

Academia Română.

Discurs de recepție al acad. Octavian Lazăr Cosma.

12 martie 2020, ora 11, Aulă

„Spre muzica românească”

Titlul acesta, decupat dintr-un eseu datorat lui Constantin Brăiloiu, personalitate marcantă a vieții artistice, servește decantării idealului preconizat, indicând programul vizat de către muzicieni perioadei interbelice (mai exact, anii 1920-1945): o creație muzicală perfect individualizată, reprezentativă și modernă, profund ancorată în matricea spiritualității românești.

Două teze (între altele) jalonate în respectivul articol apar concludente pentru sensul pledoariei lui Constantin Brăiloiu, vizând accentuarea vectorului cristalizat câțiva ani mai înainte prin „estetică națională”, desemnând opțiunea majoră decurgând din formularea diacroniei fenomenului muzical autohton.

„Nu există o patrie a muzicii, dar există o muzică a patriei”¹ – sintagmă cu implicații multiple, afirmând, explicitând răspicat configurația artei sunetelor, natura sa indisolubil grefate pe atributele fundamentale ale etnicității.

„Muzica este internațională în teorie, dar în practică este națională” – următoarea teză, complementară – vizează originalitatea, individualitatea stilistică atât de însemnată, mai ales într-un context afectat, inclusiv de veșnicele mutații ce decurgeau din adjudecarea postulatului modernității. Condiția *sine qua non*, indicată de secretarul Societății Compozitorilor Români, pentru ca ceea ce numea „muzica noastră” să dobândească caracter național, era să pornească, în manifestările sale, de la cântecul popular.

Evident, creația muzicală românească, ajunsă în faza ei modernă, nu va absolutiza acest principiu. Căile și soluțiile adoptate vor îmbrăca o varietate debordantă de alternative, însă asemenea aserțiuni cu valoare de postulate, lansate în anul 1928, stârnesc întrebarea asupra identității și stadiului atribuit

¹ Brăiloiu, Constantin. *Spre muzica românească*. În: *Revista muzicală*, I, 1, 1 martie 1928, p. 1.

școlii autohtone de compoziție, care ieșise din faza incipientă. De bună seamă, Constantin Brăiloiu recunoaște meritele precursorilor, începând cu Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu, Constantin Dimitrescu, Iacob Mureșianu, Gavriil Muzicescu, Gheorghe Dima, Eduard Caudella, relevând în mod deosebit aportul lui George Stephănescu, apoi Dumitru G. Kiriac și Ion Vidu. Urmărind traiectoria ascendentă a componisticii indigene, relevă aportul considerabil al lui George Enescu, extaziindu-se în fața *Sonatei a III-a în la minor pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”* opus 25, afirmând *”Hic incipit vita nova!”*, deslușind certitudinea înaintării ferme sub stindardul modernismului, superioară formulare a stilului profesionist, cu puternice embleme identitare.

Universul muzicii românești, afirmat în anii indicați mai sus, prezintă o relevanță bogăție spectrală în toate compartimentele, căci personalitățile care susțin mișcarea artistică – compozitori, interpreți, critici – se disting prin competență și creativitate, numele multora dobândind reputație peste hotare și, fapt deloc neglijabil, reversul medaliei, celebritățile mondiale erau entități permanente în dispozitivul concertistic românesc. De la bun început se remarcă saltul calitativ în toate planurile vieții muzicale, a cărei consecință a fost propensiunea modernității, care fusese obiect de prospecțiune în faza anterioară, faza lui Alfonso Castaldi și Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu; în timp ce, după fondarea Societății Compozitorilor Români, pe 2 noiembrie 1920, devine realitate, cu extinsă rază de acțiune, reușind „să trezească în conștiința publicului interesul pentru manifestările de muzică originală”² – se citea în cotidianul *Rampa*.

Avântul artei muzicale se explică prin corelarea mai multor factori favorabili, decurgând din consecințele acumulării evolutive, pe de-o parte și, pe de alta, din tonusul determinat de înfăptuirea mărețului ideal al Unirii provinciilor românești; aportul muzicienilor fiind notoriu, cu intense implicații în toate ramurile de activitate. Și ar fi suficient să ne rezumăm numai la invocarea uriașei mișcări corale din sate, mai ales, bănățene de la cumpăna veacurilor XIX-XX, culminând prin amplul ”Festival coral” din 1906, desfășurat în capitala României, cu participarea cântăreților, formațiilor reprezentative invitate din absolut toate regiunile locuite de români, însuflețiți de emblematica metaforă ce răsuna tot mai vocal și insistent pe atunci – ”Soarele pentru toți românii de la București răsare”.

Perioada, caracterizată printr-un mers ascendent, înregistrează în plan muzical și momente dramatice, neîmpliniri, desfășurări inegale care, de

² Artemie, Liviu. *O sărbătoare a muzicii românești*. În: *Rampa*, XVII, 3890, 9 ianuarie 1931, p. 1.

asemenea, decurg din avaturile vieții politice și economice. România trece printr-o fază istorică frământată, ce va culmina cu a doua conflagrație mondială, conducând la dureroase pierderi de vieți omenești, amputarea unor vaste teritorii din trupul țării și distrugerii traumatizante. Anterior, se înregistrase o scurtă etapă de acalmie, deși confruntările politice îi brăzdau neconținut existența. Anii de înflorire și avânt alternau cu ani zbuciumați pentru numeroși salariați, inclusiv din domeniul muzical, generând condițiile unor ample mișcări sociale. Sesizând acest fenomen, Petre Nițulescu (energicul secretar al sindicatului instrumentiștilor) scria pe această temă: „marea majoritate a artiștilor era convinsă că «cei șapte ani de belșug» vor dăinui la infinit și puțini au fost aceia cari au bănuțit că va veni curentul, repede și viforos, ce conduce astăzi numeroasa familie a muzicanților spre dezastru”³.

În planul artei sunetelor, situația înregistrează pentru scurt timp o turnură dramatică, paradoxală, datorită progresului tehnicii de înregistrare – în speță, patefonul și „placa”, coloana sonoră în film, conducând repede la concedierea și șomajul a numeroși instrumentiști, care vedeau în procesul mecanizării muzicii un inamic periculos ce amenința arta interpretativă și chiar existența lor.

Evident, situația economică nu putea să nu declanșeze repercusiuni negative asupra vieții artistice, manifestându-se printr-o criză de subconsum, cu corolarul său – spectrul șomajului multor artiști⁴. Din fericire, după aceasta, lucrurile au cunoscut și turnuri faste, inclusiv „bătălia patefonului” (căci a fost o bătălie), care apoi s-a estompat, înțelegându-se că discurile nu implică neapărat renunțarea la tarafuri, la orchestre, melomanul continuând să prețuiască arta vie, fiorul prezenței nemijlocite în momentul interpretării neputându-se înlocui nici prin cele mai perfecționate invențiuni.

Epoca era într-adevăr tumultuoasă în plan tehnic, descoperirile succedându-se cu repeziciune, fapt astfel consemnat în paginile revistei *Muzica*: „Trăim în vremea aeronavigației, relativității, sonicității, convorbirilor la distanțe imense (și, poate mâine – poimâine vom reuși, cum tindem, să vorbim și cu stelele), în sfârșit a invențiilor și descoperirilor, a telegrafiei, a telefoniilor și telepatiilor, cum și a surogatelor de tot felul; dar *Visiofon* nu avem până acum. Inginerul francez Pierre Chandy a reușit să obțină sincronizarea cinematecii sonore cu cea vizuală”⁵...

³ Nițulescu, Petre. *Șapte ani grași și șapte ani slabi*. În: *Mișcarea muzicală*, I, 1, 1 mai 1931, p. 4-5.

⁴ ***. *Note cu prilejul închiderii stagiunii*. În: *Gândirea*, X, 6-7, iunie-iulie 1930, p. 249.

⁵ ***. *Mișcarea muzicală*. În: *Muzica*, III, 7-8, iulie-august 1921, p. 153.

Acestea se petreceau în 1921, dar nu vor trece prea mulți ani și se va ajunge la televiziune, la „visiofonul” râvnit, care va fi efectiv la îndemâna marelui public abia după al doilea război mondial.

Încărcătura activităților muzicale apare drept consecință a efortului depus pentru afirmarea componentei românești, ceea ce a presupus o atitudine proteguitoare pentru tot ce era indigen și, în revers, diminuarea influențelor străine, nu în ultimul rând a mentalității cosmopolite, suficient de adânc încetățenită în gândirea și gustul unora dintre muzicieni și melomani. „Faptele muzicale – scria George Breazu – nu mai pot fi luate în considerare decât în lumina intereselor spirituale obștești, deci săvârșite în virtutea determinațiilor și necesităților sociale”⁶. Imperativele comandamentelor artistice vizau luminarea poporului, răspândirea frumosului muzical iar pentru realizarea acestui țel nu se precupețeau eforturile; preconizându-se asigurarea cadrului propice: „Trebuie să se înțeleagă odată, de toată lumea – scria Ana Voileanu-Nicoară – că noi, artiștii reproductivi, nu muncim pentru folosul nostru (în ultimă analiză), ci suntem necondiționat în slujba obștei. Noi purtăm în mâinile noastre inspirate torțele luminii, transmițându-le de la o generație la alta, și solia noastră face parte din eternul frumos fără de care viața sufletului nu e posibilă. Pentru acest motiv, rolul nostru în angrenajul cultural apare automat de la sine înțeles și intră în necesitățile primordiale ale unei preocupări culturale.

Noi nu cerem alte beneficii de la puternicii zilei decât strictul necesar: de a nu ne face inapți pentru îndeplinirea apostolatului nostru”⁷.

Intellectualii vremii, conștienți de însemnătatea culturii au pledat cu vigoare pentru zămislirea unor creații nu numai valoroase, ci și adânc implantate în structura psihică și temperamentală a neamului, vitalitatea acestuia exercitându-se consolator. Nicolae Iorga observă două fațete ale fenomenului artistic: „distracția bolnăvicioasă a «câtorva» și hrana de fiecare zi a multora”⁸. În procesul atingerii idealului mult râvnit, savantul recomanda „... mai bine mai târziu să fim ce putem fi noi, decât mai degrabă să ne pierdem în ce nu corespunde pe deplin sufletului nostru”⁹.

Dacă admitem că sensibilitatea unui popor se răsfrânge întocmai și nedisimulat în muzica lui, atunci vom realiza că partiturile compuse în faza

⁶ Breazu, George. *Cronica socială. Sub zodia altor vremuri*. În: *Cuvântul*, IX, 2776, 16 ianuarie 1933, p. 2.

⁷ Voileanu-Nicoară, Ana. *Nădejdi*. În: *Curierul muzical*, II, 5 ianuarie 1933, p. 2.

⁸ Iorga, Nicolae. *Două literaturi*. În: *Ramuri*, I, 37, 15 octombrie 1922, p. 575.

⁹ Iorga, Nicolae. *Cultură națională și cultură de imitație*. În: *Ramuri*, XVI, 33, 17 septembrie 1922, p. 511-512

istorică indicată au generat o expresie caracteristică, încorporând influențe, afirmând originalitate și distincție, exercitând o puternică acțiune etică, funcțiile sale depășind însușirea simplei și strictei desfătări. Într-un fel, legea care a guvernat practica muzicală în epocă era aceea de a contribui la educarea moravurilor, conform cu ceea ce avea să sesizeze criticul muzical Sym – Simionescu Râmnicăeanu într-una din cronicile sale: „...în igiena socială, muzica trebuie socotită drept un mijloc de purificare a sufletului”¹⁰. „Și aceasta, deoarece muzica este, prin excelență, o «artă socială, consolatoare»”¹¹.

Tot mai insistente apar vocile care nu se mai împacă cu ideea menținerii artei sunetelor în postura de Cenușăreasă, latura de divertisment ce i se atribuia trecând într-un plan secundar, comparativ cu înalta menire pe care o avea. „Muzica – scria George Breazul – trece din situațiunea de artă de agrement, de artă menită să înlesnească digestiv prea-îndestulaților, în situația de a însemna ceva în sine însăși, ceea ce depășește rolul de decor al ospățurilor și libațiunilor copioase, ceea ce se poate rândui printre preocupările de rang mai înalt, ce poate fi ținută în seamă și luată în discuție ca factor reprezentativ de stări sociale și culturale”¹².

Spectrul semanticii muzicale pare sesizat în adevărata sa lumină atunci când i se atribuie o totală identificare cu viața. „Nu este artă care să se contopească mai bine ca muzica cu toate împrejurările, în toate momentele vieții. Noi vedem într-înșă sau, mai bine zis, ascultăm într-înșă, nu numai interpretarea dar și tovarășa nedespărțită a sentimentelor noastre, a durerilor ca și a bucuriilor”¹³.

Fenomenul muzical etalează în permanență o multitudine de aspecte, adeseori contradictorii, conforme vremurilor încărcate de asperități, în aerul cărora norii nesiguranței, mirosul prafului de pușcă, amenințarea terorii erau la ordinea zilei. În pofida faptului că muzicii i se recunoșteau virtuțile sociale și etice, poziția deținută în sanctuarul valorilor spirituale nu era conformă menirii și potențialului de care dispunea, iar avatarurile ei se răsfrângeau asupra creației, oscilante și dibuitoare, neavând încurajarea, promovarea meritată și necesară. Bineînțeles, sub acest aspect, progresele față de perioada anterioară sunt sesizabile, căci în programele concertelor apar titluri datorate autorilor români, însă frecvența acestora ca și periodicitatea cu care penetrau aveau

¹⁰ Sym. *Muzica*. În: *Cuvântul liber*, I, 11, 20 ianuarie 1934, p. 2.

¹¹ Sym. *Muzica la noi*. În: *Cuvântul liber*, I, 13, 3 februarie 1934, p. 10.

¹² Breazul, George. *Cronica socială. Muzica românească în cadrul socialului și naționalului*. În: *Cuvântul*, VII, 2050, 5 ianuarie 1930, p. 1-2.

¹³ Fidelio. *Cronica socială. Concertele simfonice*. În: *Viitorul*, XVII, 5071, 31 ianuarie 1925, p. 1.

caracter haotic, întâmplarea jucând rolul determinant. Este adevărat, se lansează proiecte, se fac promisiuni de tipul: nici un program artistic fără piesă românească, dar angajamentele se uită destul de repede. Cu toate acestea, din ce în ce mai mult răsună partiturile compozitorilor autohtoni, partiturile tinerei noastre școli muzicale, câștigându-se bătălia pentru afirmarea și impunerea lor; publicul, dar mai ales muzicienii dețin posibilitatea sesizării dimensiunii reale ale valorilor forțelor creatoare, înțelegerii aportului fiecărui compozitor și, în final, identificării paginilor referențiale.

Există un element în plus față de faza anterioară în direcția confruntării tinerei falange de muzicieni cu reprezentanții iluștri de peste hotare, anume contactul direct, asigurat pe mai multe canale – unul fiind cel al turneelor celebrităților, compozitori și interpreți, la București, dar nu numai; ceea ce a prilejuit prompte corijări, asimilări, reprofilări stilistice, tehnice, repertoriale, făcând ca producția artistică indigenă să capete relief, greutate și căutare. Devansul anterior se anihilează astfel, arta nemaifiind anacronică, cadența progresului fiind pretutindeni cam aceeași, muzica românească înaintând pe un vast front, conform criteriilor acreditate la scară universală. În plus, personalitățile ilustre ale artei naționale vor avea un cuvânt de spus în privința arsenalului tehnic componistic. Noutățile nu apar numai din exterior, aportul unora dintre compozitori, pe bună dreptate, vizează recunoașterea din afară, originalitatea stilului propus fiind investită cu rezonanțe, soluții, procedee novatoare de prim-plan.

Creația autohtonă se recomandă printr-o pleiadă de personalități viguroase, înzestrate cu cele mai înalte haruri artistice, pentru care profesionalismul nu mai constituia o *Fata Morgana*, nu mai reprezenta o problemă insurmontabilă, dimpotrivă, venea în întâmpinarea afirmării măiestriei și virtuozității, a tehnicii și desăvârșirii. Și când ne referim la stăpânirea arsenalului profesionist (față de care, în secolul al XX-lea nu putea fi concepută performanța artistică) avem în vedere măiestria inovatoare de înalt rafinament și subtilitate, afirmarea limbajului și gândirea muzicală.

