

RECENZII

O statuie muzicologică pentru Paul Constantinescu

Vasile Vasile

În pofida faptului că **a beneficiat de o prestigioasă prezentare monografică**, datorată muzicologului Vasile Tomescu¹, personalitatea și activitatea lui Paul Constantinescu au rămas încă obturate pentru unii cercetători de două elemente rămase mai departe într-o ceață ce a fost speculată de detractori și de cei care nu au putut depăși cele două puternice acuzații: originea sa românească – apartenența ortodoxă și „distrugerea” primei variante a *Oratoriului de Paști – Patimile Domnului*.

Trebuie să consemnez perpetuarea unor mai vechi și neîntemeiate **acuzații care au planat și mai planează asupra muzicianului**. Îmi aduc aminte de un reproș al patriarhului Teoctist, care știa vechile acuzații că nu ar fi fost român, înaltul ierarh prelungind durele defăimări ce i-au fost adresate eminentului muzician în timpul în care el lansa cele două oratorii bizantine. Atât i-am putut replica înaltului ierarh, care s-a dovedit foarte surprins: „Dacă toți cei care se bat cu cărămida în piept cu originea „foarte sănătoasă” ar face măcar a mia parte din ceea ce a făcut Paul Constantinescu pentru cultura românească și pentru ortodoxie, am fi fost mult mai bogați”.

Între timp **au fost semnalate alte două lucrări care „au fost cu totul eliminate din patrimoniul nostru artistic**, necântându-se, neexistând în monografia lui Vasile Tomescu, nici în catalogul lui Mihai Popescu ori lexiconul lui Viorel Cosma² ce întregesc creația compozitorului și așteaptă punerea/ repunerea în circuitul interpretativ, așa cum pledează descoperitorul lor, academicianul Octavian Lazăr Cosma și a

fost realizat un nou inventar al operelor muzicianului dispărut prematur³.

Tânărul muzician, dirijor, profesor, muzicolog, Stelian Ionașcu a ajuns treptat la dezlegarea celor două puncte nodale ale activității eminentului compozitor, care se afirmă cu tot mai multă pregnanță în constelația enesciană, afirmându-se prin largă deschidere și puternica ancorare în spiritualitatea românească, la a cărei afirmare europeană și-a dorit să contribuie cât mai consistent. Tot mai multe și mai îmbucurătoare știri europene confirmă punerea în circulație a multor creații ale muzicianului român, între care se numără și cele care fac obiectul recente cărți, care se centrează pe cele două oratorii ale compozitorului, dar răspund și la cele două derute amintite⁴.

Beneficiind de o solidă pregătire teologică și muzicală ce i-a permis elaborarea unei prestigioase teze de doctorat, pusă la dispoziția doritorilor prin publicarea ei⁵, Stelian Ionașcu a fost primul muzician căruia maestrul Octavian Lazăr Cosma, la timpul respectiv președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, i-a pus la îndemână lucrarea pe care toți o credeam distrusă, arsă.

Astfel, cercetătorul a realizat în urmă cu aproape zece ani, **o primă încercare exegetică a variantei „regăsite a oratoriului”**, comparată cu „mărgăritarul ascuns în țarină”, încercare dominată de entuziasmul „descoperirii”⁶, după ce Sanda Hîrlav - Maistorovici semnalase existența lucrării⁷.

Două șocuri mari a produs „descoperirea” partiturii în Fondul special *Paul Constantinescu* din cadrul bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – nr. 540: primul era determinat de posibilitatea studierii variantei originale a partiturii considerată distrusă, de către cei dornici a afla cum arăta prima versiune a lucrării, pierderea ei fiind puternic mediatizată și unanim acceptată – pe de o parte - și formula testamentară, aparent dură, dar autoritară a compozitorului, notată pe coperta inițială, care se dezicea de munca sa anevoioasă: „Această partitură nu se mai poate executa. Copierea chiar fragmentară este interzisă. Paul Constantinescu, 20 VI 1948”.

Autorul lucrării în discuție, **o adevărată statuie muzicologică ridicată în cinstea lui Paul Constantinescu**, a realizat în studiul din 2010 o primă prezentare paralelă a celor două variante muzicale, semnalând elementele identice și mai ales cele diferite, nu atât proporția lor interesând, ci mai ales substituirile melodice care dezvăluie modificările esențiale ale concepției autorului, eliberat de intransigența fostului colaborator, aspecte ce vor fi dezvoltate în analiza definitivată în cartea amintită. Însuși noul titlu al oratorului este ilustrativ: *Patimile și Învierea Domnului*, compozitorul mutând accentul pe Învierea Mântuitorului, pentru care îndurase umilințele și patimile.

Compozitorul înregistrează astfel o primă distanțare de modelul catolic și protestant, în care primează patimile, Învierea căpătând la compozitorul român spațiul convenit concepției ortodoxe, în felul acesta **proiectând o viziune în spiritul ortodoxiei românești**.

Se adaugă înlocuirea substanței melodice, Paul Constantinescu apelând la creații liturgice mai apropiate de timpurile noastre și trecute prin filiera procesului de românire – cum genial a numit Anton Pann **apropierea melodiilor liturgice de sensibilitatea națională**.

Cel care a sesizat cel mai bine procesul de românire realizat de Anton Pann, asupra căruia am insistat în recenta monografie⁸ - și merită a fi subliniat acest aspect, deoarece intuitiv Paul Constantinescu subscrie la acest amplu proces, de pe o treaptă diferită față de cea a înaintașului - a fost marele ierarh cărturar Antonie Plămădeală, care sublinia entuziasmat: Ce frumos cuvânt a găsit pentru lucrarea patriotică și artistică: **a români!**⁹

În fond, **românirea, în care se implică și Paul Constantinescu** la nivelul jumătății secolului al XX - lea, aclimatizând genul oratorial, este un proces general al spiritualității noastre, ilustrat de minunățiile numite Voroneț, Moldovița, Sucevița, Humor, Trei Ierarhi, Curtea de Argeș, *Psaltirea în versuri*, *Bibliile*, de la ce a lui Șerban Cantacuzino până la cea a lui Bartolomeu Anania ș. a. m. d. David este reprezentat pe pereții Voronețului cântând la cobză, nu la

kinorul necunoscut credincioșilor locului, iar Adam este reprezentat pe pereții aceleeași mănăstiri bucovinene arând cu plugul strămoșesc, în timp ce Eva toarce în furcă și cu piciorul își leagă pruncul. Sunt elemente intuite, poate chiar cunoscute de Paul Constantinescu și ilustrate de analizele cărții lansate recent.

Însuși I. D. Petrescu recunoștea, pentru a-și adjuceca statutul de autor al primei versiuni a oratorului faptul că acesta „este clădit pe texte muzicale medievale bizantine”, ceea ce îi conferă o respirație „total medievală”, de care se pare că Paul Constantinescu nu a fost prea încântat, renunțând după „distrugerea” lucrării „la secțiunile cu documentele obținute de la părinte și trece la elaborarea din temelii a unui nou oratoriu” – cum remarcă Octavian Lazăr Cosma într-un alt material consacrat compozitorului¹⁰.

Așa cum afirmam și în prefața noii lucrări a lui Stelian Ionașcu, ce a văzut lumina tiparului la Editura Universității din București – *Oratoriile lui Paul Constantinescu* – de data aceasta „timpul a avut răbdare”, până să apară **un cercetător cu ambele specializări** necesare urcușului spre masivul Paul Constantinescu. Teologul Stelian Ionașcu, absolvent al unui seminar teologic de prestigiu, cum este cel din Buzău, purtând nunele ilustrului episcop Chesarie și prin care a trecut și viitorul mitropolit al Moldovei, Iosif Naniescu, recent canonizat cu numele „cel sfânt și milostiv” – ambii implicați direct în muzica vremii lor - licențiat și doctor în Teologie, cu o lucrare vizând chiar orizontul noii sale lucrări, licențiat al specializării Muzică religioasă din cadrul Universității Naționale de Muzică din București, cu un master în Dirijat coral în cadrul aceleeași instituții de învățământ artistic superior.

Cadru didactic al Facultății de Teologie din București, dirijor al Corului Patriarhiei Române, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, Stelian Ionașcu a realizat în prezentul demers muzicologico – teologic exegeza celor două creații religioase ce i-au adus la început lui Paul Constantinescu „acuzația” că ar semăna cu creațiile similare ale lui J. S. Bach, acuzație transformată în timp, în titlu de glorie, tot mai multe ecouri europene situând cele două oratorii ale

compozitorului român în vecinătatea celor ale cantorului de la *Thomaskirche* din Leipzig.

Autorul pornește de la cele două coordonate amintite mai înainte, fără să le enunțe, dar pe care le urmărește cu insistență și cu o documentare exemplară, plecând de la ceea ce Ștefan Popescu, un muzician pe care istoria l-a uitat, urmele activității sale nefiind semnificative¹¹ pentru istoria muzicii românești și ajunge la evidențierea inconștientă a recunoașterii europene a creației, pe care n-o înțelege, dar formulează și semnează împotriva autorului oratoriilor o „opinie separată asupra rezultatului concursului pentru ocuparea catedrei de Armonie, Contrapunct și Compoziție bisericească din cadrul Secției religioase”, secție preluată de Conservatorul Regal de Muzică și Artă Dramatică. În plus, acuzatorul s-a dovedit un anacronic, pretinzând lui Paul Constantinescu, muzicianul situat de tot mai mulți muzicologi în vecinătatea lui George Enescu - cel care aprecia foarte mult creația compozitorului ploieștean și-l elogia confrăților - ceea ce nici el, în calitate de judecător și decident, nu a oferit și nici nu putea oferi.

Reproșul era teoretic întemeiat: catedra reunea trei domenii diferite, doar primele două având reprezentare în planurile de învățământ artistic superior, dar nu ca specializare. La acea vreme nu exista un „specialist” al tuturor acestor trei domenii, cum nu era nici contracandidatul care se retrage din concurs - Mihai Chiriță - nici însuși Ștefan Popescu și nici chiar I. D. Petrescu. Dar, demonstrația lui Ștefan Popescu este cel puțin penibilă și răuvoitoare și pare a anticipa ruptura dintre I. D. Petrescu și Paul Constantinescu, conducând la elaborarea celei de-a doua versiuni a lucrării pentru care cel dintâi își revendica dreptul de autor/ coautor. În 1948 compozitorul termină a doua versiune, anunțând distrugerea celei dintâi, care, din fericire, a supraviețuit, recent anunțându-se „descoperirea” ei, amintită mai sus.

Monografistul care a avut în mână partitura pe care o supune unor analize minuțioase, observă corect că la 22 iunie 1948 „compozitorul scria ultima notă în partitura variantei a II – a a *Oratoriului* și, cu două zile mai devreme, în 20 VI 1948, scria «sentința» prin care se dezicea de prima variantă, cu

toate acestea «nu l-a lăsat inima» să distrugă partitura” (p. 106).

