

RECENZII

Octavian Lazăr *de Cosma* ne învață că, pentru a ști unde mergem, trebuie să înțelegem perfect „partitura” trecutului nostru

Carmen Stoianov

Nu, titlul nu are nicio greșeală. Înadins am adăugat o particulă nobiliară la numele Magistrului pentru a sublinia, încă o dată –, de parcă ar mai fi fost nevoie! – imperiala statură a domniei sale în muzicologia noastră, ale cărei trepte solare le-a clădit să dureze, celebrându-i prin tomuri versanți de Everestu, domolindu-i dune de Sahară, îmblânzindu-i înțețiri de talazuri... Așa că „dixit!” – rămâne *de Cosma*, cel puțin pentru mine, generația mea și cele de după noi, pentru cei ale căror antene sunt suficient de sensibile și îndatoritoare în a capta esența și reverberațiile nezăgăzuitului zbor înalt înrourând carisma spiritului academic enciclopedic nehotărnicit, nestingherit de bariere, oricare să fi fost ele...

Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale – trei volume: 1866–1906, 1906–1914, 1914–1920, cuprinse în generoasa arcadă a unui „peste-un-secol-jumătate”... Valoarea metodologică a lucrării de față o constituie validarea cronicii muzicale ca document istoric. Istoria unei instituții antrenate în frontul creării unui public format să recepteze arta sunetelor la nivel de performanță cuprinde tripleta emoție, critică și rezistența acestuia. Lăsând „reflectorul cronicii” să lumineze trecutul, autorul ne oferă o istorie vie, subiectivă și pasionantă a modului în care Bucureștii au reușit să devină o capitală muzicală europeană. Iată, așadar, o operă fundamentală – între câte altele ale maestrului! –, continuând, de pe altă poziție, dintr-o altă perspectivă și într-o altă recitare față de alți muzicologi, viața aceleiași instituții-cheie în materie de simfonism românesc.

Cele trei volume mai sus menționate, mizând pe credibilitatea semnăturilor de presă, devin o prismă prin care se filtrează, parcă, amintiri vii (deși venind din veac!) ale muzicologului; sunt reflexii de gând ale celui care a ținut și știe să fie contemporan cu toate marile epoci ale „musicei la români” (cum obișnuia s-o spună Poslușnicu). O face aici mai cu seamă din acel 22

aprilie, *anno Domini* 1866 (dată de concert memorabil!), legat de care, în încheierea capitolului 1866 – „*Concert simfonic de muzică clasică*” (vol. I), domnia sa a găsit cu cale să statornicească locul unei întrebări. O reproduc aici, cu întregirea documentată a gândului privind prioritatea datării... Preludiată de argumentații solide, oferite chiar de critica muzicală inclusă în spectrul cultural al epocii – articole în revista *Satyru* l a lui Bogdan Petriceicu Hașdeu, semnătura lui C. I. Stăncescu din revista *Ateneul Român* – „*Belle arte. Mișcarea artistică în România în 1866*”, întrebarea de astăzi a muzicologului cercetător, ne dezvăluie postura celui dator să focalizeze „reflectorul” pe eveniment, pe ecoul cutezătoarei încercări lui Eduard Wachmann, pe reacția pozitivă a publicului și chiar pe deja cunoscuta „luptă” între lirici și dramatici care a măcinat energii artistice în cea de-a doua jumătate de secol XIX. Ea sună așa: „*Afirmarea Concertului, subliniez, pe 22 aprilie 1866, generează o problemă de prioritate, nesocotită în prezent. Anume: acest Concert împreună cu încă altele sunt minimalizate, chiar repudiate, umbrite de simfonicul de la finele anului 1868, care marchează debutul Filarmonicii Române, considerat începutul, momentul de pornire al activității acestei instituții. Mă întreb dacă mai poate fi corectă și oportună radierea a doi ani din existența mișcării concertante?...*” Mai notez doar că întrebarea, pusă în 2025, aparține acestui cercetător care, la mai bine de două decenii după 2003 – când a semnat un prim volum din „saga” *Filarmonicii* bucureștene (pe arciurea 1921-1945) –, își continuă cercetarea aprofundată, pe grilele inconfortabile prin definiție, ale cronicilor muzicale din acele timpuri – rar binevoitoare, adeseori aspre –, realizând un fel de „cronică a cronicilor muzicale”; gestul său oferă temeiul altor cernerii și nașterea – dacă nu a altor aserțiuni – măcar a unor întrebări ce nu dau pace și care ar putea, în timp, să erodeze la temelii deja cimentate... Mănușa – cu relevanță în date și armonizare istorică pe domnia Principelui Carol începută cu 2 zile înainte, pe *Constituția* de la 1866 și pe acel „symphonic” inaugurând domnia lui Wachmann – a fost aruncată. Se va găsi cineva s-o ridice?!

În formularea mai sus citată frapează sublinierea priorității unei probleme, pe care Octavian Lazăr Cosma o vede nerezolvată, pentru simplul fapt că este „nesocotită în prezent”, iar domnia sa se simte dator să ne-o așeze în față. Nici pe departe nu este singura, ci, alături de aceasta, reliefată încă în primele capitole, se adaugă multe altele. Vă las bucuria de a le descoperi; cele aproape peste 1800 de pagini de „*Hronic filarmonic*” (însoțite de o bogată ilustrare, surse bibliografice, bibliografii și index) abundă în astfel de exemple; totuși, îmi rezerv dreptul de a vă atrage atenția asupra unui singur fapt, ce se lasă observat chiar și la cea mai fugară luare de contact cu cronicile vremii, deci cu documentul primar la care a achiesat autorul. V-ați fi gândit ce trebuie să fi fost, în primul rând, în mintea celui care a simțit nevoia ori a fost obligat să scrie, a cronicarului... ce lasă el să se înțeleagă din rândurile încredințate tiparului? De la acel prim contact cu tăișul critic din *Satyru* l, revista lui Bogdan

Petriceicu Hașdeu în care se devoalează anatomia unui concert cu zbaterea între incertitudinile inerente ale începutului și realizarea – în sfârșit! – din acel binecuvântat 22 aprilie 1866! Și pe ce este pus reflectorul? Pe noul public, creat pentru a fi pus în oglindă cu cel din marile capitale ale Europei, pe nevoia unei culturi muzicale solide; publicul devine ținta-refren a gazetărilor care, chiar fără să o dorească în mod declarat, nu fac altceva decât să sublinieze aspectul sociologic al artei noastre muzicale puse în operă. Ne putem și întreba câte din cronicile muzicale de astăzi pun accent pe nevoia de educație sau pe nivelul publicului, câte privesc afișul prin lentila întrebării „cui i se adresează / ce nevoie culturală servește concertul?”... Dacă este să mă raportez la anul înscris pe frontispiciul *Ateneului Român* și să fac un calcul rapid privind populația Bucureștiului la acea dată, totul prins în ecuația aceluiași *Ateneu*, cu același număr de locuri... dar pentru populația Bucureștiului de astăzi, mă tem de concluzia ce s-ar putea trage legat de nivelul educației muzicale actuale..., deci nu o fac și, prin urmare, pot spune că... mai c-aș înțelege de ce componenta sociologică lipsește din vederile cronicarilor noștri...

Cele trei volume asupra cărora mă voi opri în cele ce urmează confirmă forța și neobosita curiozitate a muzicologului, capacitatea de a așeza fiecare eveniment în iconica sa ramă, de a lumina portrete de muzicieni fără a căror menire împlinită cu sacrificii muzica noastră de azi ar fi fost, cu siguranță, mult mai săracă. Fără cuvinte mari, esența Magistrului – îmi permit să-l numesc astfel, deoarece îl recunosc ca mentor și îndrumător – o constituie rigoarea enciclopedică: este „omul documentului original” pe care îl caută, la care se raportează, pe care îl așază în rețeaua de relații și conjuncturi ale vremii, între visuri, viziuni, perspective, așteptări, încercări, tresăriri, speranțe, neîncredere, sprâncene ridicate a mirare ori a punere sub îndoială, realizări și aplauze sau – de-a dreptul – critici tăioase, fără pic de menajamente; munca sa de arhivă este titanică iar viziunea de ansamblu este cea care l-a făcut întotdeauna să nu privească muzica izolat, ci ca pe o componentă organică a istoriei noastre naționale și a culturii ei. Plin de tact, cu înțelegerea cursului evenimentelor și din perspectiva imediată a vremii, dar și din cea oferită de trecerea ei, nu i-a privit pe muzicieni ca literă seacă, ci ca personaje: oameni cu dorințe, visuri, idealuri, având ce-și lăuda sau ce-și reproșa, cu bune și rele, cu ambiții, realizări sau răsunătoare (că tot vorbim despre muzică!) fiasouri. Sunt caractere vii, portretizate de un muzicolog deopotrivă scenarist și regizor, iar pe tine, cititorule, același autor te tratează ca publicul pe care și-l dorește, făcându-te să te simți în centrul involburat al acțiunii și, nu știu cum se face că... mai că... parc-ai vrea să sari să dai o mână de ajutor, să pui și tu un punct pe „i” și – de ce nu?! – să simți mândria de a fi fost printre cei care, atunci când s-a întrezărit ocazia, au dat „un leu pentru Ateneu”...

