REVERENȚE LA CENTENARUL *SOCIETĂȚII – UNIUNII COMPOZITORILOR ROMÂNI*

Acad. Octavian Lazăr Cosma

Din inițiativa și propensiunea lui Constantin Brăiloiu, un mănunchi de muzicieni creatori, bucureșteni, cu activitate notorie în domeniu, convocați în biroul rectorului Conservatorului, Ion Nonna Otescu, la 2 noiembrie 1920, au decis, cu unanimitate de voturi, înființarea Societății Compozitorilor Români. Primiseră și acordul telegrafic al lui George Enescu, aflat într-un turneu peste hotare, inclusiv de a deține funcția onorifică de președinte a proaspetei înjghebări. Momentul era terifiant, solemn, impunător, entuziasmul celor prezenți apărea greu de stăpânit și, cu siguranță, imposibil de redat în cuvinte! Se plămădise atunci breasla compozitorilor și, implicit a muzicologilor, adică, a criticilor, folkloriștilor, bizantinologilor, teoreticienilor, esteticienilor și, nu în cele din urmă, a istoricilor în sferele artei sunetelor, cu activitate neîntreruptă de intemperiile vremurilor.

Se impune în acest moment să aducem reverențe membrilor fondatori: Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Constantin Brăiloiu, Nicolae Caravia. Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, George Enacovici, Virgil Gheorghiu, Mihail Jora, Dumitru G. Kiriac, Filip Lazăr, Constantin C. Nottara, Ion Nonna Otescu, și, evident, George Enescu. Figurează, de asemenea, numele lui Ion Borgovan, care reprezenta un grup de compozitori transilvăneni, împuternicindu-l să-i reprezinte, afirmându-și totala susținere și adeziune : Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu, Leonida Domide și Ion Vidu. Bineînțeles, în discuțiile purtate s-au conturat și țelurile urmărite, formulate, lapidar, după scurgerea primului deceniu de către secretarul ce devenise omul providențial al breslei, ce o va conduce cu pasiune, chibzuință, energie și diplomație, să se ajute dezvoltarea producțiuni muzicale românești, să se dea compozitorului mijlocul de a-și executa și tipări lucrările și să se

apere interesele lor de tot felul, dincoace și dincolo de hotare. Mai mult, Constantin Brăiloiu, în felul său sarcastic și haios, nu se sfiește să se pronunțe, oarecum deconcertant, că Societatea s-a făurit, când compozitorii noștri nu știau prea bine că România are și compozitori.

Demararea unei activități active, antrenante în cadrul tinerei structuri organizatorice nu s-a conturat decât foarte târziu, din varia motive, timpurile nefiind deloc favorabile, nimeni nu și-a pus problema banilor, funcțiile atribuite odată cu prima întâlnire nefiind remunerate. Ceea ce s-a izbutit, cu enorme dificultăți, a fost organizarea primelor concerte camerale, căci despre un concert simfonic nu se spera să aibă loc decât unul pe an. Societatea nu dispunea de sediu, fiind găzduită de către binevoitori care ofereau câte o cameră, două... Opțiunile s-au definit încetul cu încetul, câștigând teren chestiunea drepturilor de autor, în țară și peste hotare, precum și colecționarea melodiilor populare, cu scopul valorificării acestora în partituri. Conta și reprezentarea în sferele de propulsare internațională. Nu mai vorbim de formele de capacitare a atenției pentru creația autohtonă, ceea ce înseamnă programarea în repertoriile instituțiilor și formațiilor. Menirea Societății, organism prin excelență profesional, apare extrem de importantă căci, principiul fundamental care se urmărea viza imprimarea unui apăsat relief școlii componisticii autohtone prin valorificarea tezaurului muzicii populare.

Deviza sacră a compozitorilor acelei etape care urmăreau să se identifice cu, ceea ce Constantin Brăiloiu denumea estetica națională: „a fost să nu rămână asociația scriitorilor de note, un clearing-office muzical, un teren neutru, un organism obiectiv, ferit de zbuciumul obștesc. Au căutat, dimpotrivă, ca din legile și faptele sale să vorbească lămurit credința în putința de înnoire a muzicii noastre... prin întoarcerea la melodia patriei".

Societatea era confruntată cu o avalanșe de probleme administrative și organizatorice, care apăreau insurmontabile, cel puțin la început, curând se ivesc și probleme de fond ale procesului de creație, din ce în ce mai stringente, de natură concepționale, orientative, stilistice, estetice, cum ar fi, identitatea națională, raportarea la curentele muzicale contemporane, personalitatea școlii muzicale românești. Apar

materiale în publicațiile timpului vehiculând îndemnuri, lansând platforme, având conotații subiective, ce de multe ori, derutau, spre exemplu, originalitatea muzicii populare autohtone, influențele străine. Pe asemenea subiecte a curs destulă cerneală. In cele din urmă, revista Muzica a publicat o amplă anchetă, în numere din anii 1920-1921, deci, debutând dinaintea fondării Societății. Faptul că în respectiva anchetă se ridicau semne de întrebare asupra naturii, purității muzicii populare, trădează neclarități cronice în mințile unora dintre participanți. Sferele dezbătute apăreau nelimitate, infinite, ceea ce n-a facilitat lămuriri concludente. Cu toate asemenea minusuri, ancheta a avut darul să confere dimensiuni inedite procesului de creație și să limpezească apele, astfel s-au conturat două direcții majore, simplificând lucrurile, autori ce-și manifestau încrederea în virtuțile artisticeale melosului folcloric, apte să ofere sens și expresie națională. Cealaltă direcție se cantona în resorturile articulațiile tehnicilor muzicii apusene, de unde și denominația, direcția universalistă. Au decurs din asemenea încadrări în tabere, etichetări justificate sau nu, ca la analize mai profunde să rezulte inconsistența și caducitatea unor asemenea poziționări.

Sunt dificil de urmărit şi imposibil de evaluat numeroasele acţiuni şi demersuri ale lui Constantin Brăiloiu, care a devenit motorul, factorul dinamizator la întregii activităţi a tinerei societăţi, folosindu-se şi de relaţiile cu presa, la care recurgea adeseori. În acest fel, vizibilitatea lui se dovedea deosebit de eficientă. Nu scăpa evenimentele, prilej de a interveni, de a comenta. a lansa idei şi purta bătăliile pentru propulsarea fenomenului muzical indigen.. Un singur exemplu:. La sărbătorirea prilejuită de împlinirea a cinzeci de ani de către George Enescu, Constantin Brăiloiu publică articolul Jubileul Maestrului, în Adevărul literar şi artistic, din 1 noiembrie 1931, unde lansează aserţiunea, De la *Baba Hârca* la *Oedip* se plămădeşte fiinţa muzicii româneşti. O teză de o neînchipuită încărcătujră ideatică, vizând două borne în evoluţia creaţiei noastre muzicale. Plasează la un pol un vodevil de succes, datorat interpretului Matei Millo, pe text de Vasile Alecsandri, muzica, Alexandru Flechtenmacher. La polul opus, George Enescu, care trăsese bara finală la cel mai răsunător număr de opus, de o sonoritate expresionistă copleșitor de modernă și,

totodată, transfigurat de românească, pe libretul lui Edmond Fleg. Cheia inspiratei metafore a lui Constantin Brăiloiu se află în sintagma ”ființei muzicii românești”. Ce a intenționat să afirme prin această profundă reflecție? Nu ne hazardăm să ghicim aici ori să recurgem la interpretări speculative. Singura reflecție pe care ne-o permitem este că, beneficiind de versiunile și exemplificările oferite de genialul compozitor, Constantin Brăiloiu a sesizat subtilitățile adânci, rezultante ale operațiunilor efectuate în decursul anilor, pentru atingerea parametrilor artistici superiori pe linia adjudecării unor efigii stilistice generalizate din sferele tradițiilor orale ale zăcămintelor muzicale folclorice și bisericești.

Revenind la momentele semnificative ale parcursului muzicii noastre, ne putem întreba de ce ”Baba Hârca”, titlu ieșit din circulația repertorială, datând din 1842, l-a captat pe secretarul breslei compozitorilor și nu o altă partitură a aceluiași autor *Uvertura Națională Moldavă*, din 1847, grefată pe melodii cu iz folcloric, de corectă factură artistică, ce s-a bucurat de prețuirea lui Franz Liszt? Era fecunda perioadă din preajma revoluției pașoptiste, când s-a produs un curent favorabil colecțiilor de muzică populară, sub forma prelucrărilor pentru pian. datorită mai multor autori, putându-se sesiza progresele obținute prin purificarea liniilor melodice de intemperiile ornamentale și cromatice în favoarea unor procedeele armonice diatonice. Societatea românească se afla în plin proces de adoptare a formelor de civilizație europene. În acest contest se publică o meritorie colecție de către Carol Miculli, pianist rasat, elev al lui Frederic Chopin. Stilul rafinat al acestui romantic se prelinge prin miniaturile de autentică factură românească. Edificatoare artistic fiind piesa de deschidere, intitulată grăitor *Doină*. A fost oare acest muzician vizionar ? Cu bunăvoință se poate spune că cei doi compozitori de anvergură universală. Franz Liszt și Frederic Chopin s-au interceptat cu fenomenul genezei muzicii autohtone de alură apuseană, mai exact, europeană.

Din nefericire, stadiul incipient al mișcării noastre culturale nu a permis oferte sigure, încărcate de profesionalism pentru un muzician calibrat de talia lui Carol Miculli. L-am pierdut. L-a atras Lembergul, cu postul profesor de pian, apoi, director al Conservatorului. Curând tărâm muzical, Domnitorul

Alexandru Ioan Cuza semnează decrete de înființare a Conservatoarelor din Iași și București, în fruntea acestuia s-a aflat Alexandru Flechtenmacher. Pe scenele teatrelor naționale din cele două orașe deja menționate susțin stagiuni de operă trupe italiene, ceea ce avantajează venirea unor artiști, soliști, vocali și instrumentali, dirijori, chiar și compozitori, profesori, unii destul de importanți în, propensiunea gustului pentru muzica stilului clasic și chiar însă se petrec lucruri încurajatoare pe romantic. O altă instituție ce se naște a fost Orchestra *Filarmonică* la București, condusă vreme de patru decenii de către Eduard Wachmann, autoritar cu merite în promovarea partiturilor celor mai prestigioși compozitori europeni, însă, deși avansase veleității de compozitor, cu studii serioase la Paris își formulase o platformă artistică de neînțeles, anume, nu includea pe afișele concertelor sale titluri inedite, necunoscute, altfel spus, creații în primă audiție absolută. în primă audiție. Era o poziție refractară, nefavorabilă muzicii noi, ceea ce dezavantaja creația orchestrală, simfonică românească. Fapt ce explică inapetența autorilor indigeni pentru formele ample simfonice.

Gustul publicului pentru muzica de operă, existența la *Conservatoare* a claselor de canto cu profesori de anvergură, a condus în capitală, prin râvna şi sacrificiile compozitorului şi dirijorului George Stephănescu la întemeierea *Operei Române*, la 6 mai 1985 moment de referință majoră în cultura țării noastre promovând o strălucită pleiadă de solişti lirici.

Miracolul produs în a doua parte a veacului al nouăsprezecelea îl reprezintă afirmarea, am spune, spontană, a unor tineri compozitori însuflețiți de idealul făuriri unor partituri în stil clasic, mai corect, european, cu declarate efigii naționale, atât tematic, cât și prin conoțațiile pur muzicale. Anterior, la începuturi. predominau muzicienii de import, al căror merite au constat în popularizarea valorilor partiturilor stilului apusean, de scurtă respirație. Acestea vor stingheri și elimina produsele muzicii orientale, mai ales că, în unele case boierești, se cumpără piane și domnițele studiau de zor, cu profesoare angajate pentru a insufla repertoriul de salon. Tranziția se produce și prin școli, unde ajung copiii din mediul rural ce aduc melodii țărănești, bisericești, contribuind la scoaterea din

uzanțe a vechilor cântări. Totul se primenește, se europenizează.

Se ivesc, mai ales din clasele conservatoarelor, tineri cu veleități componistice, modești, lipsiți de o instruire de specialitate, însă care înțeleg repede că, nu au șanse de cât în măsura în care își vor adjudeca formele, structurile tehnicilor autorilor europeni de circulație, în primul rând, apoi, când vor învesti aceste tipare cu rezonanțele propriilor melodii populare, indiferent de proveniență, urbană ori rurală, de la lăutari ori de la oameni de rând, aflați în postură de cântăreți. Îndrăgită, muzica este foarte căutată, cerută, ceea ce favorizează extinderea mișcări, artei sonore, concertante sau nu, tarafuri, dar mai ales ansambluri corale, inclusiv sătești, îndeosebi în Banat, fanfare, ceea ce reclamă repertoriu, creații, altfel spus, compozitori. Înflorește cererea de melodii, coruri patriotice, favorizând idealul unirii. Se impun nume de creatori muzicale, precum bucovineanul Ciprian Porumbescu, cunoscut prin, celebre coruri, balada, opereta *Crai Nou*, piese instrumentale de factură nepretenţioasă, dar împănate cu rezonanţe folclorice. Din nefericire, a fost curând doborât de tuberculoză, neputându-şi vedea realizată iniţiativa convocării principalilor compozitori români din diferite provincii inclusiv aflate sub stăpânire străină, pentru identificarea unei platforme estetice, adecvate stilului naţional.

Moldoveanul Gavriil Muzicescu, dirijorul ansamblului Mitropolitan din Iași, profesor, recunoscut polemist, dă la iveală piese corle, prelucrări de succes și impresionante pagini religioase, Concerte prestigioase. Au rămas neuitate turneele cu corul său în Ardeal și Banat, La școlile Blajului a activat pianistul, dascălul Iacob Mureșianu, care va edita o revistă, *Musa Română*, propovăduitoare pe linia specificului românesc. Avea studii la Lipsca, chiar și un premiu de compoziție. Este autorul unor titluri monumentale vocal-instrumentale, *Erculean*, *Mănăstirea Argeșului*, dar și creații de virtuozitate pentru pian, în cel mai veritabil limbaj romantic, cu motive românești pregnante. Iacob Mureșianu apare însemnat și pentru elevii-compozitori pe care i-a avut, Tiberiu Brediceanu, deținătorul numeroaselor cântece pentru voce și pian, foarte cultivate și azi, datorită coloritului, expresiei naționale autenticității. Apoi Leonida Domide și Guilem Șorban. Și Bucureștiul a oferit

creațiile a doi autori, George Stephănescu și Constantin Dimitrescu, ambii cu studii în Franța. Primul a compus o *Simfonie* în La major, de şcoală, ce are doar avantajul de a fi prima în literatura muzicală indigenă, ca şi *Uvertura Naţională*, pagină cu evident substrat folcloric citadin. De asemenea, creaţii destinate teatrului, nefinalizate. Am reţine şi *Idilă pentru vioară şi pian.* La rândul său, Constantin Dimitrescu este compozitorul ce a abordat concertul, pentru violoncel, un *Concert patetic* destinat vioarei a semnat anterior Ludovic Wiest, Cvartetul pentru coarde, în cel mai limpede stil clasic, a constituit forma lui preferată, fără tentative dc sublimare folclorică. A făcut-o cu aplomb în *Dans ţărănesc*, pentru violoncel şi pian.

În această pleiadă, a precursorilor ar mai putea figura şi alte personalităţi, cum ar fi, Eusebiu Mandicevschi, autor de titluri corale, numeroase liturghii, dar şi muzicolog cu domiciliul la Viena. Totdeodată, Ion Vidu, adânc cunoscător al vieţii tărăneşti din vestul ţării, admirabil tălmăcitor al doinei şi jocului ardelenesc în partituri corale de veritabilă frumuseţe.

Aceşti compozitori, ce nu au beneficiat de susţinere oficială, de instituţii care să-i încurajeze, au pus bazele de pionerat a artei componistice indigene, nefiind băgaţi în seamă de curtea regală, de regina Elisabeta, Carmen Sylva, ea însăşi muziciană, nelipsind de la concertele simfonice din capitală, care organiza frecvente concerte la reşedinţele sale. Mai mult, instituise funcţia de "muzician al palatului", angajând, printre alţii pe Zdislav Lubicz, căruia i-a cerut să compună pe textele sale, opera *Vârful cu dor*, ba şi rapsodii române sau suedezul Ivar Halstrom, opera *Neaga*.

Atitudinea reginei faţă de muzicienii români se va schimba, odată cu afirmarea foarte tânărului George Enescu, care, sesizând efortul compozitori lor autohtoni de a închega, coagula şi înfiripa ideea de şcoală naţională, principiile generatoare ale acesteia, le preia şi le conferă dimensiuni inedite, obţinând parametrii superiori, în primul său opus, *Poema Română* pentru orchestră, pe care o încredinţează să o prezinte în primă audiţie absoluta celei mai prestigioase orchestre parisiene. Fiind muzică de autentică ţinută artistică, datorată unui geniu de şaiesprezece ani, debutul şi, deci, triumful a fost răsunător. După trei săptămâni, George Enescu

debuta şi în calitate de dirijor, pe lângă cea de compozitor, cu *Poema Română*, la București, înfrângând poziţia rigidă a lui Eduard Wachmann de a nu programa creaţii semnate de autori români. Desigur, regina Carmen Sylva avusese un cuvânt greu, modificând o optică dezastruoasă pentru compozitorii români. Și de astă dată, ovațiile nu se mai terminau în sala Ateneul Român. „Din momentul de față, se citea în revista *România muzicală*, din 15 februarie 1898, sântem și noi cunoscuți pe terenul muzical și putem zice în ”Concertul European”, în adevăratul înțeles al cu vântului și aceasta grație unui copoil, însă unui copil genial”. Era, într-adevăr, nu numai debutul compozitorului George Enescu ci și intrarea muzicii românești în constelația universală! Dacă ne întrebăm, care sunt atributele artistice ale acestei partituri muzicale programatice, va trebui să ne îndreptăm atenția asupra tematismului, arhitectonicii și timbralități, toate fiind de ținută. Referindu-ne doar la sferele motivice, vom sesiza două ample suprafețe, universală, trimițând către romantism și impresionism și folclorică, evidențiindu-se admirabila doină instrumentală, caracterul cvasi-rubato, reflexiv și giusto-ul, expansiv, antrenantiv ce urmează al horei lungi și sârbei. Culminația o va oferi finalul, unde se citează în extenso, *Imnul României*, imprimând atmosfera majestuoasă.

Acestea momente reținute din ascensiunea muzicii românești, devin premize notabile, acumulări pregătitoare actului de fondare al *Societății Compozitorilor Români*, fiecare partitură enesciană devenind un reper semnificativ al căutărilor sale stilistice în efortul depus cu perseverență ți insistență pentru găsirea reperelor deduse din matricea folclorică. Sunt notorii, aproape neverosimile opiniile cu care s-a confruntat George Enescu, de la primele apariții pe podiumul de concert, privit și aplaudat ca virtuos violonist, în timp ce, în realitate, dorea să fie considerat ceea ce el știa că este, anume, compozitor. Concertele i-au servit la caratele existențiale, în timp ce creația îi servea la asigurarea eternității. Știut este câtă amărăciune i-au produs afirmațiile atribuite în interviul acordat în 1912, revistei sibiene *Luceafărul*, prezentându-l ca necunoscător al naturii specifice folclorului, tezele fiindu-i interpretate negativ. Ori, creația sa demonstrează contrariul, căci nimeni n-a înțeles mai profund și mai inventiv decât el,

generoasele atribute ale stilisticii folclorice, începând cu stratul lăutăresc, pentru ca, în final să zăbovească asupra stratului țărănesc, reținând componentele stilistice definitorii, microintervalele și câte altele, urmare a unui demers generalizator, esențializator. N-a trecut indiferent nici pe lângă paginile cântecelor de intensă vibrație patriotică ale compozitorilor indigeni, cântecelor, lumești cu încărcătură socială.

Patrimoniul creației autohtone câștigă în amploare cu fiecare nou titlu semnat de George Enescu, într-o derulare angajată pe o spirală unde se refuză repetarea și conformismul. Astfel încât, diferențele dintre diferitele opusuri devin normă de împrospătare sau îmbogățire a procedeelor stilistice. Personalitatea enesciană se detașează, se singularizează prin simplul fapt că, beneficiind de un talent neobișnuit, deprinde și își însușește în anii de studii vienezi și parizieni o cultură muzicală. O tehnică instrumentală vastă, memoria-i excepțională favorizându-i acumularea unei literaturi de specialitate impresionante. La acestea se adaugă fantezia-i bogată, ușurința și curiozitatea stăpânirii tainelor limbajului armonic, este atras de frumusețile împletiri lor polifonice, unul din idolii săi devine Johann Sebastian Bach, cu știința lui neobișnuită de alambicare a regulilor de compoziție. Ca atare, tânărul compozitor se distinge de alți confrați prin tainicele sale joncțiuni cu marea tradiție muzicală, în care crede fără rezerve, convins fiind că îi oferă suficiente temeiuri de a-i fi fidel. Problemele noi ce se cereau puse pe tapet pentru a fi rezolvate privea însă modalitățile de a conjuga, de a fuziona atributele infinite moștenite ale uriașei tradiții muzicale cu vectorii fundamentali, constitutivi, și atât de particulari ai structurii muzicii populare românești, pentru a realiza mult dorita sinteză, care să confere identitate a componisticii profesioniste românești. Cultura muzicală europeană la care s-a aderat era, prin excelență diatonică, limba muzicală a cântecelor și jocurilor românești era modală.

Foarte activ, George Enescu compune cele două *Rapsodii române*, primite cu entuziasm, valorificarea melodiilor folclorice conferind partiturilor luminozitate și vigoare. Apelarea la citate, reținut e de compozitor, conform schițelor păstrate, ca urmare a investigațiilor personale, i-a permis să imprime

discursului o puternică expresie lirică și, respectiv. epică. Aceste pagini strălucitoare au devenit cele mai populare din întreaga sa operă, însă, folosirea excesivă a citatelor nu l-a mai preocupat pe autor, căci dorea alte modalități de întrupare a liantului orchestral. Ca atare de la rapsodism va ținti mai sus, la simfonism. Va compune *Octetul*, pentru coarde, admirabilă frescă arhitecturală de inventivitate contrapunctică, unde verva inventivității contrapunctică atinge culmi fabuloase. Urmează *Preludiul la unison* din prima ***Suită*** pentru orchestră, ingenioasă stilizare a meditării profunde, în manieră doinită, în care se deconspiră vehicularea unor motive scurte, incipituri decupate din cântările străbune, într-o ambianță exoterică de profundă introspecție. Se poate deduce intensa preocupare a muzicianului pentru aflarea de noi căi pentru proiecțiile sale creatoare pe linia stilizării maxime a inspirației folclorice. Bineînțeles, se găsește în măsurile preludiului o formă a zăcământului din ”ființa muzicii românești”. Compozitorul va relua linia melodică a acestei prime mișcări, în cea de a doua, *Menuet lent*, obținând o cu totul altă modalitate de zicere a meditației.

Ascensiunea zborului creației enesciene debordează odată cu *Simfonia nr. 1*, în mi bemol major, care facilitează o anume observație asupra întregii sale creații. Este vorba aici de o forță telurică de expresie, care captivează și se revarsă cu impetuozitate, copleșind. Eroismul cu efuziuni lirice și patetice, devine apanajul celor trei părți ample, atestând o personalitate dăruită, înzestrată cu har, stăpână autoritar pe complexa încărcătură orchestrală. Experiența dobândită de autor în decursul anilor vienezi, când își adjudecase opțiunile si chemarea spre simfonie apare de departe, cele câteva opusuri de școală fiind o bună antrenare.

La începutul veacului XX, în peisajul muzical al țării activau personalități autoritare, cu stagii pe anumite domenii clar delimitate și, nu în ultimul rând cel al compoziției. Se conturaseră și zone ale muzicologiei, mai ales al criticii muzicale. Mișcarea muzicală deținea teren nelimitat în divertisment, orchestrele de lăutari funcționau pretutindeni, virtuoșii, nu puțini, cucereau publicul multor capitale europene. Viața concertistică își demonstra pulsul ridicat în mediile românești, afișe anunțau turnee, serii de reprezentații, recitaluri

ale unor instrumentiști europeni și nu numai. Exista și o febrilă activitate creatoare, edituri ce publicau cântece populare, șlagăre, melodii aflate la modă în occident.

Pe frontul creației se manifestă o desfășurare de forțe, fapt ilustrat grăitor de moda montajul prezentat în 1902, *Gazeta Artelor*, ca *Salba lui Alecsandri*, unde apar treizeci de compozitori.

Se modifică ceva şi la Conservatorul din Bucureşti, odată cu numirea la clasa de armonie şi compoziţie a lui Alfonso Castaldi, muzician erudit, cu bogată cultură, admirator al noilor tendinţe din componistica modernă franceză, ilustrate de Claude Debusy. La cursurile sale ajung talentaţii pianişti pregătiţi de profesoara Emilia Saegiu, Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, mai apoi, Filip Lazăr. După modelul profesorului lor, care dă la iveală poemul simfonic *Marsyas*, inspirat din mitologia greacă, vehiculând cu îndemânare limbajul armonic şi orchestral impresionist, Ion Nonna Otescu prezintă *Vrăjile Armidei* iar Alfred Alessandrescu poemele simfonice *Didona*, *Acteon*, partitură de înaltă inspirație măiestrie, autentică bijuterie muzicală. Odată cu acest moment, componistica românească se situează decis pe faldurile impresionismului, unul din curent ele de frunte ale peisajului sonor european.

Tot mai numeroși tineri absolvenți ai Conservatoarelor noastre simt acut nevoia de perfecționare în străinătate și se îndreaptă către centre europene cu intensă mișc are culturală, mai ales Parisul, nu atât la instituția universitară de stat, unde absolvise cu succes George Enescu, ci, la particulara *Schola Cantorum*, condusă de Vicent D'Indy, mai permisivă, mai îngăduitoare cu pregătirea, fapt ce explică numărul mare de elevi din țara noastră. Unul dintre numele ce infirmă regula, Dimitrie Cuclin, compozitor cu mintea fecundă, de oarecare suflu simfonic și anvergură, numai că, s-a lăsat prea mult sedus de concepțiile profesorului, care predica teza că evoluția artei sunetelor culminează și se încheie odată cu Titanul de la Bon. Astfel, se explică înfeudarea celor peste douăzeci de simfonii scrise în rețetarul clasic, de la care face, într-un fel, excepție a noua, cu interesant colorit folcloric.

Că muzica noastră s-a aflat sub o puternică înrâurire franceză o demonstrează şi existenţa la Paris a unui mănunchi de muzicieni, de compozitori români animaţi de aceleaşi idealuri

de afirmare naţională. Avem în vedere pe Stan Golestan, Marcel Mihalolvici, Filip Lazăr, Marius Constant, Constantin Miereanu, Mihai Mitrea Celarian, Horaţiu Rădulescu şi alţii. Desigur, fiind puternice personalităţi, diferenţele dintre aceştia sunt enorme. Ca şi însemnătatea aportului adus. Deocamdată, câteva cuvinte despre Stan Golestan, omniprezent în peisagiu, mai ales că a deţinut şi condeiul de critic la cotidianul *Le Figaro*, dar a colaborat şi cu ziare ori reviste din ţară, în 1909 a lansat şi o teorie asupra modurilor caracteristice pentru muzica românească. Sunt concludente unele titluri semnate de acesta : rapsodia *Dâmboviţa*, *Lăutarul*, *Cobzarul*, dansuri pentru vioară şi orchestră, *Prima rapsodie română*, *Conerto roumain*, pentru vioară şi orchestră, *Concertol moldave*, pentru violoncel şi orchestră, *Concertul carpatic* pentru pian şi orchestră.....Este de prisos să stăruim asupra faptului că s-a complăcut o vreme în postura de şef al şcoalei muzicale române....Altitudinea meşteşugului însă nu l-a favorizat ...

După studiile la Conservatorul bucureștean și la *Schola Cantorum*, la care se adaugă stagiul de dirijor al corului bisericii române ortodoxe din Paris, se întoarce în ţară compozitorul Dumitru Georgescu Kiriac, care întemeiază corala *Carmen* şi joacă un rol de seamă în organizarea şi reuşita „Festivalului coral” din anul 1906, ce marca o jumătate de veac de la venirea pe tron a Regelui Carol. Cu acel prilej, au fost invitate să evolueze pe scena din parcul Carol formaţiile prestigioase din toate provinciile, ceea ce a însemnat audierea unei impresionante literaturi corale indigene, grefate pe folclor, pe vehicularea celor mai înalte sentimente patriotice ! În acele concerte, au răsunat, doinele şi cântecele de jale, în minunate acorduri eroice, împletiri polifonice, ritmurile jocurilor, sentimentele de unitate românească, sub sintagma, „Soarele de la Bucureşti răsare !” A fost manifestarea ce a anticipat actul de la Alba Iulia din 1918 !

Se întâlnesc şi cazuri de compozitori izolaţi, puţin cunoscuţi, care s-au bucurat de o anume reputaţie, precum George Cosmovici, cu puţine titluri, unul însă, de faimă, fiind autorul operei în trei acte, *Marioara*, libret de Carmen, ce s-a bucurat nu numai de de atenţia lui George Enescu, dar a înregistrat numărul cel mai mare de montări, la Viena, Praga,

Nuremberg şi Cernăuţi, avînd valenţe în muzica de alură wagneriană cu inserţii izbutite de plasme folcloric româneşti .

Succes răsunător as cunoscut Alfonso Castaldi când, pe versurile lui Ştefan O. Iosif a compus cântecul patriotic de luptă *La arme!* , care a figurat pe buzele tuturora în anii primului război mondial, ca şi marşul coral *Se-ntorc vitejii*. Să nu se creadă că muzicienii au desfăşurat un apostolat liniştit, scutit de intense zbuciumări. Dimpotrivă, s-au aflat pe cele mai agitate furtuni, ţinând capul sus, înfruntând adversităţi necruţătzoare. Sub acest aspect, în prim plan, s-au aflat compozitorii transilvăneni, aceia care s-au identificat cu formaţiile corale conduse, înţelegându-le rostul social, menirea sacră a cultivării artei româneştri. Ion Vidu, Gheorghe Dima, au păşit pe urmele lui Ciprian Porumbescu, fiind deţinuţi în temniţele austro-ungare.

Era firesc ca tonul în muzica românească să-l dea personalităţile ce aveau să imprime orientarea naşţonală şi să confere imperativele tinerei şcoli. Treptat supremaţia o preia George Enescu, care se pozţionează, prin creaţia făurită în fruntea breslei de compozitori, partiturile sale răsun au pretutindeni. Recunoaşterea vine din partea multor spirite luminate ale vremii, inclusiv al unor muzicieni cu autoritate, bunăoară Alfonso Castaldi care, în 1911, în *Rampa*, din 25 decembrie, afirma... ”recunosc şi admir pe unul din cele mai complexe temperamente muzicale”. La rândul său, criticul revistei *Flacăra*, la 9 martie 1913 scria - ”am întrevăzut în apariţia fugitivă a acestui salvator nădejdile îndeplinirii năzuinţelor noastre: într-însul am salutat pe acela care într-un viitor apropiat ne va aduce cuvântul cel bun, prezidând la cestinele muzicei în ţara noastră-ţara sa!”

George Enescu devine mentorul componisticii româneşti şi prin rolul ce şi-l asumă în 1912, când înfiinţează *Premiul Național de Compoziție* ce-i poartă numele, chemat să stimuleze tinerele talente. *Premiul național* era gândit să răsplătească eforturile înscrise pe linia făuririi muzicii cu rezonanță românească, pentru a dobândi în scurt timp siguranța platformei proprii, vizibile nu numai în zonele genurilor vocale și teatrale, ci și în teritoriul orchestral și instrumental de cameră, genuri mai pretențioase, mai dificile, datorită conceptului de simfonism pe care îl presupun, necesitând

asimilarea tehnicii dezvoltării tematice, care se cerea racordate la specificul folcloric, național. Destinat tinerilor, premiul avea, după cum notifica inițiatorul, rolul unui imbold pe linia făurirei unei creații ”nobile”, apte să sintetizeze experiențele interne și externe. Rezultatele s-au văzut la scurtă vreme, laureații *Premiului Naţional de Compoziție George Enescu,* care s-a decernat începând cu anul 1914 și până în 1946, au fost din start atribuit unor personalități marcante, Ion Nonna Otescu, Diomitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, George Enacovici, Stan Golestan, Filip Lazăr, Nicolae Caravia, Marcel Mihnalovici, Constantin, Nottara, Theodor Rogalski..., compozitori ce alcătuiau generația enesciană. Este de observat că, din primele liste de laureați absentează precursorii, deoarece, stilisic apăreau surclasați, se descopereau noi posibilități de etalare a expresiei, orizontul mai era redus, arsenalul tehnic incita fanteziile, frontul creatorilor se extinsese, contactele cu muzicenii de peste hotare favoriza cunoașterea tendințelor și impulsurile ce veneau pe axa diversificării, unii din compozitorii români asistaseră la premiera de la Paris a muzicii baletului *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski, fiind surprinși de febra inovațiilor în planul coloritului rusesc.

Compozitorii români, urmăreau cu atenție demersurile enesciene, sesizând modalitățile atât de diversificate în înțelegerea matricei folclorice autohtone, modalismul diatonic își etala virtuțile, însă părea strâmtorat de cromatisme, structurile folclorului evidențiau originalitatea surselor țărănești, tot mai căutate, demult trecuse faza inspirației din hore, doina își revendica primatul, apoi va veni la rampă colindul și nu numai. Se trecuse și de metoda obținerii notei de specificitate prin simpla recurgere la citarea melodică, urmărindu-se căile de generalizare, de sinteză, de sublimare motivică. Altfel spus, păreau că se cam epuizaseră resursele monofoniei, căutându-se posibilitățile homofoniei și polifoniei. George Enescu ținteа mult mai departe, căci deja sesizase, intuise zăcămintele posibile oferite în eterofonie. Oricum, noile partituri conțineau inedite unghiuri de racolare și sublimare folclorică, *Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră*, de o ingenioasă inventivitate melodică cvasi-parlando, condusă către exploziile oarecum, „straussiene” ale ansamblului orchestral, *Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot* şi, *Dixtuorul* pentru

suflători, perlă a muzicii de cameră, cu un travaliu generos şi surprinzător, dedus din amplificarea prin travaliul variaţional al unei structuri folclorice, grefată pe un intervalul de cvintă. Câtă sensibilitate şi poezie se găseşte în aceste nobile pagini de adâncă vibraţie şi intense trăiri.

Compozitorii etichetaţi mai sus impresionişti, dedicaţi subiectelor mitologice, ies din carapace, reconfigurându-şi tematica noilor titluri. Astfel, Alfonso Castaldi scrie suita simfonică *Impresii româneşti*, schița pentru orchestră *Din bătrâni*, pe motive românești, tabloul simfonic *Impresii de iarnă* şi opera comică *De la Matei cetire*, terminată de Aurel Stroe, proiectând minunate scene şi portrete de pregnantă muzică românească. La rândul său, Alfred Alessandrescu a semnat partitura pentru orchestră mare, *Fantezie românească*, de aleasă tehnicitate instrumentală. Toate aceste partituri denotă o temeinică stăpânire a datelor folclorice româneşti.

Preocupat să deslușească „fiinţa muzicii româneşti", George Enescu ajunge la constatarea că dorul ar fi o emblemă sigură a cântecelor noastre. O formă anume, un sentiment ce trădează tristeţea chiar şi în cântecele de veselie. Apare greu de definit această originalitate. Totuşi este o notă dcistinctă generală. Sentimentul acesta e inspirat din văile şi dealurile noastre, de culoarea distinctă a cerului, de gândurile care apasă şi fac ca în acelaşi timp să se nască în noi un dor ce nu se poate lămuri bine. „Un străin, afirma Enescu într-un interviu apărut în *Flacăra*, din 8 septembrie 1912, auzindu-mă odată executând o bucată a mea, mi-a spus că în această compoziție, este ceva ce nu se poate defini. Acest „ceva ce nu se poate defini era partea originală de inspirație românească din bucata mea, acest dor nelămurit, dar adânc mișcător mi se pare că este caracteristica sigură a cântecelor românești".

De aceiași natură, George Enescu leagă şi închegarea stilului „care este opera artiștilor", ce se făurește când aceștia pun „pecetea geniului lor pe muzica inspirată de meleagurile noastre". Muzica fiecărei țări, susținea compozitorul, redă originalitatea atunci când autorul „se pătrunde de un parfum cu totul special, care este fără îndoială parfumul decorului natural din acele regiuni filtrat prin geniul compozitorilor". Animat de asemenea idei George Enescu, revenit în patrie drept urmare evenimentelor sângeroase, dramatice generate de izbucnirea

primei conflagrații mondiale, se dedică trup şi suflet mișcării concertistice din capitală, etalând o energie debordantă, care conferă o amprentă ne mai cunoscută, nivelului artistic. Atunci îşi revarsă harurile, oferind trei prime audiții cu opusuri simfonice de rezonanță cu adevărat mondială.

Atunci îşi revarsă harurile, oferind prime audiții cu opusuri de rezonanță cu adevărat mondială : *Simfonia Nr. 2*, *Suita Nr. 2 pentru orchestră* și *Simfonia Nr. 3.*

Realizată în anii 31-33 ai vieții, atunci când randamentul se găsește la o cotă maximă. *Simfonia Nr. 2 în La major*, rod al etapei când muzicianul căuta cu înfrigurare noi orizonturi, preconizând soluții oferite de curentele moderne, în planul prospectării modalităților specifice muzicii românești, animat fiind să furnizeze o sonoritate cu adeziune nedisimulată, capabilă să satisfacă cele mai exigente imperative. Sub acest aspect, compozitorul face un pas înainte, comparativ cu prima sa simfonie, atributele deduse prin alambicări numai de autor știute, evident într-o manieră generalizatoare, ce pornește de la genuri muzicale, intervale predilecte, structuri modale, derulări cromatice și articulații ritmice. Acționează puternic principiul melodismului care declanșează prin extrapolări, o neoșnuită abundență a traseelor polifonice, ceea ce avantajează o luxuriantă desfășurare.

Ascultătorul asistă la o uimitoare forță de transfigurare, efect al unei neobișnuite măiestrii. Simfonismul captă în acest context printr-o laborioasă tehnică variațională, apărând o salbă de ramificații care împânzesc întreaga partitură, conferindu-i relief, consistență și profunzime. Pe scurt, o muzică abisală, de o frumusețe cu totul aparte. A fost dirijată în concertul *Filarmonicii* din București de către autor la 15 ianuarie 1915, fiind primită cu aplauze zgomotoase, care, se pare, nu l-au încântat pe compozitorul care n-a mai programat-o și nici nu a retușat-o. Critica a fost, în parte, nefavorabilă audiției și recurgem la un fragment din cronica semnată de Emanuil Cerbu, în *Cortina*, 20 martie 1915...."o simfonie violentă, roşie, revoluţionară. O flamură care se desprinde în avalanşa unui tumult de sunete, ţipătul unui arte noi, teroarea... Lăsaţi-mă să evit cuvintele strivitoare: continuitate, formă, stil și melodie. Ah! Ne-a plăcut dl Enescu și fără această simfonie!".

Presa bucureșteană a consemnat admirabil prima audiție a *Simfoniei Nr. 3* prezentată sub bagheta compozitorului la 25 mai 1919, care ”nu a mai fost un succes, ci un triumf”, cum se nota în *Steagul*, din 29 mai 1919. Impresia pe care a produs-o această partitură asupra auditoriului, scria Alfred Alessadrescu, în *L'Orient* a fost imensă și cred că toți acei pentru care muzica modernă rămâne un sanctuar inaccesibil, ar trebui să fie captivați de forța inspirației și măreția accentelor ce această muzică decelează”.

Când George Enescu abordează *Simfonia Nr. 3*, personalitatea sa componistică era pe deplin maturizată și, veșnic căutându-și reperele, atinge o sinteză care marchează un punct foarte înalt în ascensiunea sa. Această partitură încheie o lungă etapă creatoare, aceea a afirmărilor, deschizând orizonturi noi, îndreptându-se decis spre faza stilistică denumită ”în caracter popular românesc”. Predominant rămâne sentimentul că aici se încheie faza acumulărilor, faza oscilațiilor, se elimină de acum înainte indiciile unor influențe, compozitorul devenind absolut sigur pe instrumentarul său de lucru.

Simfonia Nr. 3, ”divina simfonie”, potrivit lui I. N. Otescu, este o monumentală înfăptuire, în colierul hermeneuticii lui George Enescu, o culme a muzicii româneşti, fără îndoială cea mai somptuoasă realizare din respectiva epocă. Prin acest opus, simfonia indigenă îşi etalează virtuţiile, fiind, totodată, o contribuţie marcantă la îmbogăţirea patrimoniului universal. Prin asemenea creaţii, şcoala muzicală românească demonstrează acea ţinută artistică, orientare sau măiestrie, ce este proprie culturilor viguroase cu afişată forţă de propensiune. George Enescu apare, în acest context, drept cel mai ilustru compozitor român, şeful şcoalei autohtone moderne, care a făurit capodopere, modele a căror forţă s-a repercutat şi se repercutează cu intensitate, generând sugestii şi certitudini în derularea frontului componistic.