Nu calitatea mea de fost profesor al autorului – nici nu mi amintesc dacă la cursul de *Istoria muzicii bizantine*, curs inițiat de mine și susținut o anumită perioadă la Universitatea Națională de Muzică, apoi abandonat în mod inexplicabil, am ajuns la analiza creației religioase a lui Paul Constantinescu, deși în cartea tipărită, în cel de-al doilea volum, fac trimitere la creația religioasă – mă îndrituiește să fac aceste aprecieri, ci realitatea lucrării, bucuria apariției ei, demonstrația specialistului care analizează cu multă minuțiozitate și relevanță nu numai gestația creației lui Paul Constantinescu, dar mai ales raporturile ei cu izvoarele muzicale, total diferite în cele două versiuni ale *Oratoriului de Paști*.

După publicarea cursului de istoria muzicii bizantine predat în cadrul Universității Naționale de Muzică și tipărirea celor două volume consacrate genezei și evoluției sale în lumea creștină și în spiritualitatea românească¹² **am simțit nevoia aprofundării creației religioase a lui Paul Constantinescu** și am prezentat progresiv, la Ploiești, în casa muzicianului, detalii despre această latură a activității sale creatoare, ulterior publicând un studiu la Craiova¹³, un altul la București, într-un volum consacrat lui Paul Constantinescu și Constantin Silvestri (legăturile celor doi muzicieni au fost consfințite și prin acest volum omagial, rod al unei sesiuni de comunicări organizată de Universitatea Națională de Muzică)¹⁴ și forma definitivă a temei, în revista *Muzica*¹⁵.

Între timp au mai fost elaborate și alte lucrări propunând **noi perspective exegetice, integratoare asupra oratoriilor lui Paul Constantinescu**, precum cea semnată de Vasile Iliuț¹⁶ sau de Mădălina Hotoran¹⁷ etc.

În cadrul unei întruniri științifice la Facultatea de Teologie din Cluj autorul exegezei a prezentat câteva repere ale acestui nedorit moment din viața celor doi muzicieni, astfel că demersul final era foarte așteptat, mai ales că se baza pe documente necunoscute până acum și care întronează dreptatea finală.

O analiză convingătoare a ceea ce reprezintă **integrarea de către Paul Constantinescu a muzicii religioase ortodoxe în cultura de factură europeană**, respectiv a filonului bizantin în universalitate, necesita o colaborare foarte strânsă dintre cel puțin doi specialiști, unul în teologia cântării și altul în cel al creației muzicale cu conținut religios, cum au fost cei doi „autori” ai primului oratoriu inspirat din muzica bizantină și sintetizând tradițiile europene ale genului, preotul I. D. Petrescu și Paul Constantinescu.

Lucrarea preotului muzicolog pornește *ex abrupto* de la cele **două „acuzatii”, care în fond se exclud reciproc** și și-au dovedit în timp nețemeinicia și falsitatea: că autorul ar fi fost evreu (în studiul citat Octavian Lazăr Cosma citează sintagma proiectată de presa denigratoare a timpului: „metis iudeo - bulgar”) – pe de o parte - și legionar – pe de altă parte. Luând-o piepțiș de la aceste acuzații false și citând cele două lucrări pe care compozitorul nu le-a putut auzi în sala de concert, fiind lăsate în custodia discipolului său, Ion Dumitrescu – poemul *Cântarea Basarabiei* și cantata *Moartea eroului*, autorul demontează punct cu punct pledoaria falsă a celui care se crede judecător suprem al unei creații pentru care nu era abilitat, cum se și dovedește și urmărește consecvența regretabilă pentru „demolarea” fostului său discipol și coleg.

Este pus în lumină și paradoxul: printre discipolii lui Ștefan Popescu se numără și cel pe care-l condamnă și-i contestă competențele, doar pentru că el trecuse prin seminarul *Veniamin Costache* din Iași (Paul era absolvent de liceu în care devenise liderul mișcării artistice), prin Conservatorul din București, era licențiat în Teologie și se perfecționase la *Schola cantorum* la Paris. Să se fi crezut el, Ștefan Popescu, îndreptățit să ocupe catedra scoasă la concurs? Nu-l oprea nimeni să se înscrie la concurs, deși figurează ca profesor al instituției, calitate în care a fost desemnat în comisia de examinare.

O altă certitudine care anulează reproșul lui Ștefan Popescu o constituie faptul că specializarea pretinsă de el nu putea fi dobândită în nici-o instituție și Academia de Muzică Religioasă nu a dat în cei doisprezece ani de funcționare nici-

un absolvent cu această triplă specializare. Caracterul compozit al catedrei nu avea în vedere acest element esențial. Dar să nu uităm că Gavriil Musicescu nu fusese profesor de Compoziție, ci doar de Armonie, disciplină în cadrul căreia dădea elevilor săi recomandări componistice, iar lui Alfonso Castaldi i s-a făcut destul de târziu catedra de Compoziție, începând ca profesor de mandolină și apoi de Armonie.

Toate aceste elemente fac să pălească pledoariile „judecătorului”, separate și ulterioare, concursul fiind validat de Minister și Paul Constantinescu primind numirea de profesor de Armonie, Contrapunct și Compoziție bisericească la Conservatorul bucureștean.

Biografia autorului celor două oratorii bizantine ar trebui să mai lămurească niște contradicții ce-l privesc: dacă predase aceleași discipline în Academia de Muzică religioasă, în perioada 1937 – 1941, cum scrie Viorel Cosma, în prezentarea muzicianului¹⁸, de ce trebuia să dea un nou concurs, sau chiar două – cum menționează Stelian Ionașcu, primul fiind prezidat de însuși George Enescu?; în 1943, în cadrul Conservatorului disciplina putea reveni la statutul ei mozaicat, deși în același portret Viorel Cosma îl menționează doar ca profesor de Armonie din 1941.