Nu în ultimul rând, am apreciat întotdeauna eleganța intelectuală a acestui spirit distins, care a reușit să mențină standardul academic la cele mai

înalte cote, chiar și în perioade dificile din punct de vedere politic. Dacă ar fi să i parafrazez filosofia de lucru potrivit spuselor domniei sale, aş nota că „muzicologia nu este doar relatarea unor fapte sonore, ci recuperarea demnităţii unui popor prin arta sa”. În cele aproape şapte decenii de neostoită luptă cu inerţia cerând a i se permite scotocirea acerbă prin arhive pentru a scoate la lumină adevăruri nespuse, ocolite sau neştiute de alţii, de susţinută activitate la masa de scris ori la catedra universitară, maestrul Octavian Lazăr Cosma rămâne cel care m-a/ne-a învăţat că, pentru a şti unde mergem, trebuie să înţelegem perfect „partitura” trecutului nostru. Practic, în monumentală lucrare dedicată *Filarmonicii* bucureştene din unghiul radiografiei oferite prin critica muzicală a vremuirii, realizez că vorbesc despre un muzicolog pontif, creator de şcoală şi despre încă un muzicolog: umăr la umăr, tatăl şi fiul au stăruit ani la rând în a ne face, prin Editura Muzicală, un plănuit cadou spre fine de 2025. Din păcate, nefiind în ţară, nu am putut asista la memorabila lansare ce a avut loc chiar în *Palatul Ateneului Român* la 15 noiembrie.

Cele trei impozante volume la care mă refer nu sunt decât continuarea (în cronologia apariţiilor ca ISBN) sau preambul (în cealaltă cronologie), a celui apărut în anul 2003, pe aceeaşi veşnică temă a „muzicii la români” (dincolo de forma arhaică genitivală, citeşte: simfonicele bucureştene), filtrând aproape un secol de simfonic la *Filarmonica* din capitală; în ele au apărut, prin strădania consultantului de specialitate şi a editorului coordonator, muzicologul Mihai Cosma: note, bibliografie, îngrijire de ediţie, documentare, traduceri... În interviul oferit Andrei Apostu, găzduit de revista *Muzica* nr. 1/2025, Mihai se destăinuia, arătându-şi faţeta de care este mândru: cea de student perpetuu. Într-adevăr, a învăţat muzicologie la clasa maestrului, tatăl său, dar s-a format şi se formează în continuare ca muzicolog stându-i alături, susţinându-i eforturile şi ajutându-l în definitivarea pentru tipar a textelor, indiferent de amploarea acestora. Iar maestrul ştie să scrie mult, despre teme importante, dăltuind nemurirea muzicală la români prin tipărituri ce îşi cer dreptul la tomuri, la monumental. Da, ştiu că mă repet, dar o afirm încă o dată: aşa este şi cazul celor de faţă...

M-am întrebat – nu puteam să n-o fac! – care să fi fost motivaţia de adânc, de ce muzicologul a simţit imperioasa nevoie de a reveni la această instituţie emblematică la peste două decenii de când o dăruise deja cu o privire scrutătoare şi, singurul răspuns (pe care mi l-am dat tot eu) a fost acela că nu i-a dat pace gândul existenţei acelei bogăţii de date insuficient exploatate ca informaţie, în ciuda existenţei a numeroase cărţi cu consistente referiri la istoria vieţii *Filarmonicii* bucureştene, multe dintre acestea având o certă ținută muzicologică, demonstrând rigoarea documentării şi punându-ne în faţă informaţii valoroase. Dincolo de opera muzicologică dedicată *Filarmonicii* bucureştene de muzicieni care i-au precedat, a colegilor de generaţie ori a celor mai tineri, Octavian Lazăr Cosma se axează pe bogăţia şi caleidoscopica

relevanță (între monden și valabil valoric) a documentației mult mai palid reprezentate în alte viziuni: cea inserată în pagini de periodice sub semnături prestigioase (muzicieni, literați...) ori încă nedescifrate, pagini ce elogiază, pun întrebări, dau sfaturi, exprimă îndoieli, dau verdicte dar care, dincolo de toate, surprind prin spirit și prin semne de întrebare măiestrit așezate.

După elogiul documentului de epocă din *Preambul*, ne-am fi așteptat, poate, la simpla înșiruire, în perimetrul temporal al unui an, a documentelor – programe, afișe, cronici – fie acestea și comentate în spațiu restrâns ori pe larg, în funcție de importanța, magnitudinea evenimentului supus analizei. Cu toate acestea, vă pot asigura că nu veți găsi, stimați cititori amatori de inedit, nici presupusa înșiruire a acestora, după cum nu veți avea nici surpriza vreunei extrageri și evidențieri a vreunui curs cumulativ, a vreunui progres sau regres pe firul succesiunii evenimentelor ținând de afișul repertorial, de participare, de întrezărirea vreunei direcții, deși ele există și pe ele pare a se sprijini osatura lucrării. Nu ne sunt prezentate ca eșafodaj, ca schelă, ci ca motivație în spațiul unui adânc de gând. Pentru autor, ele devin trepte consolidând un parcurs ce se fundamentează continuu, susținut de la pagină la pagină, de la an-capitol la an-capitol, din primăvara rânduiri concertelor în apusul sonorității lor spre finele anului; și, ceea ce mi s-a părut cu adevărat interesant a fost continuitatea: „lecția” fiecărui an ce se încheie, predată celui care vine și care va putea demonstra fie că a asimilat-o pe deplin, fie că i-a înțeles esența și astfel a putut să „pună umărul” la consolidarea unei traiectorii ascendente, bazate pe aportul real al tuturor personalităților implicate în durarea vieții bucureștene de concert.

Dar mai este ceva ce se cere evidențiat în paralel; dincolo de toate acestea, există un survol suveran, în a cărui lumină și sub ale cărui umbre (citește „întrebări/îngrijorări”!) se lasă descifrată o rețea fină de procesualități ce conduc de la intenție, idee sau viziune a vreunui muzician ori a vreunui om politic/de cultură la prefigurarea/statuarea/lansarea evenimentelor sonore, cu întregi galerii suprapuse cotloanelor de interese, coincidențe, înrudiri, conexiuni, pașii fiind făcuți uneori în direcții complementare, dar conducând la realizarea unui tablou de o vivacitate, uneori chiar explozivă.

La modul concret, v-ați imaginat de câtă energie este nevoie pentru a pune în operă un simfonic?! Enumăr aici câteva *hinturi* ce se lasă lesne descifrate încă din primele pagini, dar pe care le putem regăsi – fie și ca zbor razant – până la ultimele din aceeași amplă lucrare. Astfel, apare la suprafață o rețea de aspecte, de la cooperarea instituțională (cu *Conservatorul* din capitală – de regulă!) și alegerea sălii (poziționare în centrul capitalei, număr de locuri, podium, acustică) de la stabilirea afișului, a dirijorului și a soliștilor (prim-planuri autohtone sau străine, dorința de lansare a unui tânăr de perspectivă sau doar rubedenie a cuiva important!), de la selecția orchestranților, plata lor și nota de eleganță a prezențelor scenice în deplină armonizare cu temele

conferințelor *Societății Ateneul Român* la nevoia existenței unor prime audiții al căror rol educativ să se imprime în conștiința publică mai mult decât o notă fugară în pagini de ziar...

Cunoscând perfect epocile istorice (nu ca un călător întâmplător prin ele, ci asemenea celui martor care le-a trecut pragul cu priviri pătrunzând dincolo de ascunzișurile obișnuite), maestrul devoalează gânduri ascunse, înrudiți între factorii de decizie – de multe ori neajunse la urechile presei, interese comune sau contradictorii, războiul declarațiilor... O face pentru a decanta ceea ce îl interesează: filonul de adevăr ce construiește mersul înainte al vieții noastre cultural-muzicale, apele ei fiind strânse – la ceasul începuturilor –, din picurări de intenții. Date sociologice și investigații psihologice își dau mâna dincolo de afiș ori de cronică, iar munca de arhivă își arată roadele, tablourile pulsând de viață. Ținta? Societatea românească în ansamblul ei; de aceea, parafrazându-i maniera de lucru, aş conchide că în viziunea sa, „muzicologia nu este doar relatarea unor fapte sonore, ci recuperarea demnității unui popor prin arta sa.” Cu siguranță, Octavian Lazăr Cosma a devenit, în timp, un *profiler* imbatabil; de la *Opera românească* – volume care i-au adus râvnitul *Premiu al Academiei Române* la o incredibil de tânără vârstă! – la *Hronicul Muzicii Românești*, *Universul Muzicii Românești*, istorii ale *Operei* ca instituție ori celelalte tomuri care umplu rafturi de biblioteci, respirând aerul inconfundabil al marilor instituții muzicale și de educație muzicală universitară de pe cuprinsul țării, spiritul său cercetător, șlefuit de zecile de mii de ore petrecute în arhive și inteligența ascuțită i-au permis să lege mental fapte și destine; în acest fel a putut ca, din literă aparent „moartă”, din formulări de cereri, rapoarte ori din articolele reflectând variile interese ale celor ce le-au scris, să poată reconstitui realități pulsând de viață în perimetrul trecutelor vieți și petrecutelor conjuncturi/relaționări construite pe interese politice, relații de rudenie, menajând sensibilitățile *influencer*-ilor vremii... În paginile create de muzicolog, mica și marea istorie își dau mâna, se oglindesc, se adresează una alteia, se completează, se întreabă și își răspund, se complimentează, își deapănă amintiri, se contrazic sau se ironizează, creând un orizont fascinant în continuă prefacere pe dunele mișcătoare ale imaginarului și ale realului care, la rândul lor, se confruntă ori se confundă...

Revin la *Preambul* și o fac întărind gestul celui care a considerat cu cale să se întoarcă la începuturi sau – așa cum o face – chiar dincolo de ele, recuperând cei 2 ani de istorie a simfonicelelor (1866-1868), perioadă pe care o și pune în discuție. Practic, *Preambulul* semnat de academicianul Octavian Lazăr Cosma în deschiderea primului volum al seriei nu este doar o simplă introducere; el prezintă și reprezintă. Prezintă metoda de lucru și reprezintă și ceea ce am putea numi, fără teama de a greși, *testamentul metodologic* al celui mai mare istoriograf al muzicii noastre. Într-o viziune de ansamblu, acest text

introdutiv punctează câteva aspecte esențiale care definesc întreaga cercetare:

1. Motivația actului recuperator – prin explicarea necesității de a trece de la *sinteza istorică* (deja realizată) la *documentul brut, viu*. *Preambulul* subliniază că istoria unei instituții nu se scrie doar prin date administrative, ci prin ecoul pe care muzica l-a avut în conștiința publică a vremii;

2. Metafora „reflectorului”; titlul nu este ales întâmplător, iar în *Preambul* autorul clarifică acest concept: cronica muzicală devine în viziunea sa instrumentul care luminează un trecut altminteri întunecat. Autorul argumentează de ce a ales să lase „vocea” criticilor de epocă (adesea pătimiși, uneori nedrepti, dar mereu autentici) să spună povestea *Filarmonicii*;

3. Arcul temporal (1866–1906) – în acest text, autorul justifică alegerea punctului de plecare: 1866, anul sosirii Principelui Carol I și al unei noi efervescente instituționale, culminând cu retragerea lui Eduard Wachmann în 1906. Este perioada în care se pun bazele profesionale ale simfonismului românesc;

4. Rigoarea academică *versus* pasiunea pentru arhivă – *Preambulul* dezvăluie imensul travaliu de cercetare: mii de pagini de ziare de epocă răsfoite pentru a extrage acele cronici care definesc atmosfera din vechiul București. Este subliniată importanța obiectivității, lăsând documentul să vorbească de la sine.

Volumul I (1866–1906)

Este fascinant modul în care maestrul Cosma a structurat acest prim volum nu doar ca listă de concerte, ci ca o pertinentă *analiză a mentalității colective* față de actul cultural, conturând „portretul” unei epoci de pionierat pe multe paliere, nu numai culturale, în România primului an de domnie a Principelui Carol. În ce privește tema volumului, pilonii instituționali sunt reprezentați în cele două capitole introductive: „*Concert spiritual*” și *Eduard Wachmann*, capitole prin care autorul stabilește fundamentul moral și uman. Așa cum o va face pe întreg parcursul perioadei în care a dictat direcția simfonicele, Wachmann nu este prezentat doar ca dirijor, ci ca un „apostol” al muzicii, iar conceptul de „concert spiritual” sugerează funcția educativă, aproape sacră, pe care muzica trebuia să o aibă în tânăra/în stadiul de formare (din punct de vedere cultural) societate românească.

Care ar fi evenimentele-cheie din perspectiva autorului? Avansând lectura acestui prim volum și privind cronologia oferită, maestrul a selectat titluri de cronici care surprind perfect dinamica socială, mai cu seamă entuziasmul începutului (1866-1870). Prin titluri precum „*Aplaud cu ambele mâini*” sau „*Această nobilă instituție*” trădează mândria bucureștenilor de a

avea, în sfârșit, o „Orchestra permanentă” (1868). Este momentul în care instituția primește validarea simbolică prin „Înaltul patronaj”; sincronizarea europeană (1870-1874) are în vedere organizarea unui „Festival Beethoven” la București, capitală în care, la 1874 se cânta deja Wagner (la doar câțiva ani după premierele europene!). Totuși, rigoarea criticii apare rapid: „Nu tot ce strălucește este aur” sau incidentul cu Ludovic Wiest, care a fost fluierat, semn că publicul și critica deveneau tot mai avizați și pretențioși... chiar ireverențioși; prin citatul „Muzica face parte din religia însăși” se indică faptul că, pentru elita vremii, *Filarmonica* devenise un spațiu de comuniune spirituală, nu doar o „distracțiune”. Titluri ca „Interes diminuat” și „Filarmonica rămasă în suspensie” pregătesc terenul pentru marea pauză. Întrebarea „O singură orchestră?” reflectă probabil dezbaterile privind resursele limitate ale statului român în pragul conflictului armat ce urmează iar „Pauza de război” (1877-1879) a absorbit toate resursele națiunii, atât financiare, cât și umane. Această gaură neagră în activitatea concertistică este, în sine, un fapt istoric grăitor: artele au tăcut pentru ca armele să poată vorbi pentru libertate. După memorabila cucerire a *Independenței*, Octavian Lazăr Cosma a reușit să cristalizeze, prin titluri de cronici și capitole, o epopee a supraviețuirii și a triumfului cultural.

Continuatoare de drept a celei care a precedat-o, perioada 1880–1906 reprezintă, în fapt, ceea ce am putea considera drept „Marea Arhitectură” a muzicii noastre clasice, ai cărei piloni se regăsesc, în primul rând, în „Edificarea Simbolului”: *Ateneul Român* (1884–1889), prin emoționanta progresie de la „Ideea palatului” (1884) la „*Ateneul Român, palat măreț*” (1886) și, în final, la „*Eră prosperă*” (1889), subliniindu-se aici momentul în care muzica își găsește „trupul” fizic, oferind stabilitate spiritului filarmonic. Esențială fiind sublinierea legăturii dintre *Filarmonică* și *Ateneu* – aceste două entități care s-au născut din aceeași nevoie de europenizare – capitolul dedicat *Societății Ateneul Român* apare necesarmente inclus în radiografia deceniului 1866–1876, un deceniu ce s-ar intitula „*Între Extaz și Agonie*”. În viziunea academicianului Octavian Lazăr Cosma, capitolul dedicat *Societății Ateneul Român* din volumul I este mult mai mult decât o istorie a unei clădiri; este cronică a unei victorii a spiritului civic românesc, capitolul fiind structurat pe ideea că, fără această Societate, *Filarmonica* ar fi rămas o orchestră fără „casă”, rătăcind prin săli de teatru improvizate sau grădini de vară. Iată câteva din punctele esențiale reliefate în continuare de autor: 1884, 1888–1889, personalitatea lui Wachmann, 1892 – *Anul Jubileului*, fenomenul Enescu, afirmarea lui Dimitrie Dinicu. Să le luăm pe rând...

Anii 1884, 1888–1889 – Trezirea conștiinței de sine. Nu pot să nu subliniez punctul de inflexiune pe care anul 1884 l-a reprezentat în maturizarea forțată a vieții muzicale bucureștene: pe de o parte, fragilitatea administrativă

a *Societății Filarmonice*, iar pe de altă parte, viziunea grandioasă a unui sediu propriu. Iată coordonatele acestui an, așa cum apar în „reflectorul cronicii”: *Societatea Filarmonică* este surprinsă în lupta sa între supraviețuire și idealism; se afla într-un moment critic de „reîncărcare a bateriilor”, autorul subliniind prin cronicile selectate efortul titanic de a menține o orchestră stabilă într-un context în care sprijinul statului era încă sporadic. O salvează rigoarea lui Wachmann, menționată pe larg în cronicile din acest an, care încep să-i reliefeze autoritatea incontestabilă, nu doar ca dirijor, ci ca „garant” al existenței Societății... și, desigur, creator de repertoriu ca misiune: cu orientarea clară către „muzica serioasă”, încercând să desprindă publicul de gustul pentru divertismentul facil. De altfel, „*Ideea palatului Ateneului*” este titlul-cheie în cuprinsul volumului pentru anul 1884. O. L. Cosma documentează modul în care *Societatea Filarmonică* și *Societatea Ateneul Român* încep să își contopească destinele. De ce anume era nevoie? De acustică și prestigiu și asta deoarece până în 1884, concertele se țineau în spații precare (precum *Grădina Episcopiei* sau *Teatrul Național*). În cronici, „ideea palatului” apare ca o necesitate vitală: orchestra avea nevoie de o „cutie de rezonanță” care să îi facă dreptate. În plus, era nevoie și de mobilizarea spiritului public, drept care în text se evidențiază cum, în acest an, discursul public se mută de la „ce cântăm?” la „unde vom cânta?” Este anul în care ceea ce unii considerau a fi doar utopia clădirii începe să devină proiect administrativ. Titlul „*Revelații*” din cuprins sugerează că, în ciuda lipsei unui sediu, calitatea artistică producea surprize, publicul începând să descopere noile nuanțe ale romantismului european; la rândul ei, cronica muzicală devenea mai analitică, trecând de la simpla relatare a evenimentului social la critica tehnică a interpretării orchestrei. *Societatea Filarmonică* înțelege că nu poate dăinui ca o entitate nomadă; este momentul în care Eduard Wachmann face sacrificiul de a pune bazele durabile, acceptând lupta cu birocrăția și finanțele precare pentru a pregăti terenul pentru ceea ce va fi, peste doar patru ani, inaugurarea simbolică a *Ateneului*. Dacă este să privim „Ateneul” ca stare de spirit în largul arc temporal 1866–1884, vom lua în discuție existența acelui nucleu de intelectuali (Constantin Esarcu, V.A. Urechia, Nicolae Kretzulescu) care au înțeles că o națiune nu poate exista fără o „cetate a culturii”; misiunea lor: *Societatea* nu dorea doar un sediu pentru concerte, ci un spațiu pentru conferințe, bibliotecă și expoziții — un veritabil centru al luminilor; cunoscutul slogan „*Dați un leu pentru Ateneu*” reliefează miracolul solidarității și entuziasmului (dar și dificultățile) colectării fondurilor atât de necesare proiectului! Sunt recuperate acele momente în care *Societatea* a luptat cu scepticismul unora și cu lipsa banilor, transformând construcția *Ateneului* într-o cauză națională; titlul cronicii din 1886, „*Ateneul Român, palat măreț*” marchează momentul în care visul devine palpabil sub bagheta arhitectului Albert Galleron. Simbioza cu *Filarmonica* (1888–1889) se