„Erele noi au întotdeauna ca inițiator un *om reprezentativ*. Și acest mare *îmbolditor* e George Enescu”¹⁴ – scria în 1933 Emanoil Ciomac, desemnând în persoana acestui ilustru muzician pe cel mai autorizat mesager al școlii naționale românești moderne, catalizatorul întregii vieți muzicale, cel care a întreprins cea mai frumoasă și utilă operă, ducând floarea sacră a artei în mijlocul auditorilor, inclusiv în orașe care nu beneficiau de tradiție în plan concertistic.

¹⁴ Ciomac, Emanoil. *Cronica socială. Cu prilejul ultimelor concerte*. În : *Curentul*, XII, 4212, 1 noiembrie 1939, p. 2.

După 1920, George Enescu-compozitorul dă la iveală partituri de referință, înzestrate cu acele trăsături care vor deveni tipice pentru perioada de maturitate, concepe limbajul generalizat al stilului național, definit de inspiratul muzician prin „caracter popular românesc”, obține un succes de prestigiu cu tragedia lirică *Oedip*, pe scena Operei Mari din Paris, entuziasmează auditoriul american cu ocazia turneelor periodice în marile orașe, unde prezintă și producțiile altor autori români, deoarece își făcea un titlu de glorie în a susține ceea ce i se părea viabil în salba partiturilor zămislite de confracții săi români întru creație. Aceasta se înscrie în contextul acțiunilor întreprinse de George Enescu pentru a-i stimula pe tinerii laureați ai „Premiului Național de Compoziție” care îi purta numele – înființat în faza anterioară, din anul 1913, derulându-se până în 1946.

Dar pentru a înțelege mai bine ce a însemnat George Enescu în conștiința contemporanilor, în peisajul nostru muzical (temă asupra căreia vom reveni), apelăm la rândurile lui Virgil Gheorghiu: „Niciodată critica muzicală nu se arată mai inutilă decât atunci când maestrul George Enescu, coborât între melomanii noștri, își începe în fiecare toamnă serviciul divin al cântării sale. Ofilita noastră viață de artă se rumenește dintr-odată sub suflarea vulcanică a acestui temperament unic; muzicanții noștri uită să mai bârfească; ascultătorii genialului român vibrează laolaltă și înțeleg piesele care până mai ieri li se păreau inaccesibile și confuze. Totul se luminează sub inima lui George Enescu. E în sufletul muzicianului din Livenii Dorohoiului același rug aprins care a mistuit pe Bach și Beethoven”¹⁵.

Atât în planul creației muzicale, cât și cel al artei interpretative, fenomenalul George Enescu a fost, cum arătam, încadrat de cele mai prestigioase nume, conferindu-i un plus de strălucire domeniului artei sunetelor din România. Să nu uităm că perioada demarcată înseamnă o încrucișare a generațiilor, în sensul că muzicienii precursori, aflați încă în activitate, își încheie definitiv bilanțul; anume Gheorghe Dima, Dumitru G. Kiriac, Alfonso Castaldi și Ion Vidu – muzicieni cu un însemnat aport la imprimarea platformei estetice și stilistice a muzicii noastre. Este, de asemenea, etapa de vârf a creației lui George Enescu și deplină afirmare a unor personalități precum Mihail Jora, Alexandru Zirra, Dimitrie Cuclin, Ionel Perlea, Constantin C. Nottara, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu. Stagnează sau încetează să compună, deși în viața concertistică sunt încă prolifici Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu și Alfred Alessandrescu, muzicienii receptivi la frumusețile aromelor tehnicii impresioniste. Debutază noile valuri, reprezentate de Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Zeno

¹⁵ Gheorghiu, Victor. *Sub semnul lui George Enescu*. În: *România*, II, 510, 29 octombrie 1939, p. 4.

Vancea, Theodor Rogalski. Pălpăirile compozitorilor care trăiesc în capitala Franței sunt puternice, etalând viguroase legături cu melosul folcloric: Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Filip Lazăr, receptiv inovațiilor enesciene. Elevii clasei de compoziție ai lui Mihail Jora întrec așteptările: Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri, conferă noi dimensiuni sugestiilor folclorice, racordate la disonanțele moderniste. Se consacră mai tinerii Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Nicolae Agârbiceanu, Nicolae Brânzeu.

Evident, nu am inventariat numele tuturor compozitorilor, lista fiind numeroasă. Am trasat numai câteva planuri, a căror intersectare a făcut ca tabloul muzical al generațiilor să fie extrem de bogat. Adevărul că fenomenul muzical românesc din această etapă se prezintă consistent și interesant se poate demonstra cu fiecare personalitate ori instituție, eveniment, fiecare centru unde pulsațiile activităților presupuneau energii, forțe artistice, public, zbuluciu și entuziasm, succes sau eșec... Sunt o serie de cazuri, să zicem, curioase – adevărate istorii vii, cu elemente pitorești, contrariante, stranii... Bunăoară Stan Golestan, compozitorul ce reușise să se impună în cercurile franceze drept unul dintre cei mai prezenți, fiind cotate în anumite cercuri franceze, publicații, încât părea că râvnește și subminează poziția de corifeu al școlii muzicale românești. De fapt, el însuși avusese îndrăzneala să o declare în unele interviuri. Un alt caz, compozitorul Nicolae Agârbiceanu (uitat astăzi, deci, la numai o jumătate de veac), fiind autorul unor partituri de o anume rezonanță, vehiculându-și cu aplomb opiniile estetice. Nici personalitatea mai multor compozitori români susținuți de Vincent d'Indy, bunăoară Dimitrie Cuclin, nu mai este astăzi cunoscută – căci istoria nu iartă, situând pe fiecare la locul cuvenit.

Indiscutabil, frontul componistic se prefigurează impunător, alcătuit dintr-un respectabil număr de personalități, unele pregnante, în timp ce altele, de calibrul redus sau de o altă anvergură, continuând să comporte sau nu, considerente valorice. În orice caz, nici aportul acestora nu trebuie neglijat, necesitând a fi luat în ecuație, conform impactului declanșat nu doar în momentul apariției. Ne referim la compozitori precum Nicolae Bretan, Augustin Bena, Filaret Barbu, Gavril Galinescu, Francisc Hubic, Lucian Teodosiu, Virgil Gheorghiu, Emil Monția, Ștefan Popescu și încă alții. Există apoi momente încinse în flăcările unor polemici, izbucnite în urma unor premiere lirice care, în confruntare cu scena și publicul s-au dovedit simple focuri de paie.

Sunt anii unor performanțe în domeniul interpretativ al artei lirice, având între altele, străluciți mesageri, Traian Grozăvescu, Viorica Ursuleac, Grigore Theodorescu, Florica Cristoforeanu, Jean Athanasiu, Maria Cebotari, Gheorghe Folescu, Dimitrie Onofrei. Cu toții au desfășurat o intensă activitate

prin turnee, evoluând în întreaga lume, cucerind laurii consacării. Oare era puțin pentru un stat tânăr ca România să dețină soliști lirici de anvergură, apti să susțină spectacole pe scena Operei Mari din Viena? Ca să nu invocăm, deocamdată, decât momentul când Viorica Ursuleac, Traian Grozăvescu, Jean Athanasiu, cu Jean Bobescu la pupitru, au înregistrat succese la Viena în *Cavalleria rusticana* și *Paiate*, prilejuindu-i lui Filaret Barbu aceste rânduri: „Odată cu proclamarea Unirii tuturor românilor a înviat și duhul zbuciumat de-atâtea veacuri. Doina strămoșească, imnul robilor s-a schimbat în arii divine. Capitala robilor de ieri, salută de biruitoarii de azi”¹⁶. Era și vremea unor soliști instrumentiști cu îndelungate stagii în străinătate: pianistii Clara Haskil, Teofil Demetrescu, George Boskoff, și mai ales Dinu Lipatti, precum și anii de glorie ai violonistului Grigoraș Dinicu, oscilând între podiumul de concert simfonic și estrada unor mari restaurante...

Din peisajul vieții muzicale, fie și sumar surprins, nu pot lipsi o serie de personalități, cu contribuții marcante, având o coloană de dirijori în frunte cu freneticul George Georgescu – figură emblematică a Bucureștiului interbelic, intens adulat și, într-o măsură, contestat. Erau anii în care Constantin Silvestri bătea la porțile consacării, incitând melomanii mai ales prin recitalurile pianistice în care improvizațiile sale electrizau, în timp ce compozițiile în primă audiție aveau adeseori darul să deruteze datorită încărcăturii avangardiste disonante.

Perioada apare extrem de viguroasă și în privința gândirii muzicale teoretice, cu notabile realizări istoriografice, bizantinologice, folcloristice și estetice, dar mai ales cu o presă muzicală, cu o critică nu numai abundentă, dar și vitriolată, predispusă la polemici și demitizări, mai ales că obișnuiții podiumurilor de concert erau așii artei violonistice, pianistice, ai baghetei, în itinerariul cărora figurau cu regularitate orașele României. Acest aspect nu poate fi scăpat din vedere, prilejuind marilor compozitori ai timpului să ne viziteze, să stabilească relații cu muzicieni români. Câteva nume: Richard Strauss, Vincent d'Indy, Pietro Mascagni, Béla Bartók, Igor Stravinski, Maurice Ravel, Serghei Prokofiev, Karol Szymanowski...

O adevărată istorie se poate scrie pe tema relațiilor cu acești muzicieni, mai ales cu Béla Bartók, compozitorul ungar de faimă, care a cules mii de cântece populare românești, preluându-le în propriile creații, constituind obiectul unor inflamante atacuri (vezi Coriolan Petreanu, către sfârșitul etapei). Suflul polemic alimentează presa noastră, confruntându-i și pe muzicieni, mobilul reprezentându-l adeseori cauze subiective, ce au condus la destulă risipă de energie și hârtie...

¹⁶ Barbu, Filaret. *Scrisoare din Viena*. În: *Răsunetul*, III, 30, 27 iulie 1924, p. 2.

Și oamenii de litere, de cultură, s-au implicat în arta muzicală, în calitate de beneficiari, semnând nu numai cronici – bunăoară Mihail Sebastian. Datorită contextelor economice și sociale, acești ani favorizează semnificative afirmări și căderi, bruște schimbări în gustul consumatorilor, tehnica modernă înrâurind asupra mersului evenimentelor și chiar asupra naturii lor. Prin Constantin Tănase înflorește genul revuistic, cu strălucitoare montări, antrenând compozitori de muzică ușoară care se afirmă, adjudecându-și celebritatea, în timp ce, pe versantul celălalt, opereta își trăiește drama existenței, când apărând, când dispărând.

Mișcarea corală reprezintă, de asemenea, un tărâm intens explorat, extrem de interesant, cu un aport inestimabil în propagarea frumosului prin cântare. Nu numai impunătoarele reuniuni sau ansambluri corale, de talia Societății "Carmen" și "Cântarea României" din București au înregistrat grăitoare performanțe, ci și formații din localități urbane și rurale ale țării, cu un palmares repertorial prestigios, incluzând oratorii și opere, dar mai ales compoziții românești. De asemenea, minunate pagini înscriu corurile sătești, răspândite în toate zonele țării, cu anuale serbări de răsunet, cu concursuri corale ce se bucurau de impunătoare succese. În această ordine de idei continuă să se detașeze activitatea desfășurată de corurile bănățene, precum cel din Lugoj, avându-l în frunte pe inimosul și talentatul Ion Vidu, numeroase formate inclusiv din plugari, care se unesc într-o „societate” condusă de Iosif Velceanu. Contribuția acestor coruri – care abordau doine și jocuri, imnuri patriotice – contribuind masiv la emanciparea românească, la afirmarea unității naționale, este o realitate ce se evidențiază în diferite împrejurări, căci, în mod cert, a grăbit cu un ceas marea operă a Unirii.

„Glasul doinei a răsunat în inima generațiilor ce se perindau în ansamblurile corale, zi de zi, an de an, afirmând dragostea de neam și demnitatea națională, infiltrând conștient credința în dreptatea ce trebuia să vină și pentru neamul românesc !

Doinitorii bănățeni, de ieri de alaltăieri, au desfășurat o muncă uriașă, iar istoria muzicii bănățene, va eterniza, azi-mâine, apostolatul și suferințele ce le-au îndurat mulți dintre cântăreții care, în vremuri grele, nu s-au frânt nici dinaintea amenințărilor, nici n-au slăbit ori șovăit în fața ademenirilor, gata să recompenseze sufletele debile și șovăielnice.

Acești doinitori bănățeni, anonimi și neîntrecuți în însuflețirea lor, ne-au păstrat comoara, ce o revarsă doina românească în cântecul nostru melodios și plin de farmec”¹⁷.

¹⁷ Velceanu, Iosif. *Doinitorii bănățeni*. În: *Revista corurilor și fanfarelor române din Banat*, I, 1, 15 aprilie 1927, p. 3.

Turneele corurilor aveau darul să poarte în țară și peste hotare fior de cântec românesc prin măiestria ansamblurilor și a dirijorilor. Memorabile apar, în acest sens, repetatele concerte în centrele Europei ale societăților ”Cântarea României”, ”Carmen”, ale coralei timișorene ”Doina”, fiecare însemnând un triumf, consemnat în zecile de relevante cronici.

Viața muzicală a României din anii vizați se înfățișează încărcată de evenimente, petrecute în diferite compartimente, fiecare, cât de însemnat sau neînsemnat ar părea, avându-și traiectoria și rolul său în cortegiul manifestărilor și contribuțiilor din templul Melpomenei. Astfel, interesantă se prefigurează și mișcarea muzicală susținută de marile fanfare, de muzicile militare, muncitorești sau, de ce nu, ale liceelor și școlilor, căci în acei ani era un titlu de mândrie ca instituțiile de învățământ de renume să își aibă propria fanfară, propriul cor, dacă nu și orchestră simfonică. În sate, îndeosebi cele bănățene și moldovenești, existau de asemenea fanfare, aportul excepțional al acestora contribuind la propensiunea gustului muzical fiind inestimabil. De bună seamă, muzicile militare au înregistrat un avânt fără precedent, organizându-se pe întreg teritoriul țării, având până și o revistă muzicală! Sunt memorabile turneele peste hotare, concertele – mai ales ale fanfarei cunoscută prin denumirea „celor 800” (după componența ei), dirijată de Egizio Massini, care aborda până și temerare partituri simfonice.

Mult, puțin, fiecare cărămidă așezată în templul muzicii acestei etape înseamnă ceva! Ne mai gândim la truda lui Mihail Grigore Poslușnicu de a încheia efortul profesorilor de muzică într-o Societate, pentru ca opera de educație muzicală să capete claritate și omogenitate; la zecile de contribuții sub formă de manuale de muzică destinate școlărilor, constituindu-se într-o adevărată literatură, a cărei finalizare și recunoaștere în plan internațional s-a produs la Întâiul Congres Internațional de Educație Muzicală, ținut în 1936 la Praga, unde expozeul lui George Breazul despre metoda folosită în școlile din România s-a bucurat de prețuirea participanților.

De fapt, la capitolul prezența artei românești peste hotare (evident, prin mesagerii ei), se pot consemna numeroase afirmări, inclusiv prin „festivaluri” de muzică românească, cu ecou favorabil, lăsându-se impresia că se înțelesese adevărul aforismului „propaganda de orice fel se face într-o largă măsură prin muzică”¹⁸. Nu întâmplător se scria, în repetate rânduri, că arta sunetelor este cel mai eficace mijloc de propagandă al valorilor României, iar cel mai strălucit și incontestabil ambasador devenise George Enescu – după cum se

¹⁸ Metani, C. *Părerii profesionale*. În: *Curierul muzical*, I, 4 decembrie 1932, p. 2.

consemna în *Universul*: „E neîndoios că până azi cel mai de seamă făclier al civilizației noastre în lume e marele nostru Enescu”¹⁹.

Aspirațiile propagandei artei sonore românești erau ambițioase, ajungându-se până acolo încât se credea că va veni vremea când valorile muzicale vor înlocui la export produse industriale și agricole. Astfel, „în loc de grâu vom exporta ansambluri de muzică, ...în loc de produse industriale, ...dirijori stilați”²⁰. Oricum, era limpede că ofensiva muzicienilor români asupra redutelor vieții concertistice mondiale confirma o realitate, făcându-l pe George Onciul să observe: „poate în nici un domeniu nu ne-am afirmat atât de demn în fața străinătății, ca și în muzică”²¹.

Confruntându-se cu probleme complexe, viața muzicală se prezintă măcinată de contradicții, prezentând dificultăți cronice, precum și obstacole în calea afirmării talentelor și valorilor. Mereu apar voci critice, denunțând fenomenele negative, în virtutea dorinței de perfecționare.

Afirmarea elementului românesc a reprezentat unul din obiectivele majore, iarăși, cu multiple implicații, determinat de nuanța cosmopolită pe care o luaseră unele activități, denunțate cu vehemență, cerându-se schimbări radicale: „Oare n-a sosit timpul ca buciurmările imprimănitore de românism – scria Dimitrie Mihăilescu-Toscani – să se răsfrângă și în latura neprețuitului factor cultural: muzica? Fără îndoială că da...”

Muzica să fie pusă în slujba poporului ca un tonic al moralei, nu ca un tulburător al ei”²².

Și totuși, potențaii vremii nu au acordat atenția necesară aspectului material al existenței muzicienilor, întâlnindu-se situații critice, alături de situații prospere. Faptul că unii artiști s-au zbatut în mizerie, că nu au găsit înțelegere și susținere, a generat nemulțumiri, animozități; culminând în cazul unuia dintre compozitorii importanți, Dimitrie Cuclin, cu plecarea sa din țară, peste ocean, neobținând însă o slujbă corespunzătoare pregătirii și potențialului său. Este motivul pentru care Alfred Alessandrescu scria cu durere: „Condițiile de existență și de muncă ale muzicanților noștri se pare că nu sunt în raport direct cu valoarea artistului... Astfel, avem încă proaspăt în minte cazul compozitorului român de o valoare de necontestat pentru oricine

¹⁹ ***. *Maestrul Enescu în America*. În: *Universul*, XLIII, 67, 22 martie 1925, p. 2.

²⁰ Sym. *Muzica*. În: *Cuvântul liber*, I, 26, 5 mai 1934, p. 10.

²¹ Morroni, Lecca. *O carte care face cinste distinsei culturalității bucureștene*. În: *Glasul Bucovinei*, XV, 4155, 5 octombrie 1933. Vezi George Onciul. *Istoria Muzicii*, vol. I, p. 263.

²² Mihăilescu-Toscani, D. *Urșii „muzicali” și mierea subvențiilor*. În: *Porunca vremii*, VII, 997, 10 februarie 1938, p. 1-2.

și-a dat osteneala să-l cunoască și mai ales pentru oricine e capabil de sinceritate și de cinste: Dimitrie Cuclin, fugit din cauza mizeriei materiale...”²³

Chiar și în ceea ce-l privește pe George Enescu se puteau citi rânduri răscolitoare referitoare la condițiile vieții sale căci, neavând locuință o vreme, recurgea la serviciile unui hotel, nu prea răsărit, atunci când se afla în București.

Nici baza materială nu excela – sălile de concerte și spectacole erau în multe cazuri improprii. Capitala nu deținea o sală de operă și nici clădire corespunzătoare pentru Conservator. Situația descrisă nu excela nici în celelalte orașe – bunăoară, Cluj. Mihail Jora deplânge situația, admonestându-i pe sportivi care nu erau mulțumiți cu un stadion, în timp ce muzicienilor nu li se oferea nimic, în pofida demersurilor nesfârșite. Concluzia – statul pare să fie potrivit zicalei „pentru unii mumă, pentru alții ciumă”²⁴.

Mai concret, iată cum prezintă același compozitor situația instituțiilor muzicale: „Academia regală de muzică” din București își trăiește zilele în două case nepotrivite cu scopul lor, așezate în cartiere deosebite; că așa-zisa «Operă Română» continuă până astăzi să-și înalțe falnică ruină în piața Valter Mărăcineanu, că nimeni nu s-a învrednicit să clădească o sală de concerte simfonice; că cenzura a mers în ultimul timp până acolo încât a interzis reprezentarea operelor *Boris Godunov* de Mussorgski, *Alexandru Lăpușneanu* de compozitorul nostru Alexandru Zirra; putem spune, fără a păcătui, că regimul trecut a înăbușit, poate fără să vrea, mișcarea noastră muzicală”²⁵.

Mai grav apărea faptul că nu se stimula creația muzicală în mod sistematic, organizat, legiferat. Acest aspect îl remarcă și Ion Borgovan: „nimeni nu încurajează lucrările românești, de nicăieri nici o mână frățească, nici o înțelegere în mediul acesta așa-zis muzical, conducătorii se complac în muzica și muzicografia de esență superioară exogenă”²⁶...

Decurge o acerbă luptă pentru afirmare, pentru programări, pentru a cuceri recunoaștere. Și totuși, nu se poate susține că nu se înscriau pe afișe și creații românești, însă sporadic, anume un compozitor figura, mai ales, cu prime audiții, excepție George Enescu, deși, cum se va vedea, nici programarea creației sale nu era ideală.

²³ A. A. *Emigrarea artiștilor români*. În: *Clipa*, I, 1, 20 mai 1923, p. 2.

²⁴ Jora, M. *Popasuri. Luxuri sportive și muzicale*. În: *Timpul*, I, 141, 24 septembrie 1937, p. 2.

²⁵ Jora, M. *Bilanțul muzical al unei decade*. În: *Timpul*, IV, 1217, 20 septembrie 1940, p. 2.

²⁶ Borgovan, Ion. *Cronica muzicală. Concerte date de d-na Weingartner*. În: *Epoca*, XXVI, 1836, 9 februarie 1935, p. 1.

Muzicienii, la fel ca întregul neam românesc, au trăit cu intensitate momentele de restriște și de dramatism prin care a trecut țara în anii celui de-al doilea război mondial. Sfârtecarea din trupul țării a unor teritorii a provocat, între altele, perturbații în viața muzicală, instituții prestigioase au trebuit să ia calea refugiului. Pe front și-au adus prinosul și muzicienii. Tragedia trăită s-a răsfrânt puternic asupra conștiințelor; „împrejurările dureroase – scria Mihail Jora în octombrie 1940 – străbătute în ultimele luni și care ne-au trunchiat țara, au răscolit întreaga suflare românească, ca în bătrânele vremuri de bejenie și sunt urmate de nevoia de refacere și prefacere sufletească a unui popor întreg, ce nu îngăduie, încă, nervilor noștri zbuciumați să-și caute alinarea în lecția sonoră a unui concert. Socotim că astăzi nici una din arte nu este în stare să îndepărteze grijile și preocupările ce se adună grămadă peste sufletele noastre și puțini sunt acei ce se pot bucura acum, ca odinioară, privind o galerie de tablouri sau ascultând un concert simfonic”²⁷.

Evenimentele din august 1944 vor marca un moment important, o cotitură în desfășurarea războiului, inaugurând seria schimbărilor profunde în viața politică și socială, cu implicații semnificative și în domeniul culturii. Până la încheierea ostilităților pe câmpul de luptă european (mai 1945), activitățile artistice vor parcurge o etapă nefavorabilă, din cauza zilelor de suferințe și neajunsuri; licăririle, care nu conțineau însă, demonstau cât de necesară, cât de râvnită, cât de consolatoare era arta muzicală.

În altă ordine de idei, se cere relevat faptul că interesul pentru muzică, în toate genurile, a fost mare; începând cu mediul rural, unde cântecul popular se păstra în toată splendoarea lui și terminând cu centrele urbane, care cunoșteau forme mai avansate. Dimitrie G. Kiriac observa în 1926: „Singurul mijloc eficace pentru educarea sentimentelor și pentru cultivarea frumosului este cântecul. Cântecul face minuni”²⁸.

Educația muzicală preocupa în largă măsură, urmărindu-se sădirea din fragedă copilărie a gustului pentru frumos și, în această direcție s-au întreprins convergente acțiuni, încununate, parțial, de succes. Evident, erau și păreri care susțineau rolul eficace al muzicii instrumentale, în procesul educațional, și aportul melomanilor în asanarea climatului social.

„O educație muzicală nu se face, bineînțeles, pentru a scoate genii componistice – arăta Octav Șuluțiu –. Educația muzicală se face pentru a dezvolta în orice om gustul ascultării muzicii. Orice popor are nevoie de o largă clasă de melomani.

²⁷ Jora, M. *Concertul Filarmonicii*. În: *Timpul*, IV, 1240, 13 octombrie 1940, p. 2.

²⁸ Kiriac, D. G. *Cântăreții bănățeni*. În: *Universul*, XLIV, 106, 10 mai 1926, p. 7.

Muzica rafinează pe om, îl face mai înțelegător, mai bun, mai delicat. Melomanul e un intelectual mai fin, căruia, pe lângă înțelegerea rațională a lumii, i se deschide încă una, înțelegerea irațională. Muzica deschide noi orizonturi priceperii omenești! De aceea, clasa de melomani e o necesitate pentru o națiune”²⁹.

Este momentul să repetăm că muzica s-a bucurat de audiență, dovadă fiind numărul manifestărilor și formelor în care apărea, cu pondere mai evidentă în zonele de tradiție ale corului – bunăoară, Banatul. Dar nu numai. Este întâmplătoare remarca poetului George Voevidca privitoare la viața culturală din nordul țării, recunoscându-se limpede: „Singura artă care a izbutit să ne cucerească mai mult e muzica”³⁰. Pulația vieții artistice sonore, deși inegală, se simțea peste tot, „în arta muzicii noile provincii au adus cel mai prețios și românesc aport”³¹. Bineînțeles, în mișcarea muzicală nu se sesizează omogenizare, dimpotrivă, exista o disproporție în distribuirea teritorială, ceea ce face ca orașele de provincie să nu dețină decât puține instituții, capitala aflându-se în condiție favorizată. „Există azi, cel puțin la București, o intensă mișcare muzicală, reală, interesantă și destul de originală”³² – scria în 1928 George Breazu. Paul I. Prodan sesiza ambiții mai mari. „Capitala României a devenit în ultimul timp și principalul centru muzical din această parte a Europei.

Bucureștii sunt vizitați de cei mai de seamă artiști și cântăreți din lume, căci, cu toții, fără excepție, afirmă că aici găsesc un centru muzical important și un public priceput”³³. Instituțiile muzicale, deși beneficiază de susținere materială din partea statului, pe lângă stagiuni și perioade fertile, au înregistrat și perioade grele, bugetul nefiind îndeplător, criza economică, inflația, proasta administrație cauzând momente de nesiguranță și stagnare.

Politicianismul vremii s-a reflectat și asupra domeniului muzical, schimbările guvernelor putând însemna și modificarea politicii față de respectivele instituții. De asemenea, nu o dată s-a observat și criticat numirea în posturile-cheie artistice a unor veleitari, nepricepuți și impostori, ceea ce făcea actuală întrebarea dacă oamenii de muzică nu ar fi trebuit să se implice

²⁹ Șuluțiu, Octav. *Brașovul, muzica și românii*. În: *Revista Fundațiilor Regale*, III, 12 decembrie 1936, p. 681.

³⁰ Voevidca, George. *Scrisoare din Bucovina*. În: *Adevărul literar și artistic*, seria II, an II, 16, 13 martie 1921, p. 2.

³¹ Blazian, H. *Ardealul cultural și artistic*. În: *Adevărul literar și artistic*, IX, 417, 2 decembrie 1928, p. 2.

³² Breazu, George. *Cronica muzicală*. În: *Cuvântul*, IV, 1015, 13 februarie 1928, p. 1.

³³ Prodan, Paul I. *Mișcarea teatrală și muzicală în ultimii ani*. În: *Viitorul*, XVII, 5370, 1 ianuarie 1926, p. 1-2.

în politică spre a putea acționa direct și autoritar în destinele, inclusiv, administrative ale instituțiilor de profil. Intervievat pe această temă, dacă „artistul poate să facă politică sau trebuie să rămână în turnul său de fildeș”, în 1937, Mihail Jora, deși crede că având o fire independentă cu greu se va încadra normelor unui partid, răspunde, finalmente, afirmativ. „Și totuși, poate n-ar fi rău ca unii dintre noi să se sacrifice intrând în viața politică a țării. Dacă ne-ar putea înălța nivelul moral-politic de astăzi ar fi de folos, cel puțin, instituțiilor noastre artistice ce sunt tratate cu dureroasă vitregie de către toți oamenii politici, mari sau mici. Cine are deci curajul, să încerce”³⁴. Era încă viu exemplul lui Tiberiu Brediceanu care, în calitatea sa de membru al Consiliului Dirigent al Transilvaniei de după Unire, a contribuit decisiv la înființarea Operei Naționale și a Conservatorului din Cluj – deci un muzician angrenat în politică a impulsionat efectiv mișcarea muzicală.

Ideile timpului au fost îmbrățișate de către corifeii artei sunetelor, dovadă fiind numeroase acțiuni, ca și convingerile social-umaniste ale lui George Enescu. Sunt notorii demersurile lui Mihail Jora pentru ca muzica să-și poată îndeplini misiunea nobilă, pentru ca muzicienii arestați să fie eliberați.

În alt plan, se relevă organizarea interpreților instrumentali și vocali în sindicate; de fapt, se continuă ceea ce fusese anterior trasat în această privință, inițiindu-se măsuri pentru promovarea intereselor materiale, pentru apărarea contra celor ce voiau să beneficieze de munca grea a muzicienilor. Sub cupola sindicală au fost întreprinse demersuri energice, inclusiv greve, pentru a se obține dreptate pentru truditorii acestui domeniu.

Răsfoind presa scoasă de mișcarea sindicală a muzicanților, citind documentele congreselor ținute, ca și alte materiale documentare pe această temă, reiese caracterul militant, permițând formularea unor nobile deziderate puse în slujba intereselor colegilor care simțeau nevoia unei întrajutorări, a solidarității, a unirii forțelor în lupta pentru progres și dreptate. Toate acestea converg spre susținerea unei idei decupate dintr-o cronică inserată în *Rampa*, care pune problema dacă muzica nouă, modernă, programată într-un concert, va oferi ceva inedit. Răspunsul este favorabil. „Fără îndoială că da. Spiritul nou al artei contemporane. Arta maselor. Revoluția socială vibrează puternic în arta muzicală de după război”³⁵.

Dintre numeroasele chestiuni la ordinea zilei care frământau mințile specialiștilor și amatorilor de muzică, ar merita reținută, întrebarea: ce va

³⁴ ***. *Artistul poate să facă politică sau trebuie să rămână în turnul său de fildeș?* În: *Rampa*, XXVI, 5986, 25 decembrie 1937, p. 6.

³⁵ ***. *Cronica muzicală. Sala Ateneului Român. Concert simfonic dirijat de Herman Scherchen.* În: *Rampa*, XII, 2872, 23 mai 1927, p. 3.

aduce ziua de mâine în materie de muzică? Mai explicit, cum va arăta muzica viitorului? Așadar, revine aceeași întrebare care preocupase și generația anterioară. După aparențe, s-ar putea crede că „arta muzicală trebuie să se învârtă în jurul agitației moderne, punând în mișcare mii de ritmuri, miile de melodii produse de zgomotul cazanelor, de măcinatul motoarelor și rezervoarelor, de fluierul sirenelor”. Ori, muzica, până acum, a avut două obiective fundamentale, două teme preferate: viața și moartea. Ca atare, „muzica de mâine, pentru a rămâne viabilă din punct de vedere estetic și omenesc, ar trebui să rămână sentimentală, astfel cum va rămâne și omul sub o formă sau alta; dar forma în care apăreau sentimentele va evolua, însă diferit.

Că arta viitorului nu ne va mai vorbi de cavalcade, întrucât nu mai sunt decât la circ, ci despre raiduri aviatice? Perfect. Dar să ne arate emoția pe care o inimă omenească o resimte văzând evoluțiile sau participând la raiduri”³⁶.

Se reacționează împotriva mecanizării excesive. Explozia produsă de avansul tehnic adus de patefon și radio a declanșat reacții în lanț, generând pe de-o parte susținători, pe de alta, detractori, sau, pur și simplu, auditori dezorientați care nu mai știau ce să creadă, punându-și întrebări cruciale ca, de pildă: „Va ajunge oare lumea în scurt timp fără muzicanți? Pe viitor vom avea sărbători și nunți fără lăutari ?”³⁷

Deruta se va transforma într-o reacție hotărâtă contra excesului de mecanizare, pledându-se pentru întoarcerea la formele nemijlocite ale vieții muzicale, la audiția vie. „Ne-am săturat de teroarea ligheanelor și lighioanelor sonore și ne vom strădui să punem iarăși audiția directă și concertul la locul lor de cinste”³⁸.

Apelându-se la conștiință și la tradiția națională, se pledează pentru cântecul popular. „Nu cânta bolnăvicioasele cântece moderne. ...Ia cântecele noastre românești moștenite de la străbuni”³⁹. Melodia populară, față de care se manifestă un interes constant, mai ales de către folcloriști, realizându-se impunătoare culegeri, o dată cu cele două instituții create în acest scop, Arhiva fonogramică și Arhiva de folclor, care vor dobândi prestigiu internațional prin metoda științifică concepută și aplicată, va fi prețuită pentru potențialul artistic nealterat. Acest cântec popular conține cadrul generic vital al școlii muzicale:

³⁶ M. I. Măine. În: *Buletinul muzical*, I, 1 noiembrie 1928, p. 7.

