzicală, pe care ne-a lăsat-o valori autentice de artă și înțelepciune populară, păstrate ca patrimoniu sacru de cultura românească în cărțile lui Anton Pann. Variațiunea a patra realizată de Theodor Grigoriu este un Scherzo construit în conformitate cu toate regulile generale ale schemei formale. În variațiunea a cincea intitulată „Cântec de lume”, Anton Pann este înfățișat în ambianța petrecăreață a Bucureștiului, cântând liber, chiar libertin și chefuind cu lăutari. Pentru sublinierea unei asemenea ipostaze sunt aduse și alte fragmente melodice sau chiar melodii întregi, cum este cea intitulată „Dacă nu te cunoșteam”. Trompeta cu surdina și țambalul dau mai multă culoare atmosferei. Trecerea la ultima variațiune, a șasea, intitulată „«Vavilonie» bucureșteană” se face fără pauză, tabloul final exploatând și promovând, în

felurite înfățișări primul motiv al temei din variațiunea întâi. Ciclul variațional articulat de Theodor Grigoriu se abate de la tiparele clasice, lucrarea evocând arhitectura unei improvizații libere pe motivele unei teme.

Petre Brâncuși

Febr. 1995



DF =J =F 9 `GDF 9 `H9 F 7 I HI @5 DF CD=5 H`

## VII.

Din alte sfere tematice au izvorât lucrările simfonice ale lui Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Constantin Silvestri, Sigismund Toduță, Dinu Lipatti, scrise în primul deceniu și jumătate postbelic. Lui Mihail Andricu - spre exemplu, îi revine rolul de a folosi folclorul ca o platformă stilistică, de a inventa un limbaj caracteristic românesc. După opinia lui Ștefan Niculescu, muzica lui Mihail Andricu se remarcă „prin sinteza dintre folclorul românesc și simfonismul tradițional, prin lirism în părțile lente și vervă în mișcărilor vii, prin predominarea elementului rustic, pastoral, asupra celui dramatic care, totuși, se evidențiază tot mai mult în ultimii ani, prin echilibru și seninătate. Aurel Stroe este de părere că opera lui Mihail Andricu „se prezintă ca un tot unitar care își dezvăluie de la primele lucrări calitățile esențiale: echilibru, claritate și distincție. Ea este rezultatul unei îmbinări organice între cântecul popular și tradiția simfonismului occidental. Acești doi factori, susține Aurel Stroe, care apar de la primele sale lucrări, vor conduce prin fuziune, treptat, la un limbaj muzical propriu, în care delimitarea între folclor și clasic devine imposibilă. Din cele trei momente prezente în procesul de asimilare organică a substanței folclorice, și anume: apelarea la melodia populară așa cum a fost descoperită în timpul culegerii, crearea de melodii în spiritul popular și înglobarea substanței folclorice într-o concepție proprie compozitorului, Mihail Andricu și-a ales momentul al treilea căci acum se afla

în perioada de deplină maturitate. Se înțelege că între cele trei momente există întrepătrunderi și interinfluențe, neputând fi concepute rigid, schematic. Asemenea note caracteristice ușurează construcția simetrică a rândurilor melodice, dezvoltarea temelor după legile muzicii clasice, asigurarea seninătății și echilibrului pe care le degajă opera lui Andricu”.

Constantin Silvestri își asigură unitatea și echilibrul arhitectonic prin apelarea la microelemente ritmico-melodice care aparțin sferei contemplative a universului nostru spiritual. Doru Popovici îl plasează alături de corifeii muzicii universale, precizând că el este autorul unei arte sonore „în care folclorul este foarte subtil transformat și prelucrat în ample forme clasice precum suita și sonata”. El a apelat la elementele armonice ale unui romantism târziu, în care Wagner și Reger sunt nu o dată prezenți, dar în evoluția ulterioară a creatorului se disting și unele elemente atonale sau politonale. Acest muzician complex, compozitor, pianist, improvizator, șef de orchestră și profesor, atunci când unul dintre elevii săi de la Conservatorul bucureștean a inclus în programul său pe care urma să-l dirijeze „Dansurile bihorene” cerându-i unele indicații, Silvestri i-a răspuns: „Dacă vrei, îți le cânt la pian, ca să vedem cum trebuie să sune în orchestră. În orice caz, îți recomand să te uiți nu numai la partitură, pe care îmi închipui că o știi; să cercetezi cel puțin lucrările mele de pian scrise cam în aceeași vreme, adică suitele”. Elevul, care avea să devină dirijorul și muzicologul Eugen Pricope, a ascultat de profesor, dobândind un cert profit: „Am repetat procedeul când am reluat Suita la o altă filarmonică. Nu că orchestra ar trebui să sune ca un pian amplificat; suitele pentru claviatură anticipează, sugerează și chiar clarifică legăturile, conexiunile partiturii”. Constantin Silvestri s-a impus prin Trei piese pentru orchestră de

coarde, realizată în 1933 revizuită în 1950, prin „Trei piese pentru orchestră de coarde pe teme bihorene”, scrise în 1950 și prin „Preludiu și fugă”, lucrare realizată în 1955. Prima lucrare a fost întâmpinată cu o ostilitate de neînțeles de inerțiile și automatistele de gândire ale vremii care îl aruncau pe strălucitul dirijor și compozitor în afara vieții muzicale românești. Prima piesă, anticipată de o scurtă introducere este un joc autentic din zona Bihorului și este expus de atâtea ori, într-o factură variată, încât arhitectura poate fi interpretată ca având forma unui rondo. Angrenajul armonic bitonal contravine uzanțelor generale, deranjează urechile necultivate, atrăgând invidia profesională a unor colegi. Cea de a doua piesă aparține în întregime compozitorului, este o invenție proprie în mișcare lentă. Piesa a treia este tot un dans, începutul având o structură bitonală, asemenea suprapuneri plasându-l probabil în sfera „formalismului stravinskian”. Cea de a treia piesă - Preludiu și Fugă sau Toccata - a fost elogiată de mulți muzicieni, printre ei aflându-se și Ion Dumitrescu care spunea despre Fugă: „A fost scrisă pentru pian în 1938 și orchestrată. Este o fugă mono-tematică, după modelul fugii clasice a lui Bach, care se dezvoltă pe 6 voci. Factura ritmică, de o noutate izbitoare, armonia inedită și orchestrația plină de vervă fac din această piesă una dintre cele mai renumite ale autorului”.

Petre Brâncuși

Febr. 1995

## PRIVIRE SPRE TRECUTUL APROPIAT

.....J=

Un interes aparte trezesc în epocă „Concertul pentru orchestră de coarde” scris în 1951 de Sigismund Toduță, „Divertismentul pentru orchestră de coarde” din același an, „Simfonia I în re major” din 1954, „Simfonia a II-a, în re minor” din 1956, dedicată memoriei lui George Enescu, sonatele și alte piese instrumentale de referință aparținând aceluiași compozitor. Printre acestea din urmă se înscrie „Passacaglia pentru pian” ce a fost refăcută în această perioadă, lucrare în care autorul apelează la un colind pentru a înlănțui atractivele variațiuni polifonice. Toduță extrage din folclor „idiome” melodice pe a căror bază dezvoltă ciclic întreaga formă. Inițial, se oprește asupra unei melodii populare ardelenesești întâlnită prin părțile Clujului, al cărei început îl explorează cu meșteșug și fantezie. Este, de fapt, o celulă generatoare ce se perindă prin toate cele trei părți ale lucrării, inspirația folclorică conservându-se fără echivoc. Sesizând acest proces, Wilhelm Berger precizează: „Autorul pune în evidență virtualitățile unui stil aparte în muzica românească a timpului, ca și organicitatea unei tehnici de compoziție întru totul remarcabile. Desfășurarea muzicală rezidă din natura unor celule generatoare, concentric gradabile și îndelung modificabile, ele primind pe parcursul întregului identități concrete. Relația dintre forma inițială și reeditările variate exprimă întocmai sensul expresiv al devenirilor poliplane. Figura, motivul, fraza și perioada

muzicală se modelează în spiritul folclorului de esență românească, ținând însă deopotrivă și de universul gândirii riguros contrapunctice. Discursul de ținută clasicizantă relevă o substanțialitate și inteligibilitate pronunțată, o modernitate care va exercita o influență importantă în dezvoltarea simfonismului românesc”. O satiră polifonică o regăsim în partea întâi a Sonatei pentru flaut și pian. În secțiunea mediană, pianul preia un motiv din tema principală apelând la patru intrări de voci specifice stilului fugato. Intrările sunt astfel orânduite: prima intrare la pian (mâna dreaptă) pe tonică; a doua intrare la pian (mâna stângă) pe subdominantă; a treia intrare la flaut pe dominantă; a patra intrare expusă la pian pe tonică. În timp ce Sonata pentru flaut și pian este concepută în întregime în stil modal, Sonata pentru vioară și pian are o desfășurare armonică ce întrunește mai multe laturi diferite, și, din acest punct de vedere, ea ne apare mai colorată. Partea a doua a acestei sonate se desfășoară în stilul unui recitativ, element care își trage seva dintr-o arhaica balada populară. „Simfonia a II-a” oferă o concludentă aplicare consecventă a principiului clicic: celula generatoare utilizată în inventarea materialului tematic al celor patru părți este preluată din Dies Irae, care se îngemănează cu alte intonații melodice de sorginte gregoriană, sau derivate din muzica populară. Singurele excepții le întâlnim în tema a doua a primei părți și în secțiunea mediană a mișcării lente, care nu sunt generate de substratul gregorian. În lucrările simfonice se impun momente sonore integrate unor structuri de mare amploare care valorifică suprafețe contrapunctice impunătoare, forma adaptându-se cerințelor expresive creionate. Nu este mai puțin adevărat că Totuși folosește în asemenea momente un aparat simfonic de proporții care vizează monumentalul, cum întâlnim în multe lucrări simfonice sau vocal-simfonice. Lucrările de proporții aduc în prim

plan structuri mereu noi și ingenioase care se supun regulilor construcției riguroase. Referindu-se la acest aspect al creației maestrului, Vasile Herman precizează: „Componentele elaborării, perfect controlate în planul expresivității subiective ca și al arhitecturii obiective al discursului muzical se află într-un echilibru desăvârșit. Pentru realizarea unității unor expresii muzicale atât de bogat diversificate, autorul apelează la principiile elaborării ciclice care conferă operei un caracter perfect încheșat și totuși atât de polivalent pe planul conținutului.” Elemente înnoitoare și procedee ingenioase se întâlnesc nu numai în lucrările de amploare, ci și în cele camerale ori cele concepute pentru pian solo precum „Sonatina pentru pian”, realizată în anul 1950, după apariția cunoscutei „Passacagliei” menționată mai înainte, aceasta devenind o lucrare clasică în repertoriul pianiştilor români. Termenul de „clasic” dobândește acum înțelesuri noi, el fiind influențat de evoluția gândirii teoretice și a tehnicii de compoziție muzicală. Concentrarea lui Sigismund Toduță asupra melosului românesc și tematizării melodiei românești în lucrări de amploare se înscrie în ansamblul înnoirilor timpului care vor înrâuri gândirea muzicală din deceniile următoare. Atât părțile extreme ale sonatei menționate cât și mișcarea mediană, a cărei temă principală, dobândește înfățișarea unor variațiuni de tipul passacagliei conțin elemente specifice melosului românesc ce sunt supuse unei dezvoltări generale și supraordonatoare. Tema fundamentală a părții a doua are înfățișarea unui cântec de leagăn, ea este concepută în modul mi, frigid, atât de des întâlnit în muzica noastră populară.

Muzică: „Sonatina pentru pian” de Toduță, partea a II-a

Petre Brâncuși, Febr. 1995

## PRIVIRE SPRE TRECUTUL APROPIAT

..... 4 "

Producția simfonică a primilor ani postbelici se îmbogățește și cu lucrările lui Dimitrie Cuclin, care sunt grefate pe fondul unei orientări universaliste academice. Imperativul universalității mesajului nu-i apare compozitorului separat de cerința perpetuă de înnoire sonoră și investigare a necunoscutului, condiții obligatorii de pătrundere în Pantheonul artistic al omenirii. Monumentalismul unor simfonii, profunzimea masajului conturat, apelarea în unele lucrări la principiul ciclic, cum întâlnim în „Simfonia a IX-a” construită pe un singur motiv desprins dintr-un joc popular, căruia îi este caracteristic intervalul de cvartă perfectă coborâtoare, desenează trăsăturile esențiale ale creației acestui clasic al secolului al XX-lea. Merită toată atenția cugetărilor sale teoretico-filosofice aplicate fenomenului creației muzicale pe care le abordează în mai multe rânduri, conturând un model cultural ce greu a fost descifrat, rămânând încă multe frumuseți mirifice nedesluite. A conturat vizionar, spre exemplu, teoria funcționii psihologice a sunetului, funcțiune pe care sunetul muzical o vehiculează de la creator la auditor. Sistemul funcționilor îl consideră complet, unitar, perfect și infinit. În concepția lui, sistemul poate fi redus la o putere de 53 de unități funcționale directe, pozitive și la o altă putere 53 de unități funcționale inverse, negative, toate acestea, atât cele negative (ale depresiei și durerii) cât și cele pozitive (ale expansiunii și bucuriei) fiind realizabile sonor. Sistemul poate fi redus la microputerea a numai 12 unități funcționale directe și la microputerea

altor 12 unități funcționale inverse. Infinitul urmează, prin urmare, a fi escaladat în ambele sensuri - direct și invers. Referindu-se la conceptele de fond și formă el susține ca fondul, în sine, există, că forma nu este decât un invitat al fondului, care este esența. Prima parte a sistemul psihologic al funcțiunilor și relațiilor funcționale - aparțin Științei, a doua parte - logica arhitecturală, aparține Artei, iar a treia - etica esenței expresive aparține Filosofiei. Un act de cultură ce conține și un sens major l-a constituit apariția, în 1956, a monografiei „Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin” semnată de Vasile Tomescu, una dintre primele lucrări cu acest profil scrise după război. Această monografie îl reabilitează definitiv pe compozitor, reconstituie datele istorice preliminare, fără a se pierde în „mica istorie”, relevă legăturile cu strămoșii spirituali ai românismului din care s-au desprins atâția aștri ca Eminescu, Arghezi, Blaga. După sublinierea datelor istorice trebuincioase, ne sunt înfățișate aspecte ale concepției creatoare a lui Dimitrie Cuclin, căile afirmării muzicii naționale, simfonismul - principiu esențial de creație, precum și unele aspecte legate de opera teoretică a compozitorului în cuprinsul cărora ni se prezintă sistemul funcțional, strâns legat de practica de creație. Explicațiunile oferite de compozitor în dialogul purtat cu Ella Istrate și Dan Smântânescu apărute în 1985 în „Convorbiri cu Dimitrie Cuclin” sunt nu numai necesare, ci și edificatoare pentru a pătrunde în conceptul de creație al autorului. Cum se știe, „Tratatul de estetică muzicală” apărut în anul 1933, este unic în epocă, abia după 1940 devenind cunoscute prelegerile de estetică ale lui Mihail Ralea susținute la Universitatea din București care conțin și referiri la muzică, tratate, însă, cu ușurință sau ambiguitate. În „Tratatul de estetică muzicală” Dimitrie Cuclin exprimă, convingeri trainice despre durabilitatea și permanența valorii unei opere de artă: „Valoarea durabilă, permanentă a unei



opere artistice nu rezidă, în efectele ei de suprafață, în exagerarea proporțiilor valorii lucrurilor inventate, în înscenarea succeselor zgomotoase, în violența revoluțiilor pretinse și absurde, ci, independent de bogăția chiar organizată a sensibilității și culorii, în soliditatea semnată interioară a acelei opere ca și a alcătuirii ei arhitecturale, una condiționată chiar fiind de cealaltă”. În monografia menționată, Vasile Tomescu sesizează problematica filosofică pe care intenționa să o valorifice în lucrările sale: lupta omului pentru biruirea destinului potrivit, aceasta realizându-se prin acțiuni deliberate, prin dinamismul interior al creatorului care poate contribui la obținerea de noi valori spirituale. Prima simfonie a fost concepută și definitivată într-o perioadă mare de timp, 1910-1932 și este considerată de autor drept Prolog la întregul ciclu simfonic. „Simfonia a II-a” a fost elaborată cu puțin timp înaintea izbucnirii celei de a doua conflagrații mondiale și poartă amprenta acestei atmosfere. În următoarele simfonii ideatica filosofică nu se estompează, nu devine amorfă, altfel spus - fără răsunet, căci compozitorul incită mereu spiritele, el fiind pe deplin convins că actul de creație are un caracter dramatic, intens conflictual. Unele simfonii ale sale, mai cu seamă ultimele, afirmă credința compozitorului în spiritul de inventivitate și de participare activă la dezlegarea misterelor lumii, într-o existență atât de bătută de convulsii și plină de contradicții. Aparte este „Simfonia a IX-a” care se impune prin măiestria cu care este explorat substratul simfonic și „Simfonia a XI-a” închinată memoriei lui Mozart, elaborată după ce compozitorul a purtat un dialog imaginar cu divinul Amadeus.

Muzică: începutul Simfoniei a XI-a de Mozart

Petre Brâncuși, Febr. 1995