

MUZICA ROMÂNEASCĂ PÂNĂ ÎN 1944: ACCENTE NAȚIONALE ÎNTRE ROMANTISM ȘI MODERNISM

Valentina Sandu-Dediu

1. DEBUTURI MUZICALE ÎN SECOLUL 19

Perioada de tatonări, de sincronizare a compoziției românești cu muzica Apusului (din secolul 19 – până pe la 1920) își are propria-i semnificație. Germenii unor direcții ulterioare se pot descoperi aici, deși travaliul de constituire a unui limbaj național adaptat la forme de împrumut din clasicismul sau romantismul european nu lasă loc apariției unor personalități cu adevărat importante (în literatură, artele vizuale, ca și în creația muzicală). Una din ideile marcante ale Romantismului – interesul pentru folclor, pentru vernacular – care anima atâtea școli naționale ale secolului 19, are ecou și în Principatele românești, Muntenia și Moldova, unite în 1859. Transilvania, parte componentă a Imperiului austro-ungar până în 1918, fusese și înainte, într-o mai mare măsură, permeabilă influențelor vestice.

Până la începutul secolului al 19-lea, cultura muzicală românească în Principate era alcătuită în principal din straturile folcloric și bizantin, cu accente oriental-turcești și un început de muzică laică pe la sfârșitul secolului al 18-lea (și anume, cântece lumești, de curte, compuse de unii boieri). Predomină așadar până spre 1820 influența culturii greco-turcești (pătrunsă prin curțile domnitorilor greci, fanarioți), muzica autohtonă fiind reprezentată în principal prin lăutari și cântăreți de străină. În Transilvania, contactele cu stilul muzical european fuseseră facilitate de muzicieni germani, austrieci, oaspeți pentru perioade limitate de timp la curțile princiare (cazul unui Michael Haydn sau Carl Ditters von Dittersdorf). Grație circulației unor muzicieni occidentali prin întreaga Europă, fie trupe de operă italiene, germane, franceze, fie concerte ale unor artiști străini, legăturile culturale cu Occidentul se intensifică și în Principate, în prima jumătate a secolului 19.¹

Trecerea de la tipologia greco-orientală la cea apuseană se face simțită mai întâi în limbajul literar, care va evolua mai rapid decât cel muzical. Gustul public va fi modelat în mare măsură de trupele străine, ambulante, de operă, dar muzica occidentală se răspândește și datorită unor alți factori: legături comerciale sporite cu Apusul, faptul că numeroși tineri (fii de boieri sau de cărturari) vor pleca la studii, după 1829, în marile capitale europene (Viena, Berlin, Leipzig, Paris, Pisa), și vor instaura la întoarcerea în țară o nouă mentalitate, noi modele. Acestea sunt încurajate de asemenea de artiștii străini stabiliți în Principate. Dacă boierimea (și burghezia în plină afirmare) are acces la opere și concerte clasico-romantice², pătura largă a populației cunoaște, în schimb, repertoriul fanfarelor din anii '30, cu potpuriuri de operă, marșuri și dansuri.

Primele manifestări ale creației autohtone „culte” se leagă mai întâi de teatru, prin lucrări scenice, cuplete cu conținut politic sau potpuriuri pe teme naționale, relevând spiritul patriotic, istoric, caracteristic în general Romantismului timpuriu. Totodată, avântul pe care îl vor cunoaște trupele autohtone de operetă va fi marcat (simbolic) de data reprezentării primului vodevil românesc, *Triumful amorului* de Johannes Andreas Wachmann (muzician de origine austriacă), la București: 1835. Tendința de sincronizare cu formele culturale ale

¹ Vezi și Valentina Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition: Between Nationalism and the Obsession with Synchronizing with the West”, in *Nineteenth-Century Music Review*, Volume 14, *Special Issue 3 (Music in Nineteenth-Century Romania)*, December 2017, p. 315-337.

² Trebuie menționat aici faptul că, pe parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului 19, sunt consemnate istoriografic vizitele-turnee ale unor compozitori ca Franz Liszt, Johannes Brahms, mai târziu Richard Strauss.

vestului european se întrevăde, în aceeași perioadă, în debutul institutelor de învățământ muzical (prima școală de muzică din București este înființată în 1833), în începuturile criticii muzicale, ale istoriografiei muzicale, ale studierii folclorului ca disciplină științifică.

Diversele volume de *Arii naționale românești* publicate acum corespund idealurilor romantice de definire muzicală a națiunii, sunt expresia eclectică a îmbinării muzicii populare orășanești cu surse de inspirație melodică, provenite din romane străine de mare popularitate (cântecul sentimental francez, muzica de salon, romanța populară rusă), adesea granița între „folcloric” și „cult” fiind incertă.