³⁷ Nicola, I. R. *Camarade, cântă românește*. În: *Revista Muzicilor Armatei*, I, 5, iunie 1939, p. 15.

³⁸ Mihail, Alex F. *Anchetele noastre. Lumea fără muzicanți*. În: *Porunca vremii*, III, 45, 14 ianuarie 1934, p. 1.

³⁹ Stefanovici-Svensk, I. Al. *Chemare spre muzică bună și vie*. În: *Porunca vremii*, V, 418, 10 iunie 1936, p. 2.

„Clădirea noastră națională – se scria în *Izvorașul* – trebuie ridicată pe însușirile ce se adăpostesc în cutele inimilor acestui neam și în străfulgerările pe care le scânteiază înțelepciunea acestui popor”⁴⁰. Este de înțeles atenția de care se bucura din partea compozitorilor, și nu numai, cântecul popular, cotate ca dispunând de o „rară perfecțiune și de o varietate uimitoare”⁴¹. Importanța sa în păstrarea etnicității găsește o fericită înțelegere din partea lui Octavian Beu. „Sensul pur artistic al manifestărilor muzicale primea dincolo de Carpați și o importanță politică. Cântarea ardeleană nu era numai expresia unor sentimente personale, ci totodată o exteriorizare a dispozițiilor sufletești ale unei colectivități. În zbuluciumul continuu al conservării etnice, fluidul sunetelor se infiltra în adâncuri, la care vorba graiului cel mai frumos nu mai pătrunde. Muzica românească forma astfel un scut de nepătruns al sufletelor, față de încercările de deznaționalizare tot mai stăruitoare”.

Interesantă este continuarea acestei demonstrații, susținându-se că prezentul impune ridicarea produselor „gândirii populare la nivelul artei universale”, fapt care necesită clarificări, iar în privința metodei celei mai potrivite pentru un atare demers se opta într-un mod destul de categoric pentru citare, pentru preluarea *in extenso* a fructului artistic oral. Toate acestea apar ca o legitimă cerință, deoarece după Unire se produce o schimbare radicală în funcționalitatea cântării, obiectivele anterioare nemaifiind actuale, mobilul, finalitatea sa cunoaște o marcantă translație: „Din element de apărare politică, muzica noastră se transformă într-un argument de afirmare națională”.

Aserțiunea aceasta implică o serie de consecințe, dacă este acreditată ca atare, lăsând să se creadă că Octavian Beu, cel care a contribuit la scoaterea la lumină a *Rapsodiei Române* din manuscrisele lui Franz Liszt, caută să legitimeze componentele estetice vehiculate de Tiberiu Brediceanu. Deci, cântecul popular urmează să capete o turnură nouă, structura sa proiectată de compozitori va viza obiective superioare, promulgând muzica românească în lume, atributele sale servind de minune acestui țel. Totodată, se acordă credit sporit muzicii țărănești care, într-adevăr, în această etapă, a fost chemată să joace un rol mai însemnat în procesul modernizării și optimizării quantumului de specificitate. Orientarea creației muzicale datorează enorm unor asemenea opinii care au exercitat o constantă influență asupra compozitorilor deși, în această perioadă, lucrurile sunt mai complicate, tonul dându-l ancheta revistei *Muzica*, inițiată în 1920, continuată și în 1921, determinând o optică considerabil mai limpede decât în anii anteriori asupra fenomenului muzical românesc, manifestat prin partituri cu o mai puternică încărcătură de

⁴⁰ ***. *Sfârșit de an*. În: *Izvorașul*, XVI, 11-12, noiembrie-decembrie 1937, p. 385.

⁴¹ Beu, Octavian. *Muzica românească în Ardeal. Compozitorul Tiberiu Brediceanu*. În: *Armonia*, IX, 1, 2, 3, ianuarie, februarie, martie 1932, p. 8.

specificitate, provenind, în principal, din contactul cu muzica populară, preluată în forme esențializate, acceptată, în totalitatea straturilor sale, ca și a muzicii sacre.

Cu toată coerența de care dă dovadă, frontul componistic se prezintă, conform teoretizărilor contemporanilor, prin două direcții clar definite, deși criteriul folcloric și nefolcloric care le determină par factive și nu îndeajuns de riguroase, mai ales atunci când se operează cu nume și cu partituri. Deocamdată, invocăm o componentă marcantă, anume profesionalismul, competitivitatea artei noastre muzicale, nivelul ei artistic care nu ceda în fața nici unei comparații, după cum remarca Virgil Gheorghiu: „arta muzicală românească, așa cum e cultivată între hotarele noastre, poate ține piept comparației cu oricare alta occidentală... Din punct de vedere componistic avem actualmente o școală autentic românească bine definită, cu preocupări precizate, cu drumuri certe. Dibuirile noviciatului au făcut loc măiestriei, clarității de exprimare și unei originalități pe care o admiră nu fără oarecare invidie și creatorii străini, moderniști. Nu numai triumful lui George Enescu e semnul rar al valorii noastre componistice, aici în țară au răzbit la o glorie locală talente demne să figureze cu lucrările lor pe programele concertelor simfonice din orice capitală a lumii”⁴². În ultimă instanță, conștiința de sine, valorică, a școlii muzicale românești se datorează tot factorului ce implementează stilul care o caracterizează și o particularizează, dând dreptate, până la urmă, teoriei lui Constantin Brăiloiu care sesizase sensul evoluției culturilor muzicale: „pe când în politică triumfă socialismul, pe când ideea internaționalistă se apropie mereu de «victoria finală» căutată de apostolii ei, în artă, dimpotrivă, înflorește naționalismul”⁴³.

Atributele etnicității, derulate într-un spectru extrem de diversificat, decurgând din individualitatea stilistică a respectivului autor, conferă nu numai particularitatea și forța artistică a partiturilor dar și un, să spunem, numitor omogenizant tuturor, ce relevă distincție, finețe și aura profesionalității, echivalente pașaportului de largă circulație. Pentru a nu clama în deșert, recurgem la o listă cu principalii compozitori și capodoperele acestora, datând din perioada supusă atenției: George Enescu – *Simfonia nr. 3, Sonata nr. 3 pentru pian și vioară, ”în caracter popular românesc”, Cvartetul de coarde nr. 1, Suita simfonică „Săteasca”, Vox Maris* și desigur tragedia lirică *Oedip*, ca să nu invocăm liedurile ori *Sonata nr. 1 pentru pian*; Mihail Jora – *Suita simfonică ”Priveliști moldovenesti”*, liedul *Cântec din fluier*,

⁴² Gheorghiu, Virgil. *Cronica muzicală*. În: *Muzică și Poezie*, II, 5, martie 1937, p. 23.

⁴³ Brăiloiu, Constantin. *Muzica italiană. Dl. Toni*. În: *Dimineața*, XVIII, 5451, 30 martie 1921, p. 3.

Simfonia în Do, baletele *La piață*, *Demoazela Măriuța*; Dimitrie Cuclin – *Sonata pentru vioară solo*, *Simfonia nr. 9*, Alfonso Castaldi – *Simfonia nr. 2*, "Eroul fără glorie", Tiberiu Brediceanu – "Cântece și doine", *La seceriș - icoană de la țară*, Mihail Andricu – *Simfonia de cameră op. 5*, *Patru novelete pentru cvartet de coarde și pian*, baletul *Taina*, Gheorghe Cucu – corul *Haz de necaz*, *Sfânta liturghie*, Sabin Drăgoi – *Năpasta*, dramă muzicală populară, *Divertisment rustic* pentru orchestră, Filip Lazăr – *Suita pentru orchestră*, *Concert nr. 2 pentru pian și orchestră*, *Tziganes*, *Trei dansuri pentru vioară și pian* (în cel mai acuzat stil enescian), *Scherzo simfonic*, *Muzică pentru radio*, *Ringul*, pentru orchestră, *Sonata pentru pian*, Marcel Mihalovici – *Karaguez*, balet, *Cortegiul Divinităților infernale*, pentru orchestră, *Capriciu românesc*, pentru orchestră, *Simfonie pentru timpul pierdut*, Theodor Rogalski – *Două dansuri românești* pentru suflători, baterie și pian la patru mâni, Două schițe simfonice: *Înmormântarea lui Pătrunjel și Paparudele*, *Două capricii pentru orchestră*, Ionel Perlea – *Variațiuni simfonice pe o temă proprie*, *Cvartetul de coarde*, George Enacovici – *Suită în stil românesc*, Constantin C. Nottara – *Variațiuni simfonice pe o temă din Bihor*, Marțian Negrea – *Păcat boieresc*, operă, *Rapsodia Română nr. 1*, *Suita simfonică "Povești din Grui"*, Paul Richter – *Simfonia nr. 3*, Paul Constantinescu – *O noapte furtunoasă*, operă comică, *Suita românească*, pentru orchestră, *Simfonia în re major*, *Nunta în Carpați*, balet, Constantin Silvestri – *Trei piese pentru orchestră de coarde pe teme bihorene*, *Preludiu și Toccata*, pentru orchestră mare, Zeno Vancea – *Priculiciul*, balet, Zirra Alexandru – *Alexandru Lăpușneanu*, operă, *Simfonia țărănească*, Dinu Lipatti – *Șătrarii*, suită simfonică, *Concertino în stil clasic*, pentru pian și orchestră, *Nocturna pentru pian*, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră*, *Trei dansuri pentru două pianе*, Sigismund Toduță – *Variațiuni simfonice*, Roman Vlad – *Cântece de Crăciun din Transilvania*, *Simfonieta*, *Strada de deasupra cafenelei*, balet. Cert, o creație de reală altitudine artistică, etalând un spectru stilistic pe cât de diversificat, pe atât de pregnant.

Selectivă, această listă rămâne deschisă, fenomenul componistic autohton fiind extrem de generos și incitant, titluri din păcate neprezentate în zilele noastre publicului, în concerte, în integralitatea sa – unele partituri păstrându-se în colecții particulare, în fonduri inaccesibile – putând oferi nebănuite surprize; ne referim, bunăoară, la moștenirea lui Constantin Silvestri.

Dar și așa, tezaurul de care dispunem comportă imense virtuți artistice de care s-ar cuveni să fim mult mai conștienți și să ne zbatem pentru propensiunea și dăinuirea acestuia.

Acad. Octavian Lazăr Cosma

Bibliografie

- ***, 1921. Mișcarea muzicală. *Muzica*, iulie-august, III(7-8), p. 153.
- ***, 1925. Maestrul Enescu în America. *Universul*, 22 martie, XLIII(67), p. 2.
- ***, 1927. Cronica muzicală. Sala Ateneului Român. Concert simfonic dirijat de Herman Scherchen. *Rampa*, 23 mai, XII(2872), p. 3.
- ***, 1930. Note cu prilejul închiderii stagiunii. *Gândirea*, iunie-iulie, X(6-7), p. 249.
- ***, 1937. Artistul poate să facă politică sau trebuie să rămână în turnul său de fildeș?. *Rampa*, 25 decembrie, XXVI(5986), p. 6.
- ***, 1937. Sfârșit de an. *Izvorașul*, noiembrie-decembrie, XVI(11-12), p. 385.
- A., A., 1923. Emigrarea artiștilor români. *Clipa*, 20 mai, I(1), p. 2.
- Artemie, L., 1931. O sărbătoare a muzicii românești. *Rampa*, 9 ianuarie, XVII(3890), p. 1.
- Barbu, F., 1924. Scrisoare din Viena. *Răsunetul*, 27 iulie, III(30), p. 2.
- Beu, O., 1932. Muzica românească în Ardeal. Compozitorul Tiberiu Brediceanu. *Armonia*, ianuarie-februarie-martie, IX(1-2-3), p. 8.
- Blazian, H., 1928. Ardealul cultural și artistic. *Adevărul literar și artistic*, 2 decembrie, IX(417), p. 2.
- Borgovan, I., 1935. Cronica muzicală. Concerte date de d-na Weingartner. *Epoca*, 9 februarie, XXVI(1836), p. 1.
- Bărbăntău, C., 1921. Muzica italiană. Dl. Toni. *Dimineața*, 30 martie, XVIII(5451), p. 3.
- Bărbăntău, C., 1928. Spre muzica românească. *Revista muzicală*, 1 martie, I(1), p. 1.
- Brezul, G., 1928. Cronica muzicală. *Cuvântul*, 13 februarie, IV(1015), p. 1.
- Brezul, G., 1930. Cronica socială. Muzica românească în cadrul socialului și naționalului. *Cuvântul*, 5 ianuarie, VII(2050), pp. 1-2.
- Brezul, G., 1933. Cronica socială. Sub zodia altor vremuri. *Cuvântul*, 16 ianuarie, IX(2776), p. 2.
- Ciomac, E., 1939. Cronica socială. Cu prilejul ultimelor concerte. *Curentul*, 1 noiembrie, XII(4212), p. 2.
- Fidelio, 1925. Cronica socială. Concertele simfonice. *Viitorul*, 31 ianuarie, XVII(5071), p. 1.
- Gheorghiu, V., 1937. Cronica muzicală. *Muzică și Poezie*, martie, II(5), p. 23.

- Gheorghiu, V., 1939. Sub semnul lui George Enescu. *România*, 29 octombrie, II(510), p. 4.
- I., M., 1928. Măine. *Buletinul muzical*, 1 noiembrie, Issue I, p. 7.
- Iorga, N., 1922. Cultură națională și cultură de imitație. *Ramuri*, 17 septembrie, XVI(33), pp. 511-512.
- Iorga, N., 1922. Două literaturi. *Ramuri*, 15 octombrie, I(37), p. 575.
- Jora, M., 1937. Luxuri sportive și muzicale. *Timpul*, 24 septembrie, I(141), p. 2.
- Jora, M., 1940. Bilanțul muzical al unei decade. *Timpul*, 20 septembrie, IV(1217), p. 2.
- Jora, M., 1940. Concertul Filarmonicii. *Timpul*, 13, octombrie, IV(1240), p. 2.
- Kiriac, D. G., 1926. Cântăreții bănățeni. *Universul*, 10 mai, XLIV(106), p. 7.
- Metani, C., 1932. Părerii profesionale. *Curierul muzical*, 4 decembrie, Volumul I, p. 2.
- Mihail, A. F., 1934. Anchetele noastre. Lumea fără muzicanți. *Porunca vremii*, 14 ianuarie, III(45), p. 1.
- Mihăilescu-Toscani, D., 1938. Urșii „muzicali” și mierea subvențiilor. *Porunca vremii*, 10 februarie, VII(997), pp. 1-2.
- Morrone, L., 1933. O carte care face cinste distinsei culturalități bucureștene. *Glasul Bucovinei*, 5 octombrie, XV(4155).
- Nicola, I. R., 1939. Camarade, cântă românește. *Revista Muzicilor Armatei*, iunie, Issue I, p. 15.
- Nițulescu, P., 1931. Șapte ani grași și șapte ani slabi. *Mișcarea muzicală*, 1 mai, I(1), pp. 4-5.
- Onciul, G., 1929. *Istoria Muzicii*. s.l.:Tipografia Bucovina.
- Prodan, P. I., 1926. Mișcarea teatrală și muzicală în ultimii ani. *Viitorul*, 1 ianuarie, XVII(5370), pp. 1-2.
- Stefanovici-Svensk, I. A., 1936. Chemare spre muzică bună și vie. *Porunca vremii*, 10 iunie, V(418), p. 2.
- Sym, 1934. Muzica. *Cuvântul liber*, 20 ianuarie, I(11), p. 2.
- Sym, 1934. Muzica. *Cuvântul liber*, 5 mai, I(26), p. 10.
- Sym, 1934. Muzica la noi. *Cuvântul liber*, 3 februarie, I(13), p. 10.
- Șuluțiu, O., 1936. Brașovul, muzica și românii. *Revista Fundațiilor Regale*, 12 decembrie, Issue III, p. 681.
- Velceanu, I., 1927. Doinitorii bănățeni. *Revista corurilor și fanfarelor române din Banat*, 15 aprilie, I(1), p. 3.

Voevidca, G., 1921. Scrisoare din Bucovina. *Adevărul literar și artistic*, 13 martie, (seria II), II(16), p. 2.

Voileanu-Nicoară, A., 1933. Nădejdi. *Curierul muzical*, 5 ianuarie , Volumul II, p. 2.