săvârșește la momentele 1888 (inaugurarea parțială) și 1889 (inaugurarea deplină), atunci când evenimentul ne este prezentat ca o „*Eră prosperă*”. Odată mutată în *Palatul Ateneului*, *Filarmonica* lui Eduard Wachmann își schimbă acustica și, implicit, calitatea artistică, iar cronicile vremii descriu mândria de a avea un edificiu care putea sta alături de marile săli din Viena sau Paris. Mai mult, are loc o transformare socială – titlul „*Tot high-life-ul la Ateneu*” (1891) indicând că *Societatea Ateneul Român* reușește să facă din mersul la concert o „modă” (așa cum apare în presa din 1893) și aceasta deoarece *Ateneul* devine centrul gravitațional al Bucureștilor, unde se întâlneau politicienii, scriitorii și aristocrația, sub privirile „savantului director” Wachmann. Pentru Octavian Lazăr Cosma, *Societatea Ateneul Român* a fost „plămânu” prin care *Filarmonica* a putut să respire. Fără tenacitatea membrilor acestei *Societăți*, muzica clasică în România ar fi rămas un fenomen de nișă, lipsit de prestigiul arhitectural care i-a oferit imunitate în fața vicisitudinilor politice. Este emoționant să vedem cum, în acest volum, autorul ne reamintește că *Ateneul* nu a fost construit de stat, ci de cetățeni, fiind simbolul suprem al ideii de „*Români de-ai noștri*” (titlu de cronică din 1886) care au vrut și au ținut cu tot dinadinsul să fie europeni prin cultură.

Eduard Wachmann – Muzicianul-fanion al unei întinse epoci: 1885 – 1904 – este tratat în lumina apoteozei și a amurgului, ca personaj de tragedie antică, pe cele două axe: *Gloria* (1885–1892) – când este numit „*Savantul director*” și cel care nu are „*potrivnic la noi*” la „*Rigoarea și Uzura*” (1894–1904) – când condeiele critice devin mușcătoare: „*Să fie mai riguros*”, „*Di Wachmann sub tutelă*”, până la momentul dramatic din 1904 când se scrie că toate „*Concertele simfonice se zbat de moarte*”. Portretul inițial nu este doar al unui simplu dirijor, ci al „*ctitorului*” de necontestat. Dacă *Filarmonica* este impresionantul edificiu al spiritului românesc, Wachmann este cel care a săpat fundația și a ridicat zidurile, piatră cu piatră, timp de aproape patru decenii. Personalitatea sa emerge prin câteva trăsături definitorii, extrase din „*reflectorul cronicii*”: într-o epocă în care Bucureștiul era încă dominat de lăutarism sau de gustul facil pentru operetă și café-concert, autoritatea și austeritatea profesională ieșită din comun a lui Wachmann a impus disciplina germană. Titlul cronicii din 1885 — „*În arta dirigerii nu-și află potrivnic la noi*” — îi confirmă această autoritate absolută. Manager vizionar și „dezinteresat”, motor administrativ al *Societății Filarmonice* timp de decenii, el nu doar dirija, ci „educa” orchestra și publicul cu o mână de fier și făcea asta chiar cu prețul sacrificiului personal. Cronică „*Dezinteresatul șef de orchestră*” (1872) chiar sublinia că Wachmann nu a urmărit profitul, adesea acoperind găurile bugetare din propriul buzunar sau renunțând la onorariu pentru ca muzicienii să fie plătiți. Ironia sorții surprinsă în cronică din 1892, „*Gloria și punga dlui Wachmann*” apare notată cu finețe, recunoscut fiind faptul că prestigiul lui

Wachmann creștea pe măsură ce resursele sale financiare scădeau în lupta cu întreținerea orchestrei. În plus, să nu uităm că nu a fost doar un practician, ci un intelectual model al muzicii, un muzician erudit. Programele create urmau o logică pedagogică, introducând publicul treptat în universul lui Beethoven, Haydn sau Mendelssohn. Să fie acesta motivul pentru care a fost considerat o instanță morală, cuvântul său în materie de estetică muzicală fiind lege în Bucureștii *fin de siècle*?! După 1902, portretul capătă nuanțe dramatice, așa cum este prezentat în presa care captează și momentele de declin. În 1903, titlurile sugerează presiunea noii generații și oboseala acumulată. Totuși, autorul îi păstrează demnitatea istorică, arătând că Wachmann a avut înțelepciunea de a pregăti tranziția către Dimitrie Dinicu și de a asista la transformarea *Filarmonicii* într-o instituție de stat (1906). Concluzionând, Eduard Wachmann a fost „omul-instituție”. Fără tenacitatea sa aproape mistică, *Societatea Filarmonică* s-ar fi dizolvat după primii ani de dificultăți; în schimb, Wachmann a oferit capitalei nu doar concerte, ci un standard european, învățând publicul român să păstreze socializarea pentru pauze și să respecte actul muzical în sine și pe cei care-l făuresc: să asculte în liniște și să aplaude la final.

Anul 1892 – An al Jubileului ocupă un loc special în cronologia acestui prim volum; vorbim despre *Jubileul* de 25 de ani al activității dirijorale a lui Eduard Wachmann și, implicit, al nucleului *Filarmonicii*. Momentul de sărbătoare ne este prezentat ca o confirmare a rezilienței culturale, ca bilanț al acelei generații ce mijlocise trecerea de la amatorism la profesionalism, reușind să mențină o stagiune constantă, în ciuda lipsei fondurilor de stat. De *Jubileu* se leagă și unul dintre cele mai savuroase și grăitoare titluri de cronică din volum: „*Gloria și punga d-lui Wachmann*”, gloria constând în aclamarea lui Wachmann ca un erou național al muzicii, „savant” care a civilizat auzul bucureștean iar punga nefiind altceva decât istovitorul efort financiar privat al aceluiași Wachmann, pe ideea că instituția supraviețuise în mare parte datorită sacrificiilor personale ale directorului său. Cu toate acestea, la 25 de ani de la debut, entuziasmul dirijorului nu scăzuse defel, cronicile recuperate în acest volum, vorbind despre un „Succes asigurat”: publicul era deja format, nemaivenind la *Ateneu* doar din curiozitate socială sau rațiuni mondene, ci pentru a asculta un ansamblu care avea acum o „amprentă sonoră” proprie. Cu aceste argumente, autorul ne convinge că, din punctul său de vedere, *Jubileul* din 1892 este punctul de maturitate maximă a erei Wachmann. Este momentul în care *Filarmonica* încetează să mai fie un „experiment” și devine un „monument viu”. Este impresionant cum acest prim volum al seriei reușește să recupereze prin aceste titluri contrastul dintre triumful artistic și fragilitatea materială a aceleiași epoci!

1898 – Anul Enescu! Este cel pe care orice muzicolog, care l-a avut profesor pe Octavian Lazăr Cosma la cursurile de muzicologie și istoria muzicii românești așteaptă să-l (re)citească prin ochii criticii de atunci, iar autorul acestei inedite istorii a *Filarmonicii* nu dezamăgește, oferindu-ne un capitol-cheie: Revelația „George Enescu” (1898). Anul 1898 apare ca un punct de cotitură absolut. Titlul „George Enescu – triplu debut” și menționarea *Poemei Române* marchează momentul în care *Filarmonica* încetează să fie doar un importator de cultură și devine o platformă pentru geniul național. Ne situăm în perioada în care sincronismul european și rezistența la nou sunt două forțe ce își dispută întâietatea și, trebuie să o recunoaștem, maestrul recuperează în mod remarcabil reacțiile publicului la marii inovatori. În aproximativ același perimetru temporal, Johannes Brahms (1896) este primit inițial cu „reticență”, dar recunoscut un an mai târziu ca fiind un compozitor de „înaltă valoare”; Ceaikovski (1898) apare ca adevărată „revelație”, primirea muzicii lui Richard Strauss (1902–1905) oscilează între dileme și evoluează de la întrebarea nerăbdătoare „De ce n-auzim ceva de Richard Strauss?” la entuziasmul pentru „sonoritățile strălucite” și „orchestrația perfectă”, în vreme ce Berlioz (1906) dă o nouă măsură ansamblului de instrumentiști, *Simfonia Fantastică* marcând atingerea maturității depline a orchestrei. Ce concluzie ar fi mai nimerită pentru acest prim volum ce pornește de la zorii simfonismului bucureștean și colaborarea strânsă a două instituții între care una de educație (*Conservatorul*) și ajunge la instituționalizarea orchestrei (1904–1906) cu surprinderea momentului istoric al trecerii ștafetei către Dimitrie Dinicu și transformarea într-o entitate susținută de stat („Orchestra permanentă a Ministerului”), atunci când vorbim, practic, despre sfârșitul eroismului privat și începutul stabilității bugetare? Necesara concluzie pentru volumul I o constituie magistrala demonstrație că *Filarmonica* din București a fost, în primii ei 40 de ani, un organism viu care a învățat să respire odată cu Europa, luptându-se cu lipsa banilor, cu orgoliile și cu inerția, dar ieșind învingătoare sub cupola *Ateneului*. Anul 1898 reprezintă, în viziunea academicianului Octavian Lazăr Cosma, momentul de „Big Bang” al muzicii românești moderne; capitolul dedicat personalității enesciene în ascensiune nu este doar o cronică de concert, ci descrierea unei mutații genetice în cultura noastră: trecerea de la statutul de „consumatori de muzică europeană” la cel de „creatori de valori universale”. Nu pot rezista tentației de a dezvolta aici ideea Enescu – „borna de aur” a acestui volum. Acest „Triplu debut” constituie un fenomen fără precedent, maestrul Cosma subliniind caracterul spectaculos al apariției tânărului George Enescu (care avea doar 16 ani și jumătate) în fața publicului bucureștean. Critica de epocă, pe care autorul o recuperează, este uluită de această trinitate artistică: **Enescu Compozitorul** – prezentarea *Poemei Române op. 1*, lucrare deja ovaționată la *Concertele Colonne* de la Paris, alături de **Enescu-interpret: Violonistul** – o virtuozitate care a lăsat publicul fără suflare

și, în aceeași măsură, **Pianistul**, dar și de **Enescu Dirijorul** – având capacitatea de a stăpâni orchestra cu o maturitate inexplicabilă pentru vârsta sa. Capitolul dedicat anului 1898 explică impactul politic și cultural al *Poemei Române* privind identitatea noastră națională. Autorul analizează cum, sub bagheta lui Eduard Wachmann (la data de 26 ianuarie/7 februarie 1898), această lucrare a oferit românilor prima oglindă simfonică de înaltă clasă; finalul lucrării, care includea *Imnul Regal*, a provocat un delir patriotic în sala *Ateneului*, consemnat de cronicarii vremii prin cuvinte precum „emoționant, de-a dreptul”. Acesta este momentul în care muzica simfonică românească capătă dorita „carte de identitate”. Autorul subliniază că succesul *Poemei române* a fost unul deopotrivă artistic și patriotic. Citarea din cuprins — acel: „*Emoționant, de-a dreptul*” — redă vibrația sălii în momentul în care acordurile *Imnului Regal* încheiau lucrarea, sub bagheta lui Eduard Wachmann, muzicologul notând că Enescu nu a adus doar folclor, ci a ridicat melosul popular la rigoarea formelor simfonice mari. Totodată, s-a marcat și un alt debut prin șocul modernității: Enescu versus ceea ce, în conștiința publicului era consemnat ca fiind tradiție/tradițional. Prin structura capitolelor, acest prim volum pune în oglindă anul 1898 cu revelația Ceaikovski. Enescu nu a venit într-un vid, ci a apărut exact când publicul bucureștean începea să asimileze marii romantici târzii. Dacă până atunci *Filarmonica* se lupta să „clasicizeze” gustul publicului (după cum o spune titlul cronicii din 1893), Enescu propulsează Bucureștii direct în avangarda secolului XX. Reacția „*High-life-ului*” nu se lasă așteptată. Maestrul recuperează din „*Reflectorul cronicii*” atmosfera mondenă. În 1898, concertele lui Enescu devin obligatorii pentru elită. Nu se mai mergea la *Ateneu* doar pentru „o distracțiune mai nobilă”, ci pentru a fi martori, a asista la nașterea unui mit național. În viziunea lui Octavian Lazăr Cosma, esența capitolului 1898 o constituie sublinierea anului în care *Filarmonica* primește sens. Fără Enescu, instituția risca să rămână o orchestră de provincie europeană care execută onest repertoriul clasic; cu Enescu, ea devine un laborator al geniului românesc. Este impresionant că în ediția trilogiei din 2025, întregind tetralogia începută în 2003, muzicologul a ales să păstreze toate aceste nuanțe ale cronicilor originale, permițându-ne să simțim fiorul pe care l-a simțit publicul de acum aproape 130 de ani!

Dimitrie Dinicu. În viziunea lui Octavian Lazăr Cosma, figura lui Dimitrie Dinicu reprezintă încheierea volumului I și, simbolic, trecerea de la „era eroică” a pionieratului la „era instituționalizată”. Dacă Wachmann a fost ctitorul, Dimitrie Dinicu este cel care a profesionalizat definitiv orchestra, oferindu-i rigoarea tehnică necesară secolului XX; ca atare, suntem invitați să citim nuanțe diverse atunci când este surprins momentul delicat al succesiunii. Într-o perioadă neagră financiar și artistic, apariția lui Dinicu este văzută ca o salvare. Violoncelist de excepție și pedagog, Dinicu nu era un novice. Titlul din 1904 —

„Dimitrie Dinicu exersează bagheta” — sugerează o perioadă de ucenicie sub ochii critici ai publicului obișnuit cu Wachmann. Sub impulsul său, se încearcă o reorganizare modernă, menită să scoată instituția din marasmul financiar-artistic în care intrase la începutul secolului. Anul 1906, punctul terminus al acestui prim volum, este marcat de consolidarea autorității sale. Care au fost acțiunile prin care noul dirijor și-a convins publicul? În primul rând, Dinicu a adus o dorită prospețime repertorială, exemplul elocvent selectat de autor fiind „*Prima audiție a Simfoniei Fantastice*” de Berlioz, o lucrare de o dificultate tehnică uriașă pentru acea vreme, veritabil test de maturitate, care a demonstrat că sub bagheta lui Dinicu orchestra a atins un nou nivel de virtuozitate. În al doilea rând, stilul dirijoral nou; spre deosebire de Wachmann, care era un „savant”, Dinicu este portretizat ca un dirijor mai analitic, mai atent la detaliul tehnic și la omogenitatea partidei de coarde, din care făcuse parte; în fine, sub mandatul său se realizează un act administrativ crucial: transformarea orchestrei în *Orchestra permanentă a Ministerului Instrucțiunii Publice*, ceea ce a însemnat „salvarea de la faliment” pentru că din acest moment, muzicienii nu mai depindeau de „punga” directorului sau de loterii publice, ci deveneau funcționari ai culturii române. Dimitrie Dinicu este cel care a reușit imposibilul: să preia o instituție în profundă criză financiară și organizatorică și, girând totul ca aspirație civică, să semneze actul de naștere al stabilității instituționale pentru *Filarmonica* din București. La capătul a patru decenii de sacrificii, *Filarmonica* trecea de la stadiul de ideal la cel de instituție; pentru națiunea noastră, tânără la acel moment, se putea vorbi deja despre construirea identității prin sunet. Beneficiind de temelia pusă de Eduard Wachmann, „apostol al rigorii” și de momentul de maturitate națională al debutului enescian cu *Poema Română*, *Filarmonica* încetează să mai fie doar un importator de cultură europeană, iar muzica românească capătă „drept de cetățenie” universală, demonstrând că poate asimila formele mari (Brahms, Ceaikovski) și le poate infuza cu spirit autohton; noul ei conducător, Dimitrie Dinicu este creditat ca fiind cel care a gestionat tranziția către modernitate. Marele câștig al anului 1906 îl reprezintă recunoașterea de către Statul Român a faptului că o *Filarmonică* este un bun public esențial, nu un lux privat.

Volumul II (1906–1914)

Aici, Octavian Lazăr Cosma surprinde exact perioada în care *Filarmonica* trece de la „copilărie” la maturitatea europeană. Ne aflăm în luminoasa și ampla „coadă de cometă” a perioadei de după marea *Expoziție Generală Română* din 1906, un timp al efervescenței culturale în care *Filarmonica* (trecând de la conducerea lui Eduard Wachmann spre epoca lui Dimitrie Dinicu) începe să-și definească un repertoriu din ce în ce mai ambițios. Volumul adună cronicile muzicale din presa vremii, oferind o imagine vie a

modului în care publicul și criticii primeau muzica lui Wagner, Strauss sau debuturile tinerilor compozitori români. În acest interval, *Filarmonica* a încetat să mai fie doar o „societate” de entuziaști și a devenit inima culturală a Bucureștiului. Volumul II documentează exact această tranziție, reflectată prin ochii criticilor de atunci, uneori severi, alteori binevoitori sau chiar entuziaști. La fel ca în cazul volumului I, admir fără rezerve densitatea informațională; angajat pe acest front, muzicologul nu scrie doar cronologie, ci construiește o adevărată fenomenologie a culturii române. Ca ghid de analiză personală, m-am servit de câteva repere: dinamica vârfurilor (momentele de maximă audiență sau efervescență creativă), schimbarea de paradigmă (trecerea de la amatorism la profesionalism, schimbări de viziune artistică: trecerea de la Wachmann la Dinicu), vizitele istorice (marii soliști sau dirijori europeni care „omologhează” orchestra pe harta internațională), inerentele crize și depășirea lor (scandaluri în presă, tăieri de subvenții sau conflicte între muzicieni și conducere), premierele absolute (prima audiție a unor capodopere: Wagner, Beethoven), dar și nașterea simfonismului românesc). Pe lângă cele de mai sus, putem observa și alte paliere ce s-ar cere consemnate. La nivelul lui 1906, mutația s-a produs: capitolele noului volum nu se mai disting prin cronologia anilor, ci a stagiunilor, așa cum se va putea citi și în următorul volum. Ce relevanță să ascundă acest simplu *switch*?! Octavian Lazăr Cosma ne-o transmite cât se poate de clar: acum, „*Capitala are orchestra stabilă*”, deci numărul concertelor crește exponențial, de la maxim 6 la de aproape 6 ori mai multe! Crește numărul vocal-simfoniceleor, se impune să observăm afluența publicului și relevanța sălilor ori a grădinilor bucureștene de concert intrate în orbita interesului chiar și post-stagiune; afișele introduc curajos muzică românească în competiție cu prime audiții ale celor mai diverse școli de compoziție, circulă deja nume de tineri și valoroși compozitori și interpreți, se creează culoare de comunicare directă cu noutatea. Ceea ce pun în prim plan cronicile nu este doar continua ascendență a acestor trasee și a multor altora ce li se alătură, cât mai ales, eleganța unui gest: cel de grație pentru viziunea, sacrificiile și temerarele acțiuni ale primului corifeu simfonist: Eduard Wachmann!

Practic, volumul secund al acestei „altfel de istorii” a *Filarmonicii* din București (recitată prin prisma cronicarilor muzicali), apare ca reală provocare și vizează o perioadă de „efervescență de aur” pentru cultura română. Evoluția *Filarmonicii* din București (1906–1914) vizează necesara etapă de la consolidare la modernism, contextul oferindu-i tranziția de la „era Wachmann la era Dinicu”. Ea debutează în momentul în care *Filarmonica* (pe atunci Orchestra Ministerului Instrucțiunii Publice, care deservea concertele *Ateneului*) trece de la pionierat la maturitate artistică. Dacă perioada 1866–1906, aflată sub imperiul gândirii și conducerii lui Eduard Wachmann, a fost

una de „alfabetizare” muzicală, despre intervalul 1906–1914 se poate spune că devine cel al „sincronizării europene”. Este ceasul la care, în baza celor patru decenii de culturalizare și de aducere la zi (europenizare) a informației și a gustului muzical, putem vorbi deja despre expandarea multor direcții noi sau de sens înnoitor, din rândul cărora mă voi limita doar la:

1. Modificări structurale în afișul repertorial față de perioada anterioară 1866-1906; afișul nu mai este doar o succesiune de piese populare sau fragmente de operă. Apare și se exersează, cu succes declarat, monumentalismul simfonic, totul în paralel cu subtila trecere de la „piese de gen” la cicluri complete (integrala simfoniilor de Beethoven);

2. Profesionalizarea continuă a ansamblului sub conducerea lui Dimitrie Dinicu; noul conducător aduce rigoarea tehnică. Sub bagheta sa, orchestra devine un organism stabil. Se pune accent pe „polifonia simetrică” și pe o disciplină a atacului care transformă ansamblul dintr-un grup de instrumentiști buni într-o orchestră de talie europeană;

3. Schimbările de paradigmă vizează tocmai această profesionalizare, realizată pe ideea că, începând cu 1906, „instituția” devine mai importantă decât „inițiativa”, definindu-se prin stabilitatea unui corp profesional (detronând ansamblurile). Trecerea ștafetei dirijorale/de conducere la Dimitrie Dinicu (decesul lui Eduard Wachmann marchează simbolic sfârșitul epocii de pionierat și începutul erei moderne) și împământenirea modelului german (1909–1911) prin introducerea ciclului simfoniilor beethoveniene și prezența orchestrelor străine (München, Leipzig), ceea ce forțează orchestra locală să tindă spre perfecțiune;

4. Oaspeții de marcă la *Filarmonică*: ansambluri, soliști, dirijori sunt, efectiv, tot atâtea deschideri de ferestre către lume, către Europa muzicală a primelor decenii de nou secol XX, atunci când Bucureștiul se înscrie pe harta de turnee, cu opriri obligatorii, a marilor artiști: dirijori ca Pietro Mascagni (validează prestigiul orchestrei), Felix Weingartner („rara perfecțiune”), Jose Lassalle (rigoare europeană), generația de aur a unor soliști de talia unor Jan Kubelik, Clara Haskil („debutul unui geniu”), Joseph Szigeti, Eugene Ysaÿe, Fritz Kreisler, Arthur Rubinstein ori ansambluri: *Orchestra din München* (aducând sonorități mahleriene), *Orchestra din Leipzig*, *Cvartetul Capet*. În acest fel, o serie de compozitori și interpreți cu valoare de simbol se impun în atenția publicului și, implicit, a presei; vizitele lor istorice vor avea darul de a înscrie Bucureștiul pe agenda de concert a marilor virtuozii.

5. Dinamica repertorială ne arată un public dispus să învețe să asculte „noul”. Deși inițial Debussy a fost receptat ca o „ciudățenie rară” (1906), șapte ani mai târziu devine un reper de „duh și claritate”. Wagnerismul se impune ca fir roșu în tot volumul; muzica lui Wagner nu este doar interpretată, ci devine o „fascinație” care transfigurează publicul (*Festivalul Wagner* din 1911), în vreme ce Richard Strauss (1913) apare cu o „formidabilă instrumentație”, marcând vârful de complexitate orchestrală al epocii. Diversificarea afișului se produce în paralel cu noi tipologii repertoriale la orizont. Demonstrând un simț al istoriei muzicii în concordanță cu opera de continuă educare a publicului, pe afișe se notează tot mai des „concertele-muzeu”, dar și festivalurile tematice (Wagner, Francez, Castaldi). Nu se mai cântă doar muzică germană, alături de muzica românească (Enescu, Castaldi), noile școli agreeate fiind cea franceză (Debussy, Ravel) și cea rusă (Ceaikovski, Rimski-Korsakov), care încep să domine afișul, aducând modificări sensibile în ceea ce privește orientarea gustului muzical al publicului;

6. Creația românească, reprezentanții ei și „ideea de Festival” fac ca multe nume (unele noi!) să intre în conștiința publicului. Titlurile din presă certifică faptul că Enescu era polul de atracție: de la postura de virtuoz (1906) la cea de pilon identitar al muzicii românești, în tripla sa calitate, deja onorată în etapa precedentă și, în plus, de ctitor al *Premiului Național de Compoziție* (1912), postură și moment crucial pentru școala națională. Acel strigăt al cronicarilor — „Enescu trebuie să vie!” — arată dependența culturală de geniul său, în vreme ce festivalurile dedicate lui Alfonso Castaldi și medaliile pentru Ion Nonna Otescu sau Alfred Alessandrescu demonstrează că Filarmonica a început să și exporte cultură, nu doar s-o importe. Fără îndoială, aici aflăm „vârful” emoțional și identitar al volumului; asistăm deja la ceea ce am putea numi „dinamica națională”, respectiv George Enescu și „Școala Românească”.

În paralel, dilema identitară (1912) bântuie printre cei care au condeit în mână, astfel că apare întrebarea critică: „*E firesc să încurajeze muzica românească?*”; totul pare o luptă între provincialism și universalitate. Se întetește focul criticilor: Dimitrie Dinicu, deși apreciat, intră sub tirul presei în 1914, semn că exigențele crescuseră enorm, iar criza finală răbufnește cu forță în stagiunea 1913–1914 atunci când, sub spectrul „vremurilor tulburi” („prefața” primei conflagrații mondiale), muzica devine un ultim refugiu de „reculegere sufletească”. Vă întrebați cum va fi tratată și această temă? Răspunsul e simplu: niciun parcurs cultural legat de note subiective (opinii, păreri, convingeri, interese), dar și de limitări financiare nu este liniar, drept care Octavian Lazăr Cosma nu evită să ne așeze în față și reversul medaliei: momentele tensionate, astfel că putem vorbi și despre crize depășite și despre „vremuri tulburi”.

Vă propun o altă abordare a salbei de stagiuni; urmând firul cronicilor credeți că acestea ne-ar putea oferi acea succesiune de *frames* din care s-ar putea reconstitui o peliculă de ciné-verité? Să încercăm experiența confirmărilor astfel:

- stagiunea 1906–1907 – este recitită ca stabilitate și noutate, când capitala înțelege că fără un nucleu permanent nu există progres, drept care Dimitrie Dinicu preia frâiele cu o mână de fier, vizând „armonia bine combinată” iar publicul trăiește șocul modernismului, Debussy fiind receptat ca o „ciudățenie rară”. Publicul, obișnuit cu romantismul, privește cu suspiciune impresionismul, dar critica salută „rafinamentul”, confirmând statutul orchestrei *Filarmonicii* prin vizita lui Mascagni: compozitorul operei *Cavalleria Rusticana* se află la pupitrul dirijoral;

- stagiunea 1907–1908 – a marcat însemnul a doi corifei: Enescu și Castaldi, validând creșterea interesului pentru compoziția autohtonă. Este ceasul la care George Enescu își impune autoritatea nu doar ca violonist, ci ca lider spiritual, dirijându-și propriile compoziții; în paralel, seara Alfonso Castaldi înseamnă recunoașterea rolului pedagogic și creativ al compozitorului italian stabilit în România;

- marcând simbolic sfârșitul unei epoci, stagiunea 1908–1909 (moartea și comemorarea muzicianului emblematic E. Wachmann) este act de educație civică, perfect integrat balansului modernism – tradiție. Prezența constantă a Reginei Elisabeta (Carmen Sylva) la concerte oferă o aură de prestigiu necesară finanțării și susținerii instituției, ceea ce impune și „gustul regal”; creația wagneriană „își menține prospețimea”, fiind motorul ce atrage publicul dornic de spectaculos;

- stagiunea 1909–1910 se află sub semnul lui Beethoven și Mahler, ciclul simfoniilor beethoveniene constituind proba de foc pentru orchestra; totuși, subzistă carențe (*Simfonia a IX-a* se cântă încă fără finalul coral din lipsa unui aparat vocal adecvat pregătit). Aceeși stagiune înseamnă și „impactul München”, orchestra acestui important centru cultural european făcând ca muzica lui Gustav Mahler să fie receptată ca revelație pentru publicul bucureștean;

- aceeași raportare la clasicism și virtuozitate (alte paliere) ne-o oferă stagiunea 1910–1911 prin *Simfonia Fantastică* a lui Berlioz; ea devine calul de bătaie al orchestrei, demonstrând virtuozitatea partidei de suflători (anterior pusă sub semnul întrebării). Debutul tinerei pianiste Clara Haskil uimește prin maturitate, fiind un moment de mândrie pentru școala românească de interpretare. Dacă vă întrebați care să fie „vârful absolut” al volumului de față, ei bine, este dificil de răspuns dar, totuși, merită să încercăm. Dacă ar fi să alegem un moment culminant, acesta ar putea fi stagiunea 1911–1912, atributul ei fiind, fără îndoială, apogeul internațional; poate fi considerată „ora astrală” a *Filarmonicii* de dinainte de anii marcați de prima conflagrație

mondială. Octavian Lazăr Cosma o descrie ca pe o stagiune în care Bucureștiul nu mai era o periferie, ci o capitală culturală veritabilă, impunând „3 premiere”:

1 – *standardul Weingartner* – prezența sa la pupitru a fost esențială, căci a oferit o lecție de „rară perfecțiune”. Cronicile vremii subliniază disciplina orchestrală pe care acest „dictator al baghetei” a reușit să o obțină;

2 – *triunghiul „de aur” al soliștilor* – într-un singur an, publicul îi ascultă pe Joseph Szigeti (violinistul intelectual), Eugene Ysaÿe (leul viorii) și pe membrii *Quartetului Capet*;

3 – *instituționalizarea națională* – 1912 este anul în care Enescu fondează *Premiul Național de Compoziție*, oferind o direcție clară tinerilor creatori români (pune piatra de temelie a creației simfonice românești moderne). *Filarmonica* devine astfel „laboratorul” muzicii naționale. Practic, este stagiunea în care se întâlnesc toate elementele: perfecțiunea dirijorală, instituționalizarea premiului de compoziție și vizita unor legende ale violonisticii. Este momentul în care *Filarmonica* din București încetează să mai fie o „instituție de stat” și devine un organism viu, european;

- stagiunea 1912–1913 promovează dilemele modernității prin Debussy – de la „ciudățenie” la „duh și claritate”; publicul bucureștean începe să înțeleagă nuanțe și prin Richard Strauss, căruia i se apreciază „formidabila instrumentație”, deși unii critici (mai conservatori) consideră că muzica sa nu are „nici farmec, nici grație”. În complementaritate absolută, contribuția autohtonă – Alfred Alessandrescu – apare ca o promisiune a „primăverii aurite” a componisticii românești;

- în contextul politic dat, cu umbra războiului planând din ce în ce mai amenințătoare, stagiunea 1913–1914 conduce spre „*Vremuri Tulburi*”, activitatea muzicală intensificându-se într-un refugiu („momente de reculegere sufletească”). Siegfried Wagner, fiu al marelui Richard Wagner, vine la București, consolidând cultul wagnerian iar genialul pianist polonez Arthur Rubinstein marchează, în manieră proprie, un final de epocă. Stagiunea cu care se încheie volumul II impune și *Tinerimea Simfonică* – prin care se readuce în prim plan nevoia de a educa tinerii, *Filarmonica* asumându-și rolul de „educator muzical”.

Concluzionând, dacă este să privim retrospectiv perioada 1906-1914 (fundație pe care s-a construit prestigiul de mai târziu al *Filarmonicii „George Enescu”*), ea poate fi încadrată sub cel puțin 3 comandamente socio-culturale pe care le servește din plin:

1 - **Evoluția de la divertisment la introspecție**, publicul învățând – la propriu – să asculte simfonii lungi, nu doar uverturi vesele;

2 - **Sincronismul:** Bucureștiul nu mai este o provincie culturală; premierele europene ajung la *Ateneu* în doar câțiva ani de la lansare;

3 - **Vocalitatea și Opera:** Deși *Filarmonica* este axată pe simfonic, colaborările pentru lucrări vocal-simfonice (odiseea operei *Înșir-te Mărgărite* pe muzica lui Alberto della Pergola, după feeria lui Victor Eftimiu) reprezintă, în paginile semnate de Octavian Lazăr Cosma, nu doar o simplă premieră, ci un simbol al ambiției culturale românești de la acea vreme.

Figură centrală a acestui volum, „maestrul ansamblului”, Dimitrie Dinicu este cel care a construit orchestra: pupitru cu pupitru, portativ cu portativ, cheie cu cheie, notă cu notă. Totuși, parcursul său nu a fost lipsit de amărăciune. Ca punct „forte”, muzicologul laudă temperamentul și priceperea acestui veritabil pedagog al orchestrei, disciplinând-o; cu toate acestea, spre finele perioadei analizate, Dinicu devine ținta unor atacuri virulente în presă. Să fie vorba despre exigența crescută a publicului (educat de vizitele unor Weingartner sau Nedbal) și a gazetarilor care reproșau uneori interpretări „prea palide” sau, dimpotrivă, „prea brutale”? Să fie vorba despre conflictul de viziune cerându-se perfecțiune constantă, împrăștiere, deschidere spre noi orizonturi pe care Dinicu, un clasic prin excelență, o gestiona cu dificultate în fața tinerimii simfonice efervescente? Nu primim un răspuns concludent în paginile volumului. Dar, în finalul acestuia, avem ocazia de a procesa traseul de la prima stagiune incluzând anul 1906 (când orchestra abia se stabilizează) la punctul terminus 1914 (cu microstagiunea de la Sinaia și succesele lui Rubinstein sau Enescu). În acest deceniu, Filarmonica a închis un cerc complet, reușind edificarea unei instituții (sub Wachmann și Dinicu), educarea publicului (prin concertele populare) și seducerea elitei europene (prin stagiunile de la Sinaia). Octavian Lazăr Cosma încheie astfel un volum dens conținând povestea modului în care o națiune își construiește o „voce” proprie prin sunet, într-un timp record de nici zece ani și lăsându-ne cu acea notă de „reculegere sufletească” – un amestec de mândrie pentru ce s-a construit și anxietate pentru ce avea să vină odată cu tunurile *Primului Război Mondial*. Este fascinant să te gândești cum, într-o lume fără înregistrări digitale, fără internet și sub spectrul unui război iminent, o mână de oameni (Wachmann, Dinicu, Enescu) a reușit să aducă la București „creierul” muzical al Europei și să umple sălile cu studenți și funcționari dornici de frumos. Imaginea *Ateneului* din 1914 vorbește de la sine: un loc unde, în ciuda criticilor acide și a bugetelor precare, se aplauda deopotrivă o simfonie de Beethoven și o primă audiție de Debussy, semn că „mărgăritele” începuseră deja să fie înșirate pe firul istoriei noastre.

Concluzia volumului II? Apelez la sintagma-refren „*Omul trăiește din speranțe*”; ne aflăm pe buza prăpastiei istoriei, cu imaginea unei *Filarmonici* care tocmai învățase să „zboare” (prin Debussy, Strauss și Enescu), onorându-și

misiunea de democratizare a culturii și de aducere a vibrației muzicii aproape de tinerimea simfonică, dar nevoită acum să se refugieze în „momente de reculegere sufletească”.

Volumul III (1914–1920)

Perioada avută în vedere de Octavian Lazăr Cosma ne așază în fața „Vârfurile de interes” ale perioadei, creionând tabloul fascinant al unei epoci de dinamică spectaculoasă: trecerea de la consolidarea identității muzicale naționale, prin „focul” *Primului Război Mondial*, până la triumful instituțional al *Filarmonicii*:

1 – *Vârful Genezei*: „Epoca noastră muzicală” (1914–1916) – reprezintă maturizarea conștiinței artistice românești, când nu mai suntem doar spectatori ai culturii europene, ci creatori incluși în circuitul de valori, așa cum este cazul lui Enescu „Arhitectul”, veritabilă forță motrice care impune capodopere complexe (precum *Simfonia a II-a* și actul III din *Parsifal*), oferindu-ne premisa identitară; *Premiul Național de Compoziție* reprezintă un crez, alături de care dorința de subvenționare a artei autohtone aduce speranța că „vom avea muzica noastră”, inclusiv prin lărgirea orizontului: includerea lui Bruckner și „istoria literaturii violonistice” (sete de educație și rafinament academic);

2 – *Vârful Rezilienței*: „*Inter Arma Silent Musae?*” (1918–1919). Chiar și într-o perioadă marcată de conflict, muzica refuză să tacă, devenind un „testament rar”, în care identificăm, în egală măsură, contrastul estetic (lumina lui Debussy și altitudinea lui César Franck servesc drept refugiu spiritual în fața ororilor războiului), rădăcinile (redescoperirea frumuseții cântecului popular ca sursă de supraviețuire culturală) dar și necesarele polemici, demonstrând că viața intelectuală este vibrantă, nu amorțită de front;

3 – *Vârful Tranziției și al Instituționalizării* (1919–1920) – moment al „schimbării de gardă” și al proiectelor monumentale care vor defini secolul XX: apusul și răsăritul (în timp ce „steaua lui Dimitrie Dinicu apune”, apare „revelația” George Georgescu, ca trecere de la eclectismul vechi la temperamentul modern, „straussian”); săgețile și reconfigurările (tensiuni post-război și disputele artificiale) devin semnele unei instituții care se curăță și se recalibrează și, în cele din urmă, apare *Proiectul FILARMONICA* – punct culminant absolut (venirea unor „coloși” – Felix Weingartner și Oskar Nedbal – confirmă faptul că Bucureștiul a devenit o capitală muzicală europeană de necontestat). Desigur, evoluția instituțională reflectată pentru perioada 1914–1920 este una spectaculoasă, marcând trecerea de la inițiative individuale și

entuziasm romantic la o structură profesionistă, stabilă și racordată la standardele europene. Axele acestei transformări aduc cu sine inevitabila trecere de la amatorism la un profesionalism din ce în ce mai riguros, explicabil în mare măsură și prin larga mobilizare favorizată de întoarcerea tinerilor muzicieni de la studiile din străinătate; deosebit de plastica formulare „cei care gâfâie la viori” (descriere a limitărilor tehnice de atunci) indică nevoia de a forma instrumentiști de elită, împlinind dorita misiune ca simfonicele să înceteze a mai fi simple evenimente sociale devenind, în schimb, „adevărată hrană sufletească” și instrument de educație națională. În paralel, se schimbă și modelul: *leadership*-ul în dirijat, observabil prin succesiunea și contrastul dintre lideri. Dacă Dimitrie Dinicu reprezintă epoca „eclectismului lăudabil”, o etapă de tranziție, necesară, dar care își atingea limitele, George Enescu acționează ca un „grandiose propagator” și „șef de școală”, impunând o viziune estetică și morală, iar George Georgescu apare ca „revelația”, aducând suflul modern, „straussian”; sub bagheta lui, instituția căpătă un temperament nou, mai incisiv și mai tehnic. În acest fel, ca proiect final, *FILARMONICA*, nu este doar o schimbare de nume, ci una de paradigmă; mari dirijori străini confirmă și validează destinul internaționalizării acestei instituții fundamentale a statului modern, pregătind terenul pentru ceea ce va deveni „epoca de aur” a muzicii românești interbelice (explorată deja de muzicolog într-un volum anterior). O perspectivă interesantă o reprezintă dirijorul invitat; dacă Enescu a fost „sufletul” și Georgescu „motorul”, Nedbal a fost „oglindea” europeană în care s-a privit instituția pentru a se convinge că a ajuns la maturitate.

Explorarea de către autor a punctelor de maximă intensitate scoate în evidență esențialul prin secvența *Culminație – Complexitate – Sinteză*, moment în care răspunsul oricărui „de ce” devine explicație clară, deoarece aici se deznodă firele narative sau argumentative acumulate în primele două volume. Culminația înseamnă impact, oferind satisfacția răspunsurilor mult așteptate pe ton de cele mai multe ori decisiv și revelator; complexitatea conduce la împingerea conceptelor spre limită, către nuanțele cele mai fine și excepțiile de la regulă (analiză aprofundată, detalii tehnice sau filosofice avansate), în vreme ce sinteza – ca vârf al oricăror conexiuni, face corelația între trecut, prezent și viitorul temei abordate. Nu este doar despre ce s-a întâmplat, ci despre moștenirea lăsată de acele idei sau evenimente. Privind lucrurile prin această cheie de citire, volumul III nu mai este doar „finalul”, ci devine destinația unde toate eforturile anterioare prind sens.

Desigur, volumul deschide și alte portaluri: politicul, birocrăția și orgoliile artistice, disputele între generații sau viziuni, intrigile pe care le-am putea numi de salon și care, în diverse grade, și-au pus amprenta asupra realității trăite în acei ani. Ce a prevalat: cearta pe regulamente ori ciocnirile pe cine a fost mai „patriot” în timpul războiului? Din volum aflăm un răspuns clar: calea de mijloc, cea în care perspectivele se întrepătrund și în care muzica își

vede de drumul ei, fie că este considerată hrană sufletească, fie că este privită drept prilej de „gâlceavă”. În timp ce în culise se aruncau „săgeți împotriva colaboraționiștilor” sau se purtau dispute birocratice, pe scenă se clădea o lume paralelă. Aici vedem că au prevalat acele momente de „puritate indicibilă” ale lui Enescu primite de public ca formă de exorcizare a tensiunilor. Arta nu doar că a supraviețuit „săgeților”, dar le-a făcut să pară irelevante. Când publicul ascultă *Simfonia cu cor* de Beethoven sub bagheta lui Enescu, micile orgolii politice dispar în fața absolutului. S-a adăugat „Proiectul FILARMONICA” – victorie a ideii că o națiune are nevoie de o „arhitectură sonoră” solidă pentru a exista cu adevărat. În această realitate, presa a afirmat răspicat că Enescu este „Singurul sortit să rămână”. Și astfel, într-o epocă de tranziție, unde „steaua lui Dinicu apune” și altele abia răsar, Enescu rămâne constanta divină, iar ceea ce astăzi privim ca victoria artei rezidă în capacitatea lui de a transforma cântecele poporului în „testament rar”, ridicând folclorul la rang de simfonie universală.

Cum îmi place să recitesc finalul volumului III? Ca pe o „Duminecă muzicală de o frumusețe rară”: în fundal, zgomotul polemicilor se stinge... se aude doar „avântul și sonoritatea” *Simfoniei a II-a* de Enescu. În cele din urmă, victoria este completă: instituția s-a născut, maestrul adulat pe marile podiumuri europene a fost recunoscut ca „șef de școală”, iar publicul a primit „hrana” promisă; arta nu a câștigat prin luptă directă cu birocrăția, ci prin altitudine. S-a ridicat atât de sus (la „altitudinea inspirației” lui César Franck), încât disputele de la sol nu au mai putut-o atinge.

Și ar mai fi ceva. Metaforele centrale ale volumului, la care subscriu:

- *Enescu privit ca Șef de școală*, nu doar un artist, ci un *DESTIN* („singurul sortit să rămână”);
- *arhitectura sonoră*: Muzica nu mai este doar divertisment, ci o construcție solidă, o structură de rezistență pentru spiritul național;
- *hrana sufletească*: într-o epocă de lipsuri materiale, concertele simfonice devin vitale pentru supraviețuirea morală.

În lumina acestor metafore, vă invit la lectura seducătoarelor și inspiratoarelor trei volume (cât tot atâtea tomuri!) dăruite muzicologiei românești de academicianul Octavian Lazăr *de Cosma*; adaug și un alt gând, în aceeași diagramă: dacă ne imaginăm *Filarmonica* drept catedrală, Wachmann i-a turnat fundalul, Dinicu i-a ridicat zidurile, Georgescu i-a montat cupola, dar Enescu rămâne cel care a știut să-i aducă înăuntru, întreagă, zestrea de lumină solară prin *Premiul Național de Compoziție* (veritabilă „declarație de independență” artistică), transformând clădirea – devenită *Ateneul* nostru cel de toate zilele – într-un spațiu viu, sacru.

SUMMARY

Carmen Stoianov

Octavian Lazăr Cosma teaches us that, in order to know where we're going, we must fully understand the "score" of our past

The Bucharest Philharmonic in the Spotlight of Music Chronicles is a three-volume work by Octavian Lazăr Cosma: 1866–1906; 1906–1914; 1914–1920, encompassing the broad span of "more than a century and a half." The methodological value of this work lies in its validation of the music chronicle as a historical document. It is the history of an institution engaged in the task of cultivating an audience capable of appreciating the art of sound at the level of performance encompasses the triad of emotion, criticism, and the audience's resilience. By letting the "spotlight of the chronicle" illuminate the past, the author offers us a vivid, subjective, and compelling history of how Bucharest succeeded in becoming a European musical capital. Here, then, is a seminal work – among many others by the maestro! – that continues, from a different vantage point, a different perspective, and a different interpretation compared to other musicologists, the story of this key institution in the realm of Romanian symphonic music.