Istoriografii muzicii românești din secolul 19³ trec în revistă contribuțiile unor compozitori precum Anton Pann (reformator al muzicii psaltice, culegător al folclorului literar și muzical orășanesc, de influență orientală). Însă de începuturile școlii naționale de compoziție își leagă numele în principal muzicieni străini, buni instrumentiști (fenomen caracteristic nu numai pentru România, ci și pentru Rusia, Polonia, Finlanda sau Ungaria): Alexandru Flechtenmacher, semnatarul primei lucrări orchestrale importante (*Uvertura Moldavă*, 1846), Johannes Andreas Wachmann (autor de operete, vodeviluri, de culegeri de melodii populare armonizate tonal), Ludwig Anton Wiest (preocupat de repertoriul cameral violonistic), Carol Mikuli (pianist bucovinean, elev al lui Chopin, care prelucrează pentru pian diverse melodii folclorice).

Desigur că această enumerare succintă doar schematizează începuturile muzicii românești. Nu voi intra în detalii nici în ceea ce privește cea de-a doua jumătate de secol 19, mai importantă decât prima prin apariția de noi genuri, prin profesionalizare. Nume de compozitori intră de acum în istoria națională pentru meritul de a fi scris prima simfonie românească, primul cvartet de coarde, prima operă. Acestea vor conduce spre constituirea unui limbaj național, adaptat la genuri de împrumut din creația europeană a vremii. Dacă rezultatele rămân în urma intențiilor laudabile (din cauza insuficienței maturității componistice), dacă formele de tip occidental par încă a fi incompatibile cu melodiile și armoniile autohtone, încercările de rezolvare a acestor probleme vor avea succes mai ales în genul coral, larg răspândit.

Altfel, „progresul școlii românești de compoziție rămâne pentru câțiva timp sinonim cu acumulările tehnice”⁴. Sursele acestor acumulări se vor găsi în romantismul clasicizant al lui Felix Mendelssohn, în tradiția corală rusă, în modalul medieval promovat la Schola Cantorum (unde numeroși români și-au desăvârșit studiile la sfârșitul secolului 19 – începutul secolului 20). Pe de altă parte, interesul pentru muzica populară, manifestat deocamdată în aranjamente, pregătește „terenul pe care au germinat multe din principiile de tratare a folclorului”⁵.

În genurile ce se emancipează după 1850, o preferință se manifestă pentru vodeviluri, operete, opere (în majoritate pe teme istoric-patriotice), în care se afirmă treptat un ethos românesc, după parcurgerea diverselor trepte: de idilism al concepției, de scolastică a realizării, de retorică a unui conținut inconsistent, de semiprofesionalism și climat mai mult entuziast decât specializat.⁶ De asemenea, datorită răspândirii instrumentelor (îndeosebi pianul), a creșterii nivelului general de cultură muzicală, a înființării Conservatoarelor de stat la București și Iași, a primei orchestre simfonice permanente (prin anii ‘60), a primei formații de cvartet de coarde (în anii ‘80), se va dezvolta în ultimul sfert de veac și creația instrumentală, de cameră și simfonică. Arta corală reprezintă un permanent punct de interes, susținută fiind și de primele asociații corale cu activitate concertistică (ce apar tot în jur de

³ V. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești, volumul III. Preromantismul, 1823-1859*, Editura Muzicală, București, 1975; *volumul IV, Romanticismul. 1859-1898*, Editura Muzicală, București, 1976.

⁴ Clemansa Liliana Firca, *Direcții în muzica românească, 1900-1930*, Edit. Academiei Române, București, 1974, p.7.

⁵ Firca, p. 8.

⁶ Ibidem.

1880).

Sincronizarea cu muzica occidentală, în paralel cu promovarea unui caracter național rămân așadar cele două mari principii de mentalitate componistică, prezente în doze inegale în partiturile românești. Dintre acestea, trebuie menționate:

- ❖ prima simfonie românească (1869), aparținând lui George Stephănescu, de asemenea autor al *Uverturii Naționale*, muzician ce studiasse la Paris cu Ambroise Thomas și Auber, asimilând aspecte clasico-romantice (Mendelssohn în special);
- ❖ prima operă românească, *Petru Rareș* (1900) de Eduard Caudella (provenind dintr-o familie austriacă, stabilită în Bucovina; Caudella este acela care, în calitate de profesor de vioară, îl sfătuiește pe tatăl lui George Enescu să-l trimită pe copil la studii, la Viena); opera oscilează între elementul popular și influențele italiene sau germane (Mendelssohn, Schumann);
- ❖ primele încercări în domeniul cameral-concertant ale lui Constantin Dimitrescu, prin cvartete de coarde sau concerte de violoncel și orchestră (cu ecouri haydnie în melodică și cu reflexe ale muzicii romantice germane);
- ❖ inițierea unui tip nou de creație corală, de către Gavriil Musicescu (la Iași), prin prelucrări de folclor țărănesc vizibile mai ales în armonia modală (fapt pentru care Musicescu a fost acuzat de neștiință armonică, asemenea contemporanului său rus, Modest Musorgski).

Totodată, profilul geografic-zonal va da naștere unor anume caracteristici în creația unor compozitori transilvăneni – ca George Dima, Iacob Mureșianu, ceva mai târziu Tiberiu Brediceanu –, sau a unora originari din Bucovina – precum Ciprian Porumbescu. Pe de o parte se poate observa interesul pentru muzica populară românească în liedurile lui Dima, pe de alta accentul pus pe accesibilitate, rolul educativ și patriotic al muzicii corale îndeosebi la Mureșianu și Porumbescu.⁷ Aceeași predilecție pentru genul coral se observă și în emanciparea muzicală a altei zone, Banat, reprezentată de Ion Vidu.

2. GEORGE ENESCU

Spre 1910, după o etapă neomogenă dar importantă în acumulări, atitudinile de creație până acum distincte – națională și universalistă – încep să se manifeste în contextul muzicii aceluiși compozitor. Cazul cel mai remarcabil rămâne cel al lui George Enescu, autorul unei sinteze moderne de stil, de unde se revendică o bună parte a muzicii contemporane românești. „Enescu nu se va încadra în normele obișnuite ale ‘întemeietorului de școală’, opera sa înrâurind izolat și întrucâtva fortuit compoziția românească contemporană (lui, n.n.).”⁸

Unele dintre primele lucrări enesciene: *Poema Română op.1* (1897), cele două *Rapsodii Române op.11* (1901) înseamnă continuarea unei direcții de evocare a spiritului național în gen rapsodic, pe baza folclorului orășănesc, pe modelul romantic al lui Liszt.

⁷ Nu este de mirare acest interes pentru latura națională la compozitori minoritari, mai cu seamă într-o epocă romantică a avântului spiritului național. Semnificativ rămâne faptul că ambii muzicieni semnează câte un cântec de masă devenit, peste timp, imn național: *Trei culori cunosc pe lume* de Porumbescu – imnul Republicii Socialiste România în epoca lui Ceaușescu (1965-1989), însă cu text schimbat – și *Deșteaptă-te, române* de Mureșianu, inspirat de o melodie a lui Anton Pann, imnul actual al țării (din 1990). În plus, corul lui Porumbescu *Pe-al nostru steag e scris Unire* a devenit, tot după 1965, imnul FDUS (Frontul Democrației și Unității Socialiste, un fel de organizație a „întregului popor român”, în care membrii puteau sau nu fi și membri ai Partidului Comunist Român). Voi menționa, în plus, că tot din Bucovina este originar un alt muzician român ce va face însă carieră mai mult muzicologică decât componistică la Viena (unde studiază cu Gustav Nottebohm): Eusebie Mandicevski.

⁸ Firca, *Direcții*, p.37.

Acestea sunt singurele piese în care folcloriștii au putut detecta citate populare propriu-zise, deoarece, mai târziu, Enescu va fi preocupat de asimilarea subtilă a folclorului țărănesc, nu de citarea sa. Continua căutare a unei concilierii între modalitatea de exprimare „națională” și aceea „universală” pornește de la tipologia rapsodică, ajungând la extragerea din folclor și consacrară a unor principii de structură și funcționalitate modală în *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, op.25, în *caracter popular românesc* (1926), în *Suita a III-a pentru orchestră*, „*Săteasca*”, op.27 (1938), în *Impresii din copilărie* op.28 (1940) pentru vioară și pian, sau în *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc* op.32 (1948). Desigur că substratul folcloric nu este detectabil, la Enescu, doar în aceste lucrări (al căror titlu arată apartenența programatică la spiritul național), ci, cu timpul, devine o trăsătură constantă a limbajului enescian, combinată cu importante sugestii din tradiția muzicală universală. De aceea, delimitarea între lucrări integral sau parțial folclorice și acelea ancorate mai pregnant în universalitate nu se poate face dogmatic. Istoriografia comunistă a insistat însă până la saturație pe acest caracter „național” și „universal” al compozițiilor enesciene.

Tradiția europeană în mijlocul căreia se formează Enescu (în urma studiilor la Viena și Paris) îi va marca traseul componistic, mai ales datorită afinităților cu Wagner, Brahms, Franck, Fauré. Elemente stilistice neoclasiche (în *Suita pentru pian* op.3, „în stil vechi”, 1897, *Suita pentru pian* op.10, 1903, în cele *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot*, op.15, 1908, parțial în *Sonata a III-a pentru pian*, op.24 nr.3, 1935, în *Suitele pentru orchestră nr. 1*, op.9, 1903 și nr. 2, op.20, 1915), romantice târzii (*Sonata a 2-a pentru vioară și pian*, op.6, 1899; *Octuorul* pentru coarde op.7, 1900; *Dixtuorul* pentru suflători op.14, 1906; *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* op.8, 1901; cele 3 *Simfonii*: op.12 – 1903, fără număr de opus – 1914 și op.21 – 1921 ș.a.), impresioniste (poemul simfonic *Vox maris* op.31, 1948), chiar expresioniste (în unele pasaje din opera *Oedip*, op.23, 1931) se vor observa așadar în diferite faze și proporții în creația enesciană, fără a da nici un moment impresia vreunei muzici eclectică.

Trebuie precizată individualitatea unor concepte de stil enumerate mai sus în contextul muzicii lui Enescu⁹. De pildă, „romantismul enescian”, ca o consecință a asimilării tradiției clasicismului vienez (echilibrul formal, polifonia beethoveniană), a unor principii de la Brahms (lirismul romantic și construcția masivă), Wagner (armonia cromatică) sau Franck (principiul evoluției ciclice a temelor), este unul matur, de sinteză, în care melodia poartă amprenta originală: deși ne-folclorică, denotă legături subterane, inefabile cu melosul românesc, iar asocierea cu latura ritmică sugerează improvizația, lirismul doinei. Este interesant și semnificativ cum cuplul de influențe franceză-germană acționează în creația enesciană pentru a fundamenta un limbaj românesc, căruia nu-i alterează specificitatea.

Afirmat tot pe la începutul secolului 20, „neoclasicismul enescian” pornește de la sursa polifonică a barocului german (*via* romantici), de la tradițiile clavecinistilor francezi, dar nu se revendică de la doctrinele neoclasiche ale epocii, ci afirmă o viziune originală ce reconstituie obiectul clasic-baroc. Exemplul cel mai cunoscut îl constituie *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră*, o legătură inedită între tradițiile bachiene (monodia cu valențe polifonice din scriitura pentru vioară solo) și monodia populară românească. Neoclasicism vom întâlni, în cantități masive, la contemporanii români ai lui Enescu – Alfonso Castaldi și școala sa. De asemenea, o predilecție comună pentru impresionism – manifestată însă diferit – ar fi comună lui Enescu și școlii Castaldi, versiuni naționale ale acestui curent fiind reprezentate de confluența între construcția melodică de tip impresionist și melosul folcloric românesc.

Linia universalistă și cea folcloric-autohtonă converg, la un moment dat, în evoluția

⁹ Cea mai temeinică și rafinată totodată investigație asupra acestor probleme, ce-l vizează pe Enescu în paralel cu contemporanii săi europeni și români, rămâne, în muzicologia românească, aceea întreprinsă de Clemansa Liliana Firca în *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002.

stilului lui Enescu, în două capodopere: în cazul irepetabil al *Sonatei a III-a pentru pian și vioară, în caracter popular românesc*, o inserare a cântului lăutăresc în caracterul „cult” european, unde fuzionează rapsodicul cu dialectica formei de sonată, tehnica de variație folclorică cu aceea savantă; apoi, în cazul unic al operei *Oedip*: „așa după cum sonata implică în subtextul libertății ei ‘rapsodice’ stringența principiilor de construcție, universal valabile, ale genului, limbajul lui Oedip conține în subtext, exprimă în esență și dimensionează la scară universală fundamentale realități și principii muzicale autohtone (modalismul sau structura înrudită cu parlando-ul a recitativelor)”¹⁰.

Prin aceste două lucrări, precum și prin *Simfonia de cameră op.33*¹¹ se pot defini trăsăturile caracteristice ale limbajului muzical enescian de sinteză, al ultimei sale perioade creatoare, importantă pentru tânăra generație de compozitori din anii ‘50-‘60. Unul din reprezentanții acestei generații, Ștefan Niculescu, oferă dealtminteri reperele stilistice semnificative, deduse și în urma analizei detaliate a *Simfoniei de cameră*:

- ❖ clasicismul în formă și romantismul, apoi expresionismul (colorat foarte special cu elemente lirice, confesionale, intime) în conținut;
- ❖ caracterul improvizatoric la suprafață și construcția riguroasă în fond;
- ❖ ciclicul în construcția tematică și primatul melodiei asupra celorlalte elemente ale muzicii (faptul că Enescu este în primul rând un creator de melodie);
- ❖ libertatea invenției melodice și „preserialismul” tematic (derivat din sistemul ciclic dus până la ultimele lui consecințe);
- ❖ armonia funcțională, tradițională și imprecizia tonală, cvasiatonalitatea;
- ❖ diatonism (modalism) și cromatism în melodie și armonie;
- ❖ aparența unei scriituri „stufoase” și simplitatea armoniei pe care se sprijină;
- ❖ caracterul „rubato” al muzicii (derivat din parlando-ul rubato popular) și integrarea acestei muzici în măsuri mai mult sau mai puțin fixe.¹²

Despre creația enesciană s-a scris foarte mult în muzicologia românească de după 1960, iar preocuparea pentru originalitatea sintezei întreprinsă de compozitorul interbelic continuă și astăzi. Nu este acesta contextul potrivit pentru o dezvoltare a principiilor muzicale enesciene. Însă, pentru a sublinia influența pe care o va avea Enescu după 1950, trebuie detaliat cel puțin acel tip de scriitură care va face școală: eterofonia. Ca soluție de plurivocalitate, eterofonia enesciană se afirmă pregnant pentru prima oară în *Simfonia a II-a* (partea lentă): aici se va observa această modalitate care mediază între succesiune și simultaneitate, între orizontal și vertical, o modalitate particulară de polifonie, asociată principiului variațional ce fundamentează creația enesciană. Dedusă din muzicile orale tradiționale, eterofonia va face obiectul unor cercetări multiple, întreprinse de etnomuzicologi și muzicologi români¹³. În esență, este vorba de rezultanta unor variante melodico-armonice, de reprezentarea monodiei în mai multe ipostaze concomitente, de proiectarea sensului monodic în ansamblul unei lucrări – în polifonie, armonie, instrumentație. Rezultă un traseu oblic vizibil în partitură, poate comparabil cu acela imaginat de Schönberg și numit *Klangfarbenmelodie* în op.16, *Farben*.¹⁴

Descoperirea de către Enescu a eterofoniei (nicidecum teoretizată sau declarată manifest

¹⁰ Firca, *Direcții*, p.101.

¹¹ Unde relația între diatonic și cromatic dă naștere unei „atmosfera cvasiatonale”, realizată prin modulație continuă, unei melodici „preseriale”, toți parametrii muzicii subordonându-se ideii ritmice preluate din folclor – de parlando-rubato. V. Ștefan Niculescu, „Aspecte ale creației enesciene în lumina *Simfoniei de cameră*”, în *Reflecții despre muzică*, Edit. Muzicală, București, 1980, p. 60-90.

¹² Șt. Niculescu, „Aspecte...” p.88-89.

¹³ În contextul de aici, ne interesează mai cu seamă definirea eterofoniei asociată cu creația lui Enescu, așa cum apare în studii semnate de Cl.L.Firca – „Heterofonia în creația lui George Enescu”, în *Studii de muzicologie* 4/1968, p.307-314, și Șt. Niculescu – „Eterofonia”, în *Studii de muzicologie*, 5/1969, p. 63-79.

¹⁴ V. *Dicționarul de termeni muzicali*, Edit. Științifică și Enciclopedică, București 1984, p.166-167 (Cl.L.Firca).

de compozitor) își poate avea cauza în necesitatea combinării dintre polifonie cu un tip aparte al melodicii, de structură modală și într-un sistem ritmic liber, precum acela de *parlando-rubato*. Astfel, scriitura plurivocală enesciană pare doar la o privire superficială a se revendica din tradiția cultă europeană, dar ea poartă amprenta unei originalități pregnante și va marca profund viitorul compoziției românești.

Desfășurată pe parcursul a aproximativ șase decenii (1897-1954), creația enesciană a rămas în afara modelelor europene contemporane, chiar și în afara evoluției școlii românești de compoziție din acea vreme, cu care desigur că a avut interacțiuni, remarcându-se totuși ca un fenomen paralel. Interpret de succes (violonist în primul rând), Enescu a fost mai puțin apreciat și înțeles drept compozitor, cel puțin în timpul vieții sale.

3. CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI 20

Două perspective asupra dezvoltării muzicii românești

Revenind la începutul secolului 20, atunci când tânărul Enescu își scria primele opusuri, situația generală a muzicii românești dezvăluia atitudini diferite, pendulând între idilism și constructivism, între explorarea modernului occidental și cea a folclorului lăutăresc, urban, mai rar țărănesc. Dimitrie Georgescu Kiriac vine în România, după studiile la Schola Cantorum, să accentueze substratul modal în armonizarea melodiilor folclorice (de o natură transparentă, nu încărcată, subliniind paralelismele de cvinte și octave). El culege folclor, va iniția și susține publicarea culegerii de melodii populare românești a lui Belá Bartók, în 1913, de către Academia Română. Este autorul *Liturghiei psaltice*, una din primele raportări consecutive la sursa muzicală bizantină.

Prin Kiriac (unul din marii ctitori de școală națională modernă, a cărui influență va fi simțită în special după primul război mondial) se conturează una din cele două direcții divergente ce se cristalizează pe la începutul secolului 20, și anume afirmarea unei autonomii culturale naționale, vis-à-vis de ideea fundamentării muzicii românești pe baze extrase din muzica universală, mai cu seamă franceză. Această a doua opțiune aparține unui compozitor de origine italiană, stabilit în România – Alfonso Castaldi¹⁵ – care are meritul de a fi dezvoltat o autentică tradiție simfonică, depășind încercările rudimentare în acest gen de până acum. Castaldi introduce în cultura noastră muzicală, prin propriile-i creații și prin influența exercitată asupra elevilor săi (este primul profesor de compoziție numit la Conservatorul bucureștean, în 1905), tehnicile simfonismului postromantic (pe direcția Wagner-Strauss), precum și recuperarea muzicii vechi italiene, într-un fel de „arheologie muzicală”¹⁶ practică în sens neoclasic. Imediat după primul război mondial, concomitent și chiar anterior orientării neoclasice italiene, în România se inițiază această direcție arhaizantă, ce contribuise inițial la lărgirea orizontului de cultură muzicală al tinerilor muzicieni români. În acest fel, surmontarea decalajului istoric între muzica românească și cea europeană a vremii devine o realitate, dacă nu valorică, cel puțin cantitativă.

Conceptul de „școală muzicală” generată în jurul personalității lui Castaldi are particularități oarecum asemănătoare cu acela al celei de-a doua școli vieneze: „Fenomenul de școală în sensul relativ restrâns al grupării de creatori constituite pe bază de filiații de la

¹⁵ Castaldi a urmat cursuri de compoziție la Napoli, cu Cilea, Giordano ș.a. În România, va deveni un fel de Vincent d'Indy autohton, iar mare parte din elevii săi își vor continua studiile la Paris, la Schola Cantorum. El rămâne unul din ultimii muzicieni străini, o reminiscență a importului de muzică occidentală cu un rol semnificativ în sincronizarea creației românești la formele și genurile muzicii europene.

¹⁶ Firca, *Direcții*, p. 39.

maestru la discipoli și ai cărei membri sunt deci legați printr-o accentuată comunitate de principii estetice, stilistice și tehnice, nu se va mai produce ca atare în nici un alt moment al evoluției componisticii românești.”¹⁷ Mai târziu, discipolii vor ilustra în creații diverse orientări, de la cea romantic-impresionistă la cea folclorică, iar semnificația conceptului de „școală românească de compoziție” va fi alta, mai largă, sinonimă cu mișcarea muzicală în plan național.

Care au fost, așadar, consecințele spiritului imprimat de Castaldi în orientarea sa accentuată spre universalitate? Un eclecticism luminat al simfonismului neprogramatic (în lucrări de Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu) sau programatic (Castaldi însuși, Ion Nonna-Otescu, Alfred Alessandrescu); amprente romantice, prin dimensionarea discursului simfonic la nivel monumental, sau impresioniste, prin descriptivismul bazat pe sugestie; accentul pus de meșteșugul de scriitură simfonică, inevitabil cu o latură academică. În contextul parametrilor muzicali ce definesc stilul, dualismul estetic: romantism târziu german - impresionism francez este vizibil la nivelul melodiei (fie în liniile ample, de tip wagnerian, straussian, fie de tip debussy-ist), al armoniei (intensitatea cromatismului, a modulațiilor, combinată cu culoarea modală impresionistă), al tipurilor aferente de polifonie sau de orchestrație. Interesant va fi modul în care toate aceste influențe, cumulate, se pot transforma într-un limbaj „național”. Bunăoară, limbajul armonic debussy-ist apelează tot la modal, conexiunea cu folclorul românesc putându-se realiza astfel; de asemenea, filiația între subiecte antice și folclorul românesc se produce prin ideea comună de „arhaic”; așa vor lua naștere unele partituri unde se simte filonul pastoral de nuanță impresionistă (semnate de Filip Lazăr, Marțian Negrea, Mihail Jora, Theodor Rogalski, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri).

Legătura între muzica românească și cea franceză, inițiată din ultimele decenii ale secolului 19, se transformă acum într-un contact permanent: Vincent d’Indy și întreaga pleiadă de profesori de la *Schola Cantorum* influențează pe de o parte „școala Castaldi” – prin imprimarea tipului de construcție simfonică ciclică, abordată cu rigoare și logică, deci a aspectului constructivist –, pe de alta pe un exponent al „spiritului național” ca D.G.Kiriac.

Viața muzicală

Desigur că nu se poate vorbi despre o ruptură absolută între cele două orientări descrise mai sus: după 1920, muzica românească decurge din mixturi de ingrediente autohtone cu universale, reprezentată poate cel mai bine de (neo)clasicismul românesc cu amprentă folclorică. Opiniile exprimate de majoritatea compozitorilor români importanți, cu ocazia unei ample anchete întreprinsă de Revista *Muzica* (proaspăt înființată) în 1920-1921, vizează tocmai soluții sceptice sau idealiste, realiste și practice pentru tratarea folclorului în context simfonic. Se conturează ideea – susținută în principal de Constantin Brăiloiu – folclorului ca element hotărâtor, regenerativ al muzicii culte: „numai prin cultura noastră țărănească (...) însemnăm și noi ceva în lumea asta mare. Cu armele Occidentului n-avem nici o șansă de a bate Occidentul și va trece multă vreme până când vom înceta de a fi o caricatură sau, în cel mai fericit caz, o copie fără importanță a Apusului.”¹⁸ Pe de altă parte, se aud voci ce afirmă predestinarea folclorului la genul rapsodic, miniatural, incapacitatea motivului folcloric de a genera largi suprafețe simfonice.

Alături de începuturi în domeniul formulărilor teoretice semnate de critici muzicali și compozitori în revista *Muzica*, se semnalează în aceeași perioadă nevoia organizatorică a compozitorilor de a se constitui într-un organism profesional, pentru promovarea propriei muzici. Astfel ia naștere *Societatea Compozitorilor Români*, în 1920, cu o conducere

¹⁷ Ibidem, p.43.

¹⁸ Scrisoare a lui Brăiloiu, citată de Zeno Vancea, în *Creația muzicală românească în secolele XIX-XX*, vol.1, Editura Muzicală, București, 1968, p. 324.

prestigioasă: George Enescu – președinte, Constantin Brăiloiu – secretar (formulă care va dura până în 1945). Este momentul în care, pe plan european, se semnalează numeroase inițiative de organizare în planul muzicii noi, de la *Schönbergverein* până la *Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*, la aceasta din urmă aderând și România în 1925. Apoi, în 1935, sub patronajul lui Mihail Jora, se va înființa *Asociația pentru muzica nouă*, pentru lărgirea ecoului muzicii contemporane prin concerte ale căror programe constau în mare parte din prime audiții.

Oricum, conceptul de „școală națională” începe să fie din ce în ce mai clar definit prin explorarea profundă a componentelor morfologice ale folclorului (aceasta este și epoca a numeroase culegeri importante de folclor, realizate cu aparatura de înregistrare) în genuri și forme tradiționale (sonate, simfonii, suite, miniaturi instrumentale, vocal-instrumentale, orchestrale). Stilul național devine o confruntare a datelor structurale extrase din folclorul țărănesc, urban, din filonul monodic-liturgic cu date ale stilurilor europene (impresionism, neoclasicism, expresionism), rezultând sinteze importante. Astfel, în cadrul creației muzicale – chiar și aparținând unui singur compozitor – vom întâlni asocierea nuanțelor folclorice, liturgice și impresioniste în armonie cu elemente păstrate din tonalul hiperromantic; polifonie de tip neobaroc cu arhitecturi neoclasiche; ritmuri asimetrice cu formule de *ostinato*, cu momente de *parlando-rubato*, complexe poliritmice etc.¹⁹ George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri – iată noul val de compozitori ce participă la modernitatea europeană, alături de alți estici ca Janaček, Stravinski, Bartók, asimilând într-o sinteză modernă modalismul francez, romantismul târziu hiperromantic german (cu tendințe spre atonalism, expresionism), experiența rusă și neoclasică a lui Stravinski, precum și pe aceea folclorică a lui Bartók.

Nu sunt întâmplătoare, în acest context, evenimente ale vieții muzicale interbelice ce subliniază legătura culturală a României cu lumea înconjurătoare: în 1924, Bartók devine membru al Societății Compozitorilor Români, la București organizându-i-se un concert de autor și o serie de conferințe; în 1930, tot la București, are loc o „integrală Stravinski” unde compozitorul apare ca dirijor; doi dintre compozitorii români mai sus citați, Filip Lazăr și Marcel Mihalovici, se vor stabili în Franța, unde se vor număra printre fondatorii societății de muzică contemporană *Triton* și vor fi programați în diverse concerte în lume.

Orientări stilistice

După 1920, cea mai importantă orientare a muzicii românești rămâne cea spre climatul estetic clasic-neoclasic, în coordonate generale de echilibru, simetrie, sobrietate a formelor și a expresiei, desigur cu multiple formule de abordare. Bunăoară, se observă neoclasicismul enescian, comparabil cu cel al lui Bartók, de implicație folclorică în *Suitele pentru orchestră*²⁰ sau în *Sonata a 3-a pentru pian*, dar și o altă echivalență cu Bartók, mai precis cu prelucrările și armonizările de cântece populare, prin miniaturile lui Sabin Drăgoi. Acesta armonizează melodii folclorice românești într-o atitudine clasică, de fidelitate față de sursa originală. Creația sa demonstrează posibilitatea folosirii folclorului țărănesc (cu o predilecție pentru modurile diatonice), a melodiilor bizantine de strană în forme ample, simfonice, în operă sau oratoriu. Pe de altă parte, Mihail Andricu realizează o creație de tip folcloric-clasicizant, cu o concepție în general simplificatoare a tematicii muzicale clasice, universale, și a cântecului popular. Într-o muzică adesea bucolică, idilică, Andricu consolidează o tehnică de construcție dezvoltătoare, într-un limbaj predominant funcțional-tonal. Abordează, ca mulți alți

¹⁹ V. Firca, *Directii*, p. 104.

²⁰ Dealtfel, se observă în deceniul al treilea, o preferință pentru genul Suitei la mai mulți compozitori, pe mai multe tipologii instrumental-orchestrale.

neoclasici, domeniul baroc al polifoniei, ceea ce se poate afirma și despre Filip Lazăr, un compozitor evident informat asupra situației muzicale europene, cu un profil anti-romantic, modern în incisivitatea, violența mijloacelor de exprimare, înscriindu-se pe direcția neoclasică a unui Ravel, Prokofiev, Stravinski, Bartók. Un caz particular de neoclasicism cu o pronunțată tentă de modernism, lucrarea *Scoarțe* de Zeno Vancea explorează, pe lângă „transpunerea” muzicală a unui produs țărănesc, mai precis a cusăturilor, constructivismul formelor polifonice, fondate pe o concepție politonală. Vancea prefigurează astfel, în anii '20, direcția postbelică de tratare polifonică a tematicii de proveniență populară, reprezentată de el însuși, de Sigismund Toduță sau Ludovic Feldman.

Filonul neoclasic va căpăta accente particulare, în funcție de compozitorul ce i se circumscrie (Dinu Lipatti, Paul Constantinescu, Marcel Mihalovici, Marțian Negrea); dintre acestea, voi menționa doar importanța reevaluării patrimoniului muzical bizantin, cu maximă pregnanță în creația lui Paul Constantinescu. Lui i se datorează prima încercare de transpunere a monodicului vocal în polifonie instrumentală, prin cele *Două studii în stil bizantin* pentru trio de coarde (1929); polifonizarea și armonizarea cântecului de strună, într-un discurs ce ține seama de specificul modurilor (ehurilor) liturgice (fluctuații cromatice ale treptelor, o anumită simbioză între diatonic și cromatic) se vor remarca, mai departe (în anii '30-40), în *Variațiunile simfonice pe o temă bizantină*, sau în cele două *Oratorii – de Crăciun și de Paști*, rămase însă mult timp necunoscute, necântate, din pricina cenzurii comuniste.²¹

Dacă am menționat deja – în contextul „școlii Castaldi” – variante românești de impresionism muzical, relaționate de stilul neoclasic, „experiența schönbergiană, ca și cea a școlii dodecafonică vieneze, în general, rămân dacă nu necunoscute, în orice caz neasimilate de compozitorii români ai perioadei interbelice – ‘nonfigurativul’ muzical al dodecafoniștilor fiind incompatibil cu cerințele elaborării unui tematism muzical puternic individualizat, purtător al specificității naționale.”²² Așadar, gestul expresionist va fi mai degrabă cel stravinskian (din perioada rusă, desigur, și prin afinitățile folclorice), al exacerbarii, al violenței de limbaj. Interesant este faptul că și influența expresionistă se va asocia cu neoclasicismul (cel puțin la Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri), în preocuparea pentru constructiv, spirit lucid, voita distanțare a creatorului de „expresivitate”, preferința pentru modele „barbare”. Toate acestea nu înseamnă însă că nu au existat și încercări, oarecum izolate, de experimentare a tehnicii dodecafonică, la Zeno Vancea sau Matei Socor, compozitori care își definitivaseră studiile în spațiul german și cunoșteau bine inovațiile schönbergiene.

Concret, expresionismul românesc poate apărea în muzica cu text sau programatică, în imaginistica extramuzicală, prin comicul grotesc, caricaturalul, parodia (eventual evocarea mahalalei, a suburbiei orășenești cu un anume specific balcanic) din lucrări de Theodor Rogalski, Lazăr, Mihalovici, Mihail Jora, Ionel Perlea. Tehnicile folosite vor integra conglomerate politonale, atingerea totalului cromatic, frecvența salturilor în melodie, poliritmii. Cazul particular al operei *Oedip* de Enescu relevă, în momentele expresioniste ale acțiunii dramatice (dialogul Sfinxului cu Oedip, scena orbirii lui Oedip, de exemplu), afinitