

STUDII

Mihail Andricu sau *conservatorismul folclorizant idilic versus realismul socialist*

Corneliu Dan Georgescu

Mihail Andricu (1894-1974) ocupă o poziție specială în muzica românească, poziție pe care aș încerca să o definesc provizoriu prin următoarele șase puncte:

1. Este unul dintre cei mai prolifici compozitori români: autor a 27 lucrări în domeniul simfoniei (între care 11 simfonii, 13 simfoniete, trei simfonii de cameră), la care se adaugă cinci suite, două divertismente, două partite, două concerte, alături de muzică de cameră, corală, de scenă, balet, prelucrări de folclor etc. În domeniul simfoniei, el este comparabil în România doar cu Wilhelm Berger, care a compus 24 simfonii și cu Dimitrie Cuclin, care a scris 20 (după alte surse, 25) simfonii.

2. Opera sa are, cel puțin la o primă privire, o unitate stilistică fără egal. Este dificil a distinge la Andricu perioade sau direcții de creație diferite, ca la George Enescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe sau la marea majoritate a altor compozitori. Dacă ele există (după cum și în viața sa există situații străine lui), ele par ne semnificative. Doar puține pagini din primele sau ultimele lucrări pot relativiza această afirmație.

3. În totală discrepanță cu interesul său cultural orientat spre modernism și spre Paris, muzica sa este riguros clasicistă, el fiind unul dintre promotorii cei mai activi ai stilului de inspirație folclorică pastoral, bucolic, idilic, numit ironic de avangardiștii anilor 1960, „pășunism”.

4. Compozițiile sale sunt construite aproape exclusiv pe melodie, preponderent polifonizată sau prezentă în lungi pasaje fie monodice, fie acompaniată armonic, dar, ca și la Enescu, permanent perceptibilă. „Zone” pur ritmice sau corale pur armonice sunt ca și inexistente. Dacă este vorba de o apropiere de Enescu, atunci acesta pare cel mai pregnant argument.

5. Compozitor, pianist, muzicolog și critic muzical, profesor, licențiat în drept, mare amator de jazz, el este unul dintre puținii, dacă nu singurul profesor de compoziție din România socialistă care a facilitat studenților săi accesul la muzica modernă, pe care el însuși o admira, fără să o urmeze.

6. Alături de Dimitrie Cuclin și de Mihail Jora el este unul dintre muzicienii care, în cazul său, după o acceptare și integrare importantă în cultura orientată politic a anilor 1945-55 (vicepreședinte al UCMR în perioada 1946-56, în 1949 refuzând funcția de președinte, membru corespondent al Academiei Române, maestru emerit al artei, premii, ordine, prezență activă în viața de concert, dar și exceptarea de pe lista celor cărora li s-a confiscat averea imobiliară etc.), are de suferit o condamnare reprezentând excluderea totală din viața muzicală „pentru abateri foarte grave de la morala cetățenească și profesională”.

Trecând peste detaliile unei vieți active, presupusă cunoscută în linii mari, tema demersului meu este ciudata concordanță a muzicii sale, cel puțin la un nivel superficial, cu principiile realismului socialist. Este un paradox, deoarece concepția estetică a lui Mihail Andricu, în calitate de intelectual cu gustul artistic format la Paris, nu putea fi principial compatibilă cu pseudocultura socialistă, concepută ca un instrument de propagandă. Poate fi vorba deci doar de o coincidență parțială în plan structural muzical, facilitată de poziția conservatoare a limbajului său muzical. Acest limbaj, comun parțial și altor compozitori tradiționaliști convinși ai timpului cum ar fi Mihail Jora, Sigismund Toduță sau Zeno Vancea, este axat în cea mai mare parte pe o armonie funcțională tonal-modală diatonică elementară, pe o formă clasică explicită, fluentă, echilibrată, pe o melodică adesea de inspirație folclorică la fel de simplă, senină, cantabilă, accesibilă, eventual pe un dramatism moderat, totul integrat într-un idilism nu exclusiv, dar dominant. Dacă adăugăm patosul festiv și tematica politică, este aproape exact ceea ce propovăduia noua orientare a realismului socialist, pe care o întâlnim, altfel justificată ideologic, la mulți alți compozitori contemporani lui, ca Dumitru Bughici, Nicolae Bucliu sau Marțian Negrea.

Este firesc să ne punem mai întâi întrebarea: de unde provine aceasta estetică pastoral-idilistă, care a caracterizat un timp o bună parte a muzicii românești și ce sens are ea? Deoarece este evident că nu este vorba doar de un capriciu al vreunui compozitor.

Orientată în secolul XIX mai ales spre folclor (într-o înțelegere destul de limitată), rapsodii, potpourriuri, uverturi, operete, și mai puțin spre simfonii sau sonate, o primă schimbare radicală apare în muzica românească abia prin Enescu, la începutul secolului XX. Dar – în pofida noului ton dramatic din simfonii sau din *Oedip* – nici măcar Enescu nu renunță cu totul la caracterul liric-idilic de sugestie folclorică. Compoziții ale sale ca *Poema română*, *Rapsodiile*, *Dixtuorul de suflători*, unele sonate, *Suita a III-a Sătească* sau, mult mai târziu, *Uvertura de concert*, hrănesc și stabilizează această orientare, care va deveni un fel de standard stilistic pentru câteva dintre generațiile următoare. Cele mai multe apropieri superficiale de Enescu ale muzicienilor români (există păreri conform cărora fiecare compozitor român ar avea în el ceva din Enescu) nu reprezintă de fapt decât apelarea la acest stil, omologat o perioadă ca „specific românesc”. Întâlnim însă uneori acest idilism atât în literatură cât și în pictură, și el pare a fi o componentă esențială și persistentă a spiritului culturii românești, dominând întreaga perioadă de constituire a sa. Dintr-o perspectivă foarte largă și nu cu totul privată de riscuri, estetica liric-pastoral-idilică ar sintetiza contribuții originale autohtone alături de vechi influențe orientale și slave, îndelung asimilate prin limbă, tradiții, context istoric. Negată a fost această estetică doar odată cu atitudinea avangardistă orientată spre occident a secolului al XX-lea, dar nu a dispărut niciodată.

Revenind la paralela între această orientare lirico-pastorală, a-politică prin definiție, și realismul socialist, care înțelegea cultura, inclusiv muzica, doar ca un instrument de propagandă politică, nu poate fi vorba de oportunism în cazul unor nume ca Mihail Jora sau Sigismund Toduță, și, poate cu anumite rezerve, și ca Andricu. Acești compozitori devin însă, fără voia lor, dar prin argumentul concret al muzicii scrise de ei, puncte de referință ai realismului socialist și susținători involuntari ai acestuia. Chiar dacă aparent înrudită, cu totul alta este poziția morală a unor compozitori care au înțeles să slujească fidel modelul de inspirație sovietică, asigurându-și o poziție politică solidă și o serie de avantaje, ca Dumitru Bughici, Nicolae Buicliu, Mircea Chiriac, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn în perioada 1945-60, Sergiu Natra, Marțian Negrea, Laurențiu Profeta, Matei Socor și mulți alții, ale căror nume au fost uitate. Și desigur, cu totul alta, puțin mai târziu, și poziția unei prime generații de avangardiști radicali, între care Alexandru Hrisanide, Mircea Istrate, Doru Popovici pe atunci, sau Aurel Stroe mai târziu, care și-au asumat riscurile unei opoziții mai întâi la nivel estetic, apoi ideologic. O

bizară concluzie: dacă este vorba de cauzele rămânerii în urmă a muzicii românești în perioada postbelică, alături de politica pro-sovietică distructivă cultural, dar doar temporar activă, trebuie amintită și această estetică pastoral-idilistă, multă vreme la fel de intolerantă, dacă nu chiar mai intolerantă față de orice inovație avangardistă. Dacă vom considera și intoleranța avangardei față de tradiție, cu nimic mai rațională, vom înțelege mai bine așa numitul „conflict al generațiilor” al anilor 1960 [Cosma L.O. 1995:355], conflict care a înveninat mult timp relațiile între compozitori, și de care nici Andricu nu a fost cruțat.

În contrast cu această orientare lirico-pastorală de lungă tradiție în România, realismul socialist reprezenta noua doctrină comunistă oficială, proclamată încă din anul 1934 în Uniunea Sovietică, când, la congresul Uniunii scriitorilor din această țară, Andrei Jdanov definește trăsăturile sale esențiale privind stilul și conținutul creațiilor artistice. Aceste directive au devenit, după cel de-al doilea război mondial, obligatorii în întregul lagăr al țărilor sateliți ai Uniunii Sovietice. De fapt, departe de a fi într-adevăr „realist”, realismul socialist prezenta viața într-o perspectivă ideologică tendențioasă, transformând-o într-o utopie orientată politic. Operele artistice trebuiau acum să fie obligatoriu optimiste, accesibile, destinate maselor populare, pentru a le educa în spiritul comunist. Experimentările stilistice, stigmatizate ca „decadentism burghez” și „formalism”, devin – cel puțin în mod oficial – imposibile. A urmat o cenzură riguroasă, persecutarea și epurarea artiștilor nealiniați la sistemul ideologic comunist, considerați „sabotori” sau „dușmani ai poporului”.**

Aplicarea acestei doctrine în România în anul 1949 prin Matei Socor, ca nou președinte al *Societății Compozitorilor Români* (până atunci predecesoarea UCMR), a avut efecte negative, din fericire ea fiind relativ curând (1956) repudiată. Dar în întreaga acea perioadă a avut loc o luptă inegală de supraviețuire a muzicienilor români împotriva deciziilor arbitrare ale organelor politice orientate spre Moscova, impuse printr-un șir nesfârșit de ședințe, plenare, rezoluții. Din perspectiva actuală, este un adevărat miracol cum s-a putut rezista, cum au reușit compozitorii români din nou și din nou să-și apere interesele lor și cele ale culturii românești: aproape fiecare decizie absurdă, impusă de partid, era luată înapoi diplomatic după o anumită perioadă. Aceasta luptă a avut însă multe victime, între care și Mihail Andricu.

Andricu intervenise în anul 1940, în plină dictatură fascistă, alături, între alții, de Enescu, Constantin Brăiloiu, Jora, pentru eliberarea

din închisoare, pe atunci a tânărului compozitor comunist Matei Socor, creându-și aura, favorabilă mai târziu, a unei orientări spre stânga. El nu și va ascunde însă dezaprobarea față de regimul pro-sovietic instaurat după 1944, intervenind și pentru eliberarea din închisoare a soției lui Jora, iar cuvântările sale oficiale la adunările compozitorilor sau intervențiile sale scrise, mai ales pe teme organizatorice, dar și apărându-și agresiv interesele sale financiare, evitau orice implicare politică. De fapt, el era un intelectual consecvent de partea rațiunii umaniste libere, venind în conflict inevitabil cu politicile contrare acestei atitudini. Neglijarea, chiar sfidarea manifestă a unor interdicții impuse de noua ordine pro-sovietică se asociau cu interesul său pasionat pentru jazz, muzică modernă, Paris, occident. Trebuie precizat că, dacă lui Andricu, spre deosebire de mulți alți colegi, i s-au acordat în acea perioadă critică în mod excepțional multe avantaje și libertăți, el nu s-a fiit să abuzeze de ele. De exemplu, el vizita regulat unele ambasade occidentale sau critica de câte ori avea ocazia regimul comunist. Desigur că toate acestea sunt acțiuni normale pentru o societate normală, dar pe atunci, restricțiile impuse de noua ordine descriau cu totul altceva: o dictatură care nu tolerează „abaterile”, își alege cu grijă victimele și construiește metodic, exemplar, pedepsirea lor.

Astfel, Andricu a fost ales ca victimă exemplară din rândurile muzicienilor. În decizia actului de condamnare a sa, emis de înalte organe de partid, între cererile sau recomandările de a organiza o mare ședință publică cu participanți bine aleși, de „a pregăti” discuțiile, de a publica în presă articole de „denunțare” a sa etc. etc. se afla și un punct, care pare astăzi de necrezut pentru cei ce nu au trăit acele vremuri: deoarece Andricu era un compozitor influent, apreciat, se recomanda să se analizeze creația sa și „să se dovedească convingător” faptul că muzica sa nu este de fapt de valoare... deci, să i se conteste și cel mai de preț bun al său, calitatea sa profesională. Dacă la ședința publică respectivă Andricu a amintit că el, în întreaga sa creație, s-a bazat pe și a valorificat folclorul românesc, deci nu poate fi vorba de „a disprețui poporul” său, Mendelsohn a ripostat: da, însă a făcut asta din perspectiva unui boier care privește de pe veranda conacului său cu dispreț poporul, dar nu îl înțelege și nu îl iubește. Oricum, cererea organelor de partid de a-l defăima și pe plan profesional nu a fost îndeplinită: nu a existat niciun articol „de specialitate”, în care să se dovedească lipsa de valoare a muzicii sale, iar unica revistă de specialitate de atunci, *Muzica*, a preferat să treacă discret cu vederea

evenimentul, decât să accepte denigrarea unui compozitor apreciat. Nici arestarea sa, care ar fi trebuit să „încununeze” acțiunea, nu a avut loc; iar Mendelsohn a regretat mai târziu afirmația sa. Dar nimic nu poate justifica felul în care a fost tratat Andricu. Excluderea sa din viața culturală, o tragedie, organizată și impusă pe 21 noiembrie 1959 de organe de partid peste capul UCMR, i-a oferit în 1962, ca singura „poartă” de reîntoarcere parțială în viața artistică, condiția de „a-și face autocritica” (o noțiune grotescă la modă, însemnând că respectivul trebuia să accepte umilitor toate reproșurile, oricât de nedrepte, inclusiv calomniile, acuzațiile inventate, să regrete activitatea sa, să mulțumească pentru critică, să se angajeze „să nu mai greșească” etc.). Și Andricu a trebuit să facă acest pas înjositor. Textul scrisorii sale în acest sens, publicat în *Contemporanul*, text imposibil de conceput că i-ar putea aparține pentru toți cei ce l-au cunoscut, a fost probabil proiectat și sugerat de cineva cu experiență în acest domeniu. El sintetizează toate componentele acestui gest obligatoriu. Grotesc, pentru că nimeni ar fi putut lua în serios aceste declarații standard. Dar importante erau mai ales umilirea publică și supunerea respectivului „ales”.

Unele expuneri biografice ulterioare, de ex. articolul lui Viorel Cosma din 1989 din lexiconul său *Muzicieni din România*, omit să amintească aceasta dramă. Nu este de mirare, dacă ne reamintim că Viorel Cosma, alături de Nicolae Bucliu, Ion Dumitrescu, Mendelsohn și Marțian Negrea a făcut parte din micul grup de invitați „de încredere” din cadrul UCMR la ședința de defăimare a sa din 1959. Dar evocarea acestei tragedii nu lipsește din articolul *Mihail Andricu* din enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart*, unde, același Viorel Cosma, la cererea mea expresă în calitate de redactor-consilier pentru România, a trebuit să introducă acest episod, împotriva voinței sale. În urma unei discuții aprinse între noi, am aflat surprinzător că Andricu nu era simpatizat și că mulți colegi, inclusiv el, considerau chiar că a primit ceea ce a meritat. Episodul este expus însă detaliat în cartea lui Lazăr-Octavian Cosma [Cosma, Lazăr-Octavian, *Universul Muzicii Românești*. București 1995, p. 329-331], unde este numit „Un moment dureros, penibil, dramatic din viața Uniunii”. Aici se citează și pseudo-motivele condamnării sale: „activitate denigratoare, dușmănoasă [...] mentalitate ciocoiască de fost moșier [...] disprețul fostului exploatator, rupt de țară și de tradițiile ei [...] jalnică epavă a trecutului [...] admira occidentul mai mult decât România [...] în cei 15 ani trecuți de la 23 august n-a găsit

prilejul să-și exprime adeziunea la politica regimului democrat popular” etc. [L.O. Cosma 1995:330].

Rog să-mi fie îngăduit aici un scurt moment subiectiv. Am avut cinstea de a-i fi student în perioada 1956-1959, în același an universitar cu Ștefan Zorzor; eram cred, pe atunci, cel mai tânăr student al său și am fost probabil și ultimul său student. Orele, la care participau și studenți din anii superiori sau absolvenți (i-am întâlnit acolo pe Doru Popovici, Mircea Istrate, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe), aveau loc la el acasă și constau din audiții de muzică modernă, mai ales franceză, însoțite de analize formale și de comentarii informative de tip documentar. De neuitat sunt felul său de a fi, ușor blazat, disprețuind convențiile sociale, vocea sa aspră, energetică, „bolovănoasă”, aproape grosolană, ca și privirea sa penetrantă, la fel de agresivă, prin ochelari cu multe dioptrii, necesari din cauza unei miopii avansate, privire care, poate din această cauză, sugera dimpotrivă, o persoană stângace, neajutorată. Nu vorbea mult și nu auzea prea bine și era dificil de dialogat cu el. Țin minte că a fost surprins să audă proiectul meu, de a scrie o serie de variațiuni pe tema din partea lentă a celui de al cincilea concert pentru pian de Beethoven, și a ținut să audă amănunțit, punct cu punct, argumentele mele. Iar gustul său se exprima adesea prin remarci dure critice (nu odată neconvenționale: “Eu nu ofer studenților mei decât muzică bună: Dvořak nu este un compozitor profesionist; concertul de vioară de Beethoven nu este muzica serioasă”). Domnea o atmosfera proprie, care excludea orice discuție, remarcă neesențiale, mergând întotdeauna la obiect: structura muzicală. Era foarte interesant și instructiv și așteptam cu nerăbdare întâlnirea următoare. Totul a fost însă întrerupt brutal prin îndepărtarea lui din viața artistică în 1959, inclusiv înlocuirea lui ca profesor de compoziție la Conservator cu Mendelsohn, asistent rămânând Tiberiu Olah, care a și preluat *de facto* toate atribuțiile unui profesor. Este greu de imaginat ce impact negativ a avut acest fapt asupra studenților săi, ce șansă le-a fost astfel luată. Bineînțeles că pe atunci nici măcar nu am putut comenta aceste evenimente decât discret, în cercul unor prieteni de încredere.

Urmează un scurt excurs în lumea simfoniilor lui Andricu [Cosma, Viorel:1989, 43-49]. Aproape toate aceste simfonii, ca și alte lucrări ale sale, pot fi ascultate pe internet, unele fragmentar, majoritatea datorită neobositului prieten al muzicii românești care este Thorsten Gubatz. Din păcate, marea majoritate a acestor înregistrări, acceptabile din punct de

vedere al interpretării, sunt mono și foarte slabe din punct de vedere al captării sunetului.

Lista de mai jos orânduiește cronologic toate compozițiile lui Andricu în acest domeniu (decalate de la stânga la dreapta: 11 simfonii, 13 simfoniete, 3 simfonii de cameră), cu număr de opus și anul creației, eventual tonalitate.

Lumea simfoniilor lui Mihail Andricu. Tabel.

Simfonia nr. 1 de cameră	op. 5, 1926
Simfonia 1-a în sol major	op. 30, 1941
Simfonieta nr. 1	op. 35, 1945
Simfonieta nr. 2	op. 40, 1946
Simfonieta nr. 3	op. 45, 1947
Simfonia 2-a în fa major	op. 46, 1947
Simfonia 3-a în do minor	op. 54, 1949
Simfonieta nr. 4	op. 73, 1953
Simfonia 4-a în re major	op. 76, 1954
Simfonia 5-a în mi minor (în internet: do major)	op. 78, 1955
Simfonia 6-a în do# minor	op. 82, 1957
Simfonia 7-a în fa# minor	op. 85, 1958
Simfonieta nr. 5	op. 89, 1959
Simfonia 8-a în sol# minor	op. 91, 1960
Simfonia nr. 2 de cameră	op. 98, 1961
Simfonieta nr. 6	op. 100, 1962
Simfonia 9-a în fa major	op. 101, 1962
Simfonieta nr. 7	op. 102, 1963
Simfonia nr. 3 de cameră	op. 106, 1965
Simfonieta nr. 8	op. 108, 1966
Simfonia 10-a în do minor	op. 112, 1968
Simfonieta nr. 9	op. 115, 1969
Simfonia 11-a în do minor „In memoriam”	op. 116, 1970
Simfonieta nr. 10	op. 117, 1970
Simfonieta nr. 11 „Perspective”	op. 118, 1971
Simfonieta nr. 12 „Evocări”	op. 119, 1971
Simfonieta nr. 13	op. 133, 1972

Simfonia nr. 1 în sol major este una dintre cele mai ample (59 minute), complexe și neomogene, dar și interesante din punct de vedere al armoniei și orchestrației. Caracterul folcloric este vag, influența enesciană a timpului (1941) e evidentă {Exemple muzicale nr. 1, 2 *}. Simfonieta nr. 1 (cu surprize în coda), 2 și 3 pun bazele stilului folclorizant, cu motorică neoclasică {Exemplu muzical nr. 3}, fiind continuate cu simfonia a 2-a în fa major și Simfonieta nr. 4 (1953), o

culme a stilului folclorizant cu nuanță festivistă. Simfonia a 4-a în re major se distinge printr-un lung *ostinato* introductiv, rar la Andricu, și un ton mai grav {Exemple muzicale nr. 4, 5}. Simfonia a 6-a în do# minor conține un final pompos, câteva acorduri disonante, idilismul primind o nuanță mai lirică. Simfonieta nr. 5 în do major este convențională, ca și Simfonia a 8-a în sol# minor, care adoptă uneori o nuanță melancolică și dramatică și o melodică cromatizată, fiind și prima scrisă după defăimarea sa din 1959. Simfonia a 9-a în fa major (1962), una dintre cele mai bogate în idei, are momente cu o polifonie densă, uneori acorduri disonante, dar este și ea dominată de melodica diatonică simplă. Simfonia de cameră nr. 3 op. 106 (1965) aduce mai explicit ca niciodată o motorică neoclasică, elucidând un punct altfel discutabil din creația sa. O parte secundă în ritm ternar *à la berceuse*, foarte frecvent în această perioadă și un final cu disonanțe interesante are și Simfonia a 10-a în do minor (1968). Simfonia a 11-a, „In memoriam”, ultima (1970), de asemeni în do minor, începe dramatic, cu totul neobișnuit la Andricu {Exemple muzicale nr. 6, 7}. Un *Quasi Marcia funebre* la fel de neobișnuit, bazat însă pe o melodie cantabilă, pare a deschide un nou drum componistic. Dar ultimele patru simfoniete (nr. 10, 11, 12, 13) încheie în 1972 opera sa simfonică printr-o revenire la tonul dominant idilic-bucolic folclorizant {Exemplu muzical nr. 8}. De remarcat că, începând din 1953, aproape fiecare an aduce o nouă simfonie sau simfonieta, iar ultimii doi ani (1970-72) nu mai puțin de cinci noi piese în acest gen; trei dintre acestea sunt și singurele care au un subtitlu. Nu am reușit să percep decât diferențe neesențiale între aceste două subgenuri (simfonie, simfonieta), a căror dimensiuni, formă, melodică etc. sunt cam aceleași.

Ca și la Enescu, toate simfoniile și simfonietele lui Andricu încep cu expunerea clară a temei principale, adesea monodic. Așa cum am arătat, forma este explicită (cu expuneri, dezvoltări tematice, culminații și reprize clare), ritmica este simplă (adesea inspirată de colinde), asociată frecvent cu o motorică tipic neoclasică, iar orchestrația, absolut clasică, deși permanent variată și colorată, evită orice efect pur coloristic. Dar, spre deosebire de Enescu, nu întâlnim la Andricu mister, accente nocturne, angoase, mari tensiuni, totul pare luminat de un soare atotprezent, uneori excesiv. Dacă există totuși și unele umbre, mai ales în ultimele simfonii, ele sunt pasagere; ultima lucrare din genul acesta (1972) revine la melodica folclorizantă. Am folosit consecvent termenul „folclorizant” și nu „folcloric” pentru că este vorba de o melodică

originală, doar parțial de sugestie folclorică (și atunci, limitată la unele elemente de colind sau joc). Mai aproape de folclor apare acest stil în *Fantezia pe teme populare* op. 61 (1951), ca și într-o întreagă serie de prelucrări de folclor foarte atent lucrate, cu nimic mai prejos decât simfoniile.

Aparent în pofida proclamării unei unități stilistice preponderente, găsim și la Andricu mici diferențe între anumite perioade. Astfel, dacă melodică sa rămâne aproape tot timpul modal-diatonică, armonia este tonală, iar coloritul folclorizant este consecvent, explicit se cristalizează acesta definitiv abia cu primele două simfoniete în anii 1945-46. Existau însă și la el unele pasaje cromatice, chiar și un exemplu de bitonalism à la *Sacre du printemps* (în trio-ul din scherzo-ul Simfoniei a 4-a în re major, op. 54), iar unele accente dramatice pot apărea ocazional aproape în orice lucrare. În principiu însă, Andricu pare mai „la el acasă” în lumea idilismului folclorizant. Există puține pagini în vasta sa creație, care să se îndepărteze considerabil de el și să joace un rol decisiv în contextul respectiv.

Nu s-ar putea pretinde că unele idei tipice realismului socialist ar fi cu totul excluse în opera sa. Mă refer în special la simplificarea suplimentară, forțată, din anii 1946-70 a unui limbaj muzical și așa simplu, la accentuarea caracterului festiv, și mai puțin la abordarea ocazională a unor tematici ale timpului în cantate sau coruri, care a putut fi evitată de foarte puțini. L.O. Cosma arată că, pe lunga listă a compozitorilor care au dedicat lucrări lui Stalin, se află, alături de compozitori orientați politic ca Buicliu, Hilda Jerea, Mendelsohn, Negrea, Socor, Ovidiu Varga, și nume ca Andricu, Sabin Drăgoi, Ludovic Feldman, Theodor Grigoriu, Vancea, Vieru [Cosma 1995:202-203] – dar nu și Paul Constantinescu, Cuclin, Jora, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, Toduță.

Este Andricu un „compozitor tipic, exclusiv român”? Așa ar părea la o primă privire. Oricât ar suna de „provincial”, este atrăgător având în vedere caracterul general, uneori nedefinit al limbajului, care face într-adevăr destul de dificil de găsit înrudiri stilistice în afara României. Dacă lăsăm la o parte dimensiunea folclorizantă și considerăm numai componenta simfonică a stilului său, s-ar putea evoca momente sau apropieri mai mult sau mai puțin vagi de unii dintre contemporanii săi în linii foarte mari sau de predecesorii săi (reamintesc: Mihail Andricu, 1894-1974), cum ar fi de Paul Dukas (1865-1935), Florent Schmitt (1870-

1958), Jean Roger-Ducasse (1873-1954), Ottorino Respighi (1879-1936), poate și de Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), foarte puțin de Maurice Ravel (1875-1937) sau o anumită vervă și unele gesturi amintind de Albert Roussel (1869-1937) sau de un „academism modal” à la Vincent d’Indy (1851-1931). Dar nu este greu de văzut că Andricu, format conform orientării românești pro-franceze a timpului, merge de fapt consecvent pe urmele lui Enescu, care i-a fost prieten. De asemenea, ca și Enescu, Andricu nu adoptă stilistic impresionismul lui Claude Debussy, ci mai degrabă linia generală Dukas; este vorba de un anumit stil simfonic care poate fi considerat de proveniență franco-germană (Malcolm vorbește despre o anumită „Wagner and the French Wagnerian tradition” [Malcolm 1990:103]) cu dominantă neo-post-romantică. La aceasta se adaugă la Andricu nuanța intens folclorizantă, constând însă doar din anumite turnuri melodice și ritmuri. Contradicția între suflul simfonic post-romantic franco-german și lirismul folclorizant românesc pare mai puțin evidentă ca la Enescu, care are la bază și o formație inițială pe linie pro-germană, Andricu rămânând consecvent mai aproape de folclor și evitând marile culminații dramatice. Dacă Andricu se apropie de Enescu mai ales cu privire la importanța acordată melodiei, aș spune, aproape obsedant, el nu îl urmează însă nici pe linia eterofoniei, nici a nostalgiei meditative, a visării, a romantismului, a *rubato*-ului, a „atemporalității” ultimelor sale lucrări. Iar lirismul său este foarte reținut, anumite culori, cum ar fi ecurile muzicii lăutărești sau accentele oriental-balcanice à la Paul Constantinescu lipsind cu totul. Pe de alt parte, dacă, așa cum am arătat, ca și la Enescu, compozițiile lui Andricu debutează, fără introduceri, pregătiri, cu expunerea clară a temei principale, pregnantă, cantabilă, spre deosebire de finalurile enesciene, adesea supradimensionate, finalurile compozițiilor sale sunt concise, aforistice, tematice până la ultimele măsuri, uneori surprinzătoare prin nouitatea pe care o aduc. În general, se pare că „paleta expresivă” a lui Andricu este mai redusă decât a tuturor compozitorilor evocați mai sus.

Se poate afirma că în opera lui Andricu, dacă nu toate compozițiile sale sunt la fel de inspirate, nu există inegalități tehnice, opere sau pagini lucrute formal, neconvingător, fiecare dintre ele – simfonie, muzică de cameră sau prelucrare de folclor – purtând marca profesionalității sale (să-mi fie iertată comparația: cam ca la Vivaldi sau Bach). Revin la ideea conform căreia muzica sa, întotdeauna solid construită, se desfășoară totuși într-un cadru destul de restrâns, fără

momente pregnante, care să se impună; există multe asemănări între teme din lucrări diferite sau prin modul de tratare a lor. Dacă se sugerează astfel un fel de „producție în serie”, totul este însă realizat la un înalt nivel profesional, fără inconsecvențe, momente nesigure, fisuri calitative. Această siguranță tehnică îl deosebește de cei mai mulți dintre colegii săi de generație: nu sunt mulți cei ce îi pot sta alături din acest punct de vedere.

În principiu, Andricu pare a aparține stilistic unui secol XIX extins, așa cum a fost definit de Eric Hobsbawn [Hobsbawn 1987], mult mai extins însă decât concepe acest autor; chiar atitudinea sa față de folclor amintește mai mult de școlile naționale ale acestui secol, fiind mai aproape de cea a unui Tiberiu Brediceanu sau Drăgoi decât de viziunea folcloric-internaționalistă a unui Béla Bartók sau Karlheinz Stockhausen, sau *avant la lettre*, de atitudinea postmodernă polistilistă. A-l compara însă cu alți compozitori aparținând unui secol XIX extins, cum ar fi Jan Sibelius ori Dmitri Șostakovici (sau alți compozitori din epoca sovietică) nu ar releva decât faptul că și această apartenență la un secol trecut poate accepta soluții stilistice foarte diferite. Pe de altă parte, poziția lui Andricu nu se poate încadra decât parțial în noțiunea de *regionalism critic* (termen propus de Kenneth Frampton pentru arhitectură [Frampton 1986:159-161]). Acesta se referea la o direcție inversă regionalismului obișnuit: nu aceea de a moderniza un caracter specific local (exemplu clasic: melodiile modale armonizate funcțional-tonal pentru cor), ci de a modela conform specificului locului caracterele generale moderne (exemplu clasic: muzica electronică pornind de la folclor), ceea ce este mult mai dificil. Însă Frampton susține de asemenea că numai o *ariergardă culturală* (noțiune care trebuie disociată de populism sau regionalism sentimental) posedă capacitatea de a dezvolta o cultură critică dotată cu o identitate pregnantă, în cadrul căreia să poată valorifica selectiv cuceririle tehnice, respectiv culturale, universale. Se evocă astfel și ideea de *rezistență* împotriva unor anumite aspecte ale modernismului. Pentru că, odată cu Jürgen Habermas, există, atât în societate cât și în muzică, și *revoluții retrograde*, care distrug nediferențiat totul, fără a pune ceva mai bun în locul lui [Habermas 1988:177-192]; o *selecție critică* este inevitabilă, odată trecută orbirea provocată de o nouă senzațională. Ipostaza *ariergardei culturale* reprezentată de Andricu include o unitate și o coerență optimă a tuturor parametrilor muzicali, specifică unei muzici clasice de mult uitată, și se opune astfel mai ales unei avangarde care se

concentrează asupra revoluționării radicale a unui singur parametru (de ex., înălțimea sunetului, în sistemul dodecafonic), și nu este deranjată de discrepanța existentă cu alți parametri (de ex., ritmul sau forma, așa cum sunt ele considerate, mai bine zis, desconsiderate, în același sistem dodecafonic). Nu este nimic anti-modern sau regresiv *în sine* în această concepție neo-clasicizantă, chiar și prin apelarea la ariergardă, ci o *modalitate postmodernă* de a înțelege și depăși atât modernismul cât și regionalismul obișnuit. Semnificând o opțiune specială pentru *diversificare*, această orientare poate avea consecințe majore în planul unei evoluții spre *pluralism*: în condițiile internaționalismului instaurat, ale globalismului, care impune periodic o linie generală standard, scopul *regionalismului critic* nu este în primul rând politic sau național, ci acela de a tinde spre o *diferențiere* față de acest standard, diferențiere care, odată acceptată, poate fi rapid absorbită de către linia internaționalistă. De aici rezultă și efectul pozitiv al *regionalismului critic*: el nu reprezintă o închidere prin pornirea de la un specific local inevitabil limitat, ci o deschidere prin diferențierea specifică a unei multiplicități generalizate [Georgescu 2019:857-866]. Cum am arătat însă, Andricu ratează în mare parte această șansă: el nu se înscrie decât parțial în această tendință, rămânând, cu puține excepții, un „tradiționalist clasic” cu colorit național. Și el se afirmă ca atare cu un anumit fel de încăpățănare, chiar în condițiile unei liberalizări de după 1965 a atitudinii față de avangardă, liberalizare care a făcut posibilă o altă diversificare, pornind de la noi coordonate, ca și afirmarea unor nume ca Aurel Stroe sau Ștefan Niculescu sau Miriam Marbé, dar și schimbarea radicală a orientărilor stilistice a unor compozitori ca Anatol Vieru.

Considerat de unii dintre contemporanii săi orientați spre avangardă, academic, conservator, „pășunist”, chiar mai mult, banal, plicticos, cred că înțelegerea corectă a lui Andricu necesită o detașare de prejudecățile vreunei epoci pentru a gusta un fel de „muzică pură”, fără pretenții extra-muzicale, ideologice, filozofice. Oricum, a privi „în bloc” tot ceea ce se înțelege prin *stil pastoral-idilic*, la fel ca tot ce se înțelege prin *tradiționalism* sau *avangardă*, este o atitudine neștiințifică, deoarece există și aici, ca oriunde, nuanțe, accente specifice, personalități și valori diferite.

Toate cele afirmate mai sus se bazează pe audiția a cca. 80% din compozițiile sale simfonice, existente pe internet și rog a fi considerate

sub rezerva faptului că nu pretind a cunoaște nici în întregime, nici în profunzime opera sa.

Pentru mine, Mihail Andricu rămâne un personaj fascinant: o viață dedicată exclusiv muzicii, petrecută permanent la masa de lucru, cu sacrificiul sănătății și al sociabilității, un caracter dificil, care disprețuiește convențiile, cu riscul de a-și asigura antipatii durabile, o vitalitate creativă și profesională și o consecvență stilistică rar întâlnite. Dacă mulți compozitori români au o scris o muzică folclorizant-pastoral-idilică, el este *maestrul absolut* al acestui stil, el este compozitorul care a reușit să împlinească visul multor tradiționaliști ai secolului al XIX-lea, acela de *a crea o simfonie românească viabilă plecând de la folclor*. Dacă această realizare mai are sens și o anumită valoare în secolul XX-XXI, în contextul asimilării a câteva decenii de inovații avangardiste pe care el pare a le ignora, rămâne de văzut. Sunt convins însă că judecata hotărâtoare a timpului va vedea cândva în cele mai bune pagini ale sale un mare compozitor clasic român de valoare universală. Cu condiția ca și muzicienii, respectiv politicienii culturali români, să contribuie la mai buna sa cunoaștere.

*Textul de față reprezintă dezvoltarea comunicării cu același titlu susținută *online* la simpozionul „Componistica românească - Focus 2024” organizat de prof. dr. Olguța Lupu pe 24.05.2024 în cadrul UNMB, simpozion dedicat compozitorilor Mihail Andricu, Cornel Țăranu și Liviu Dănceanu. În prezentarea PPT care a însoțit comunicarea erau incluse și o serie de exemple muzicale auditive orânduite cronologic, prin care am încercat, pe de o parte, să acopăr întreaga sa perioadă creatoare (1928-74), pe de alta, să ilustrez atât ceea ce îi este caracteristic cât și unele momente neobișnuite ale muzicii sale. Mai jos urmează lista acestor exemple (titlu, anul creației, durata fragmentului, link-ul la care poate fi ascultată piesa pe canalul Youtube). Exemplele sunt menționate la locul lor în text prin numărul respectiv, prilej cu care există și scurte caracterizări ale muzicii respective.

BIBLIOGRAFIE:

- Cosma, Lazăr Octavian, *Universul muzicii românești*. București 1995.
Cosma, Viorel, *Muzicienii din România. Lexicon bio-bibliografic*. Vol. I (A-C). București 1989.
Frampton, Kenneth, *Kritischer Regionalismus – Thesen zu einer Architektur des Widerstands*. În: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (editori): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbeck bei Hamburg, 1986

Habermas, Jürgen, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. În: Welsch, Wolfgang, *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Acta humaniora, Weinheim 1988, p. 177-192.

Georgescu, Corneliu Dan, *Contribuția generațiilor vârstnice la împlinirea muzicii românești*. În: Georgescu, Corneliu Dan, *Muzică atemporală - Arhetipuri - Etnomuzicologie - Compozitori români*. Vol. II, București 2019, p. 857-866.

Hobsbawn, Eric, *The Age of Revolution*. 1789-1848. Weidenfeld & Nicolson, London 1962; *The Age of Capital*. 1848–1875. Weidenfeld & Nicolson, London 1975; *The Age of Empire*. 1875-1914. Weidenfeld & Nicolson, London 1987.

Malcolm, Noel, *George Enescu. His Life and Music*. Exeter 1990

** https://en.wikipedia.org/wiki/Socialist_realism

Exemple audio incluse în fișierul PPT care a însoțit textul de mai sus:

1. 1928 Octet fragment start 0'51"
<https://www.youtube.com/watch?v=NgKfJyIBNlo&t=1251s>
2. 1941 Simfonia 1 fragment final 1'29"
<https://www.youtube.com/watch?v=4zA1Dbr6dRQ&t=2694s>
3. 1946 Sinfonietta a 2-a fragment p. IV start 0'46"
<https://www.youtube.com/watch?v=sVlfXJI7oSI>
4. 1954 Simfonia a 4-a fragment start 0'52"
<https://www.youtube.com/watch?v=2G3M4TUbcrg>
5. 1954 Simfonia a 4-a fragment p. III 1'
https://www.youtube.com/watch?v=twTQasuKD_8
6. 1970 Simfonia a 11-a fragment start 1'30"
<https://www.youtube.com/watch?v=61LP3Aa6I98>
7. 1970 Simfonia a 11-a fragment coda 0'45"
<https://www.youtube.com/watch?v=61LP3Aa6I98>
8. 1972 Sinfonietta a 13-a fragment coda 0'37"
<https://www.youtube.com/watch?v=jxPXONZUg7E>

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

**Mihail Andricu or *idyllic folklorizing conservatism*
versus *socialist realism***

Mihail Andricu's (1894-1974) special position in Romanian music is largely due to a massive body of work, including 11 symphonies, 13 sinfoniettas and three chamber symphonies, to which are added suites, partitas, concertos, chamber music, choral music, stage music, ballet, folkloric reworkings, etc., characterized by a neoclassical folkloristic style, that remains relatively homogeneous throughout his life and is distinguished by a consequent professionalism at the technical-musical level.

In spite of his pro-French a-political cultural background and his interest in modern music, Andricu unwittingly contributed, through the simplicity of a musical language firmly rooted in the 19th century, to the affirmation in 1949 of Soviet-inspired *socialist realism* in post-war Romania, but then, in 1959 he also became a victim of the communist regime.

Consistently following in his creation, along with many of his colleagues, the pastoral-idyllic line proposed by George Enescu in his first creative period, but neglecting his later evolution (heterophony, timelessness) as well as the radical avant-garde innovations of the time, Andricu is situated in a *selective* and *synthesizing cultural rearguard*, one of his aims being to create a classical Romanian symphony based on folklore.