În lucrarea de doctorat – *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, tipărită în 2005, autorul prezentei cărți argumenta cu acte faptul că încrimnatul fusese **botezat la Ploiești, tatăl său cântase în Corul Mitropoliei din Iași, sub conducerea lui Musicescu, iar prin mamă era rudă cu Anton Pann**, ea fiind născută în Slivenul „finului Pepei”.

Cu deschiderile muzicale amintite ce au în vedere formația autorului cărții, documentarea solidă pentru elaborarea ei, dublate de faptul că se numără printre interpreții unor lucrări ale compozitorului, dar mai ales de dorința sinceră de a lumina un moment întunecat din viața și activitatea lui Paul Constantinescu, îndeosebi două dintre creațiile sale reprezentative (a nu se uita că lista creațiilor sale include valori indubitabile, dintre care merită a fi amintite măcar câteva ce justifică așezarea sa în constelația enesciană: patru madrigale pe versuri de Eminescu, poemul coral *Miorița*, opera *O noapte*

furtunoasă, poemul coregrafic *Nunta în Carpați*, drama lirică *Pană Lesnea Rusalim*, *Suita românească*, două rapsodii, două simfonii, un concert pentru vioară, unul pentru orchestră *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră*, piese corale, vocale și instrumentale, unele amintite în paginile următoare (ținând de filonul bizantin), autorul prezentei cărți **escaladează cele două piscuri muzicale ale compozitorului, ale muzicii românești și europene**. E mai mult decât îmbucurător faptul că lucrările care fac obiectul acestei cărți sunt tot mai căutate și elogiate în centre europene și cartea citează asemenea aprecieri, invitând la multiplicarea lor și la cunoașterea capodoperelor muzicianului.

Așa cum am anticipat, autorul este ajutat în aceste demers dificil de **tripla sa formație, dirijor, profesor, muzicolog, de dubla sa pregătire teologică și muzicală și alte câteva calități**, rezumate astfel:

- este practicant al muzicii pe care o slujește ca dirijor al Coralei Patriarhiei și al formației corale a studenților teologi și practicant al celei în semiografie bizantină, remarcându-se ca autor al unei gramatici al acesteia din urmă¹⁹;

- cunoașterea muzicii psaltice îl ajută la identificarea, evidențierea și comentarea surselor celor două versiuni ale oratorului *Patimile și Învierea Domnului*;

- se dovedește lipsit de prejudecăți, deși în cercurile apropiate se mai confruntă cu obiecții de tipul celor invocate în urmă cu circa trei sferturi de secol;

- cunoaște creația complexă a muzicianului, unul dintre cei care s-au apropiat cel mai mult de esența muzicii bizantine, pe care o elogiază și o fructifică în creații de tipul: *Liturghia în stil psaltic*, *Două studii în stil bizantin, pentru vioară, violă și violoncel*, *Sonata bizantină, pentru violoncel solo, sau vioară solo*, *Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII – pentru violoncel și orchestră*, culminând cu cele două oratorii bizantine: *Patimile și Învierea Domnului și Nașterea Domnului*;

- realizează o tratare captivantă și parcimonios organizată în carte, construind un discurs coerent, logic și argumentat;

- autorul argumentează din perspectiva apartenenței sale ortodoxe, comună cu cea a compozitorului, **elemente specifice ale celor două lucrări supuse analizei**, justificând în cazul celei dintâi mutarea accentului de pe patimile Domnului pe Învierea Domnului, elemente care deosebesc ambele lucrări analizate, de cele asemănătoare semnate de compozitori catolici sau protestanți. Este și opțiunea lui Marțian Negrea, autorul *Recviemului – parastas*, în care moartea nu mai are aspectele amenințătoare ale unor asemenea lucrări catolice și protestante, cu: *Dies irae, Rex tremendae, Tuba mirum*, fiind guvernat de cântări de tipul *Veniți și dăm mortului sărutarea cea mai de pe urmă* sau *Adusu-mi-am aminte*, aspecte abordate într-un studiu special²⁰ și în monografia ce-și așteaptă susținerea materială pentru publicare²¹.

Paginile de analiză a partiturilor îi oferă autorului posibilitatea **reliefării unor momente de maximă sugestivitate**, cum ar fi „starea de spirit a Apostolilor la teribila afirmare a vânzării”, dialog care nu putea căpăta expresivitatea dorită fără o tratare polifonică, cele douăsprezece voci bărbătești, particularizând îngrijorarea fiecăruia dintre ei, nu atât pentru planarea asupra lor a acuzării de trădare, de abjurare, cât a ceea ce va urma: Petru se va lepăda de trei ori (căindu-se amarnic după ce a făcut-o; Toma nu va crede în Înviere până nu-și va pune degetele în urmele cuielor, toți se vor risipi și de aceea – așa cum remarcă Înalt Prea Sfințitul Bartolomeu Anania – Mântuitorul le adresează ucenicilor, după Înviere, un salut diferit față de cel cu care le-a întâmpinat pe mironosițe: „Pace vouă!”. Femeilor S-a adresat: „Bucurați-vă și spuneți ucenicilor că am înviat”. Starea de neliniște a celor doisprezece este exprimată într-un fugato de mare elocvență muzicală, pagină reprezentativă nu numai pentru Paul Constantinescu dar chiar pentru istoria genului.

Aceeași stare de agitație sugerează compozitorul prin apelul la un alt expresiv fugato, în secvența în care gloata răspunde întrebării lui Irod: Dar ce voi face cu Iisus ce se zice Hristos?, cu o agresivitate maximă: „Să se răstignească, să se răstignească”.

Compartimentând analizele lucrărilor, autorul are posibilitatea unor **incursiuni teologice, liturgice și muzicologice**, acestea din urmă diversificate la rândul lor pe mai multe planuri: melodice, ritmice, armonice, polifonice, structurale, stilistice etc. Schemele structurale și extrasele din partituri explicitează multe dintre constatările cercetătorului, care așează față-n față evoluția celor două versiuni ale oratoriului de Paști, cu sublinierea asemănărilor și a deosebirilor. Astfel, sunt puse în evidență noutățile introduse de compozitor după ce a scăpat de tutela celui ce se credea că poate figura în calitate de autor, fără să fi realizat nici-o pagină din partitura muzicală, ceea ce justifică precizarea afișului premierei în care I. D. Petrescu este menționat numai în calitate de interpret și de realizator al comperajului de „texte muzicale bizantine din secolul a XIII – lea, reconstituite, traduse și rânduite de părintele I. D. Petrescu”.

Analizele pertinente ale paralelismelor celor două versiuni ale Oratoriului de Paști deschid drumul unei supozitii: este posibil ca Paul Constantinescu să nu fi împărțit în totalitate convingerile prooccidentaliste ale lui I. D. Petrescu și să fi avut mai înainte intenția modificării primei versiuni, bazată pe melodii foarte vechi care aveau două mari dezavantaje: nu mai erau familiare ascultătorilor secolului al XX – lea și transcrierile în notația guidonică nu reprezentau certitudini. Mai multe pagini sunt consacrate deosebirilor esențiale dintre cele două partituri care au și nume diferite: *Patimile Domnului – Oratoriu de Paști pe teme bizantine - Patimile și Învierea Domnului – Oratoriu bizantin de Paști* (sublinierile îmi aparțin și scot în relief deosebirile).

Pe două coloane sunt prezentate momentele principale ale celor două lucrări cu evidențierea deosebirilor, atrăgând atenția anii: 1941 – 1943, respectiv 1948, denumirile diferite și eliminarea totală a numelui lui I. D. Petrescu din versiunea anului 1948. Se remarcă faptul că, în general se păstrează textele evanghelice **și compozitorul asociază Patimilor Învierea**, cu care culminează lucrarea, mutând accentul pe cel de-al doilea moment și depărtându-se de semnificațiile

pasiunilor occidentale, care se limitează la evocarea muzicală a Patimilor, după textele celor patru evangheliști.

Chiar dacă ultima parte – *Învierea* – nu contrabalansează ca spațiu celelalte trei părți anterioare – *Trădarea – Capturarea și judecarea – Răstignirea* – dozarea muzicală realizată de compozitor asigură acest echilibru și o trecere foarte expresivă de la intonațiile *Prohodului* la triumful *Învierii*, a Luminii. În fond, chiar *Prohodul* reprezintă prin cele trei „stări”, cu melodiile lor specifice trecerea de la tristețea *Înmormântării* la bucuria *Învierii*.

Este greu de crezut că I. D. Petrescu, cel care ajunsese să propună înlocuirea pieselor liturgice ortodoxe cu cele gregoriene, care făcea neconținut elogiul acestora, dovedindu-se foarte puternic influențat de Amédée Gastoué. ar fi acceptat un final triumfal pe melodia glasului cromatic II, oscilațiile modale ale *Prohodului* tratate ca atare în armonie, sau ale glasurilor enarmonice ale sveltinelor, începând cu *Cămara Ta, Mântuitorule*, exprimând stările umane contradictorii: lumina Cămării divine – pe de o parte - și teama celui ce nu se crede demn a intra în ea – de cealaltă parte. Sigur preotul nu i-ar fi îngăduit compozitorului respectarea sonorităților enarmonice ale glasului III sau cele cromatice ale glasului II, el fiind un vajnic apărător al diatonismului. Or, oscilația major – minor, tipică glasurilor enarmonice, desființată chiar de unele lucrări teoretice ulterioare, adaugă un spor de expresivitate, cu jocurile de lumini și umbre, ingenios fructificate de compozitor.

De altfel, **ambele oratorii bizantine reprezintă o sinteză reprezentativă dintre cultura orientală și occidentală. dintre național și universal**, structura lor fiind cea consacrată de muzica apuseană, dar conținutul este bizantin trecut prin filtrul marilor reprezentanți români ai acestei muzici, fiind apreciată de Emanoil Ciomac „cea mai importantă capodoperă muzical românească din ultimii 25 de ani”.

Din păcate, puterea comunistă instalată la București nu putea accepta promovarea unei creații „mistice” – în articolul citat Octavian Lazăr Cosma scriind că „oratoriile religioase ale lui Paul Constantinescu, după primele audiții, **au fost ca și interzise timp de câteva decenii**”²², astfel că noul oratoriu va

trebui să suporte exilul, fiind prezentat în premieră la Dresda, abia în anul 1973, compozitorul neputându-se bucura de izbânda sa.

Cartea urmărește „odiseea unui oratoriu pierdut”, comparând versiunea „condamnată” cu cea nouă, pe care le abordează din mai multe perspective: teologice, structurale, estetice, stilistice, al surselor melodice etc.

Ca într-un adevărat roman, lucrarea nu numai **demontează reproșurile lui Ștefan Popescu**: „nu și-a lămurit complet origina etnică”, sau „nu are studii nici cunoștințe creștine ortodoxe necesare asupra Liturghiei, Cultului și ritualului creștin ortodox”, ori „nu posedă studii în specialitatea Compoziția corală bisericească” (p. 3) și deschide orizontul spre noi căutări, chiar dacă versiunea „distrusă”, descoperită și prezentată public chiar de Stelian Ionașcu, în amintitul studiu, nu poate lua locul celei consacrate, în care sonoritățile datorate psalților români, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu, Ion Popescu – Pasărea, iau locul celor din secole îndepărtate și aparținând unor psalți de origine grecească, trăitori în alte spații temporale și geografice.

Cei care au beneficiat de ascultarea – posibilitatea exegezei *Oratorului de Paști*, varianta viabilă abia acum apare - s-au convins de absurditatea și iresponsabilitatea aruncată de Ștefan Popescu, după care Paul Constantinescu „nu posedă darul și știința creației muzicale”. Cine face acest reproș? Muzicianul care a lăsat posterității doar miniatura corală *Fluture* și a dat ca „replică” oratoriilor celui pe care-l atacă - deși i-a fost ucenic și coleg - piesa vocal – simfonică *Gloria in excelsis Deo*.

Filmul creației care a declanșat „distrugerea” partiturii originale urmărește momentele importante care încep cu lansarea ei sub cupola Ateneului Român, la 3 martie 1946, **sub bagheta lui George Enescu**, cu puțin timp înainte de autoexilarea genialului muzician român. Corului *România* instruit de Nicolae Lungu se adăugau prestigioșii cântăreți: Nicolae Secăreanu, Nella Dimitriu, Mircea Buciu, Elisabeta Moldoveanu, Valentin Teodorian și însuși I. D. Petrescu, căruia i s-a acordat rolul recitator al lui Iisus. Au urmat cele trei prezentări ale lucrării dirijate de Constantin Silvestri din aprilie

1946, despre care a rămas o cronică a lui Virgil Gheorghiu, din care reținem că lucrarea „s-a bucurat de o recunoaștere unanimă, imediată”. A urmat ruptura dintre cei doi muzicieni și gestul lui Paul Constantinescu de a face lucrare inexistentă.

Cum bine sesizează autorul lucrării consacrată oratoriilor lui Paul Constantinescu, lucrarea nu a fost arsă, cum a anunțat însuși compozitorul, ci a fost „îngropată”, descoperind și elemente în favoarea folosirii de către autor a unor indicii că ar fi vorba de o „ascunzătoare”, nedescoperită de nimeni timp de peste 60 de ani.

Pentru ordonarea metodică a rezultatelor investigațiilor celor două partituri ale *Oratoriului de Paști* în varianta *Patimile Domnului*, respectiv *Patimile și Învierea Domnului* **lucrarea propune trei trasee distincte** care se intersectează și se completează, ajutând pe cititor să le găsească locul lor nu numai în contextul creației compozitorului, dar și al muzicii românești și al celei europene:

- evoluția oratoriului în muzica românească;
- analiza primei versiuni a *Oratoriului de Paști – Patimile Domnului* - pe baza partiturii descoperite recent;
- analiza versiunii în circulație și autentificată de autor a *Oratoriului de Paști - Patimile și Învierea Domnului*.

Autorului cărții nu-i scapă observații esențiale desprinse din partitura originală: exclusivismul diatonismului tonal, în pofida caracterului modal al creației liturgice practică în lumea ortodoxă, caracter dominant și în muzica populară, abandonarea versiunilor originale extrase de I. D. Petrescu dintr-un manuscris din secolul al XIII – lea, uniformizarea materialului transcris, conducând la „negarea autenticității transcrierii de către pr. I. D. Petrescu”, eliminând posibilitatea unor „variante ritmico – melodice posibile și de potrivire a textului” (p. 27), o parte din material fiind identificat de Stelian Ionașcu în cele două volume din *Studii de paleografie muzicală bizantină* ale lui I. D. Petrescu.

Cu titlu de glumă pot aminti dezamăgirea față de marea „cucerire”, pe care i-am împărtășit-o bizantinologului Gheorghe Ciobanu, laudându-mă că am găsit cele două cărți ale bizantinologului: „cât ai dat pe ele?” urmate de îndemnul de a le

înapoia chiar pentru jumătate din preț. Mai târziu aveam să-i dau dreptate.

Datorită subtilităților pe care le presupune **analiza paralelă a variantei originale și a celei autentificate de compozitor**, aflată în circuitul interpretativ, autorul ține să afirme cu realism și autoritate că recunoaște „o valoare superioară, descoperită în primul rând de analiza partiturii, dar și de o seamă de mărturii externe, care ne îndreptățesc să nu regretăm nimic din vechea formă, exceptând mobilul unor relații interumane tensionate” (p. 36).

Un alt merit al lucrării îl constituie **urmărirea circulației oratoriilor**, fiind reținute cronici ce privesc interpretările celui de Paști – varianta originală – din primăvara anului 1946, dirijată de Enescu și Silvestri, după care se așterne negura comunistă ce nu putea permite lansarea noii variante.

Prima audiție a noii versiuni a oratoriului a avut loc la Dresda la 7 aprilie 1973, sub conducerea lui Martin Flämig reunindu-se Capela de Stat a orașului german și *Kreutzchor*, la biserica *Kreutzkirche*, în prezența soției compozitorului. A trebuit să vină momentul ridicării cortinei de fier pentru a se înregistra primă audiție în țară, a variantei refăcute, la 12, 13 și 14 aprilie 1990 cu orchestra și corul Filarmonicii *George Enescu*, din București, dirijate de Cristian Mandeal și lucrarea a fost reprogramată în aprilie 1998 și în apropierea Paștilor anului 2004, cu Horia Andreescu la pupitru dirijoral.

În preajma Paștilor anului 1991, partitura prinde viață la Cluj – Napoca, sub bagheta lui Emil Simon. Se vor adăuga apoi multe alte interpretări, în diferite centre românești și vor fi realizate mai multe înregistrări discografice, confirmându-se popularitatea creației. ajunsă și în Elveția, printr-o colaborare benefică a elevilor unui liceu de muzică și ai Academiei de Muzică din această țară și coriștilor din Alba Iulia și Sibiu, acompaniați de orchestra simfonică din Sibiu.

Celălalt Oratoriu bizantin - Nașterea Domnului - va avea o soartă mai fericită, așa cum reiese din paginile pe care i le-a consacrat autorul cărții. La 21 decembrie 1947, în preajma Crăciunului și a izgonirii din țară a regelui Mihai, a căpătat viață– *Oratoriul bizantin de Crăciun*, dirijat de Constantin

Silvestri, corul fiind pregătit tot de Nicolae Lungu și păstrând printre interpreți pe Nicolae Secăreanu.

Deoarece steaua autorului se înălța, în pofida trecerii lui în eternitate cu patru ani mai înainte - tot în preajma Crăciunului - **Oratoriul este programat în ediția din 1967 a Festivalului George Enescu** și cartea îl supune unor analize ce vizează substanța sonoră, provenind tot din muzica bizantină (autorul se simte obligat să explice acest termen în accepțiunea dată de Nicolae Iorga – *Bizanț după Bizanț*).

Analiza acestui oratoriu pornește de la cronica lui Ilarion Cocișiu, muzicologul care constata că „nemaifiind ținut strâns de documente și folosind larg cântecul stranei, **Paul Constantinescu a realizat un oratoriu ca fond și formă superior, iar ca putere de depășire a granițelor ortodoxiei, ridicându-se alături de modelul lui Bach și Händel**”, noul exeget extinzând asemenea considerații, punctând momentele importante ale lucrării și elementele care susțin afirmația criticului din 1948. Extinderea spre melodii de colindă și *vicleim*, libertatea alcătuirii libretului, a planului și a arhitectonicii, utilizarea unor cântări existente și în practica de cult a timpului, tratarea vocală a orchestrei, potențarea momentelor sunt elemente subliniate cu pricepere și devotament față de temă și de valoarea intrinsecă a lucrărilor abordate muzicologic.

De această dată, autorul cărții este obligat să apeleze la **cronici „ascunse”** ce surprind programarea lucrării în Festivalul *George Enescu* fără precizarea titlului și autorului.

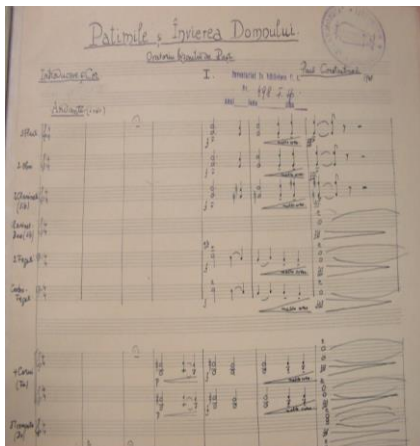
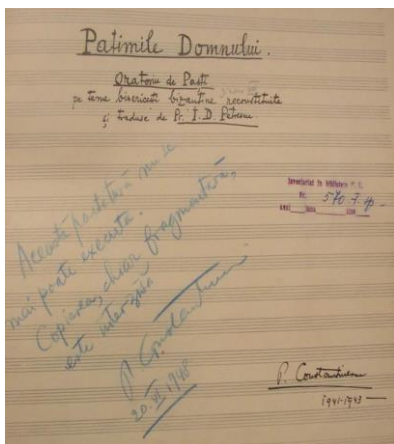
Într-un adevărat crescendo urmează **înregistrarea de către casa de discuri Olympia** din Londra și tipărirea *Oratoriului* de către Editura *Bärenreiter* din Kassel și paginile finala ale cărții urmărește ieșirea la lumină a unei capodopere a muzicii românești și universale născută din cântarea de strană și din repertoriul popular al sărbătorilor de Crăciun.

Ca și „fratele” său mai mare, *Oratoriul de Crăciun* are de suferit din cauza ideologiei ateiste, pentru a înregistra o adevărată explozie după căderea comunismului. Se poate discuta despre o „reînviere” a lucrării și volumul comentează, pe baza unor date ale vremii, cele mai importante dintre aceste

date: 1991, 1992, 1994 – la București, 1993 – la Iași și Brașov, după ce atrăsese atenția lumii muzicale occidentale.

Cartea adună mai multe materiale documentare, cronici, afișe, impresii despre prezentarea Oratoriului în mai multe centre europene: Meissen, Leipzig, Dresda etc., tot mai multe voci situând lucrarea în *constelația Oratoriului de Crăciun* al lui Johann Sebastian Bach.

Ea se adresează deopotrivă cercetătorilor din domeniul muzicologiei și teologiei, fiecare categorie urmând să abandoneze, dacă a căzut victimă ei, dihotomia laic – religios, structura sufletului uman reunind cele două aspecte. Nu am folosit dihotomia sacru - profan, exagerat cultivată în ultima vreme, oratoriile neînscriindu-se în zona sacralului, ele neînsoțind acte sacramentale. Lucrarea are marele merit de a ține seama de coordonatele religioase ale celor două opusuri supuse analizei, cu atât mai valoroase cu cât lipsesc lucrări consacrate teologiei cântării de cult și extracultice, fără a neglija elementele esențiale ce țin de expresivitatea muzicală și de specificul acestui limbaj.



Coperțile celor doi „frați” oratoriali,
primul considerat „fiul răătăcitor” care s-a întors acasă

Note bibliografice

1 – Tomescu, Vasile – *Paul Constantinescu*, București, Editura muzicală, 1967.

2 – Cosma, Octavian Lazăr – *Restituiri: „Cântarea Basarabiei”, poem și „Moartea Eroului”, cantată de Paul Constantinescu*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An IV, nr. 4 (16), octombrie – decembrie 1993, pp. 4 – 20.

3 - Hîrlav – Maistorovici, Sanda Valentina – *Creația componistică a lui Paul Constantinescu – catalog cronologic*, București, Editura muzicală, 2015.

4 – Ionașcu, Stelian – *Oratoriile lui Paul Constantinescu*, București, Editura Universității din București, 2018

5 - Ionașcu, Stelian - *Paul Constantinescu și muzica psaltică românească*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a Bisericii Ortodoxe Române, 2005

6 - Ionașcu, Stelian – *„Mărgăritarul ascuns în țarină... sau Pasărea Phoenix”*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An XXI, nr. 1 (81), ianuarie – martie 2010, pp. 39 – 50.

7 - Hîrlav – Maistorovici, Sanda – *Despre un manuscris „pierdut” și regăsit: Oratoriul de Paști de Paul Constantinescu, I și II*; în: *Axioma*, 7 (52) și 8 (53)2004.

8 – Vasile, Vasile - *Anton Pann personalitate complexă a muzicii și a culturii românești*, vol. I, București, Editura Academiei Române, 2016

9 - Plămădeală, Antonie – *Dascăli de cuget și simțire românească*, București Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981; p. 306;

10 – Cosma, Octavian Lazăr – *De la „ferocitate și stupiditate”... la „ostilitate tăcută”*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An XX, nr. 3 (79), iulie – septembrie 2009, p. 33.

11 – Să-mi fie îngăduită corectarea propriei greșeli din cuvântul înainte al lucrării, unde mi-au scăpat două negații consecutive derutante: „nefiind ne semnificative”; a se citi „nefiind semnificative”

12 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, vol. I și II, București, Editura Interprint, 1997.

13 - Vasile, Vasile – *Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu*, în: *Analele Universității din Craiova*, Seria Teologie, Anul VI, nr. 8/2001, pp. 25 -33

14 - Vasile, Vasile – *Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu*; în volumul *Paul Constantinescu și Constantin Silvestri din perspectiva contemporaneității*, București, Editura Glissando, a Universității Naționale de Muzică, 2013.

15 - Vasile, Vasile – *Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu*; în: *Muzica*, București, An XXVII, nr. 7/2016, pp. 44 – 86.

16 - Iliuț, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale*, vol. III, București, Editura muzicală, 2011.

17 - Hotoran, Anamaria Mădălina – *Patimile și Moartea Domnului în viziunea secolului XX – genul pasiunii*, Cluj – Napoca, Editura Risoprint, 2008.

18 – Cosma, Viorel – *Muzicieni din România* *Lexicon biobibliografic*, București, Editura muzicală, 1999, p. 53

19 – Ionașcu, Stelian – *Teoria muzicii psaltice pentru seminariile teologice și școlile de cântăreți*, București, Editura Sofia, 2006

20 - Vasile, Vasile – „*Recviemul – parastas*” de *Marțian Negrea*, în: *Muzica*, București, s. nouă, An IV, nr. 3, iulie – septembrie 1993, pp. 61 – 69;

21 - Vasile, Vasile - *Marțian Negrea* – lucrare achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și propusă pentru publicare, 1993, nr. inventar: 14.051;

22 – Cosma, Octavian Lazăr – *Art. cit.*, p. 5.

SUMMARY

Vasile Vasile

A Musicological Statue to Paul Constantinescu

In the work that he has published recently, conductor, professor and musicologist Stelian Ionașcu, a connoisseur of Paul Constantinescu's oeuvre (especially of his sacred music), the author of the exegesis of a variant of the *Easter Oratorio* that had been considered to be destroyed – *The Lord's Passion* – has made a profound study of the uneasy issues that still loom around Paul Constantinescu's name.

These issues pertain to his ethnic and religious identity and especially to the accusations as to the legitimacy of his appointment as professor at the Academy of Religious Music in Bucharest. His work is a true musicological statue erected in honour of the musician who launched into European music a rich heritage of Orthodox, Byzantine and Romanian spirituality, cast in the forms of the Western Baroque.

The context of the two Byzantine oratorios justifies the endeavour of allotting universal value to a musical treasure alongside the other splendours of the previous centuries – the frescoes of the Voroneț, Humor, Sucevița, Moldovița, Trei Ierarhi and Curea de Argeș monasteries and convents, the *Metrical Psalter* translated by Metropolitan Dosoftei, who has recently been canonised, all the *Bibles* between Șerban Cantacuzino's and that owed to the eminent hierarch and man of letters Bartolomeu Anania. The author – a theologian and musicologist who practises sacred music in Romanian and is interested in the evolution of Byzantine music – probes these fields, displaying the synthetic character of the works, which he subjects to detailed analyses that are emblematic of the osmosis between East and West and between national and universal.

The study is based on representative documentary materials – reviews, posters, studies, articles, impressions on the performances of the *Oratorio* given in several European centres: Meissen, Leipzig, Dresden, etc. Many such opinions place Constantinescu's oratorio within the constellation of Johann Sebastian Bach's *Christmas Oratorio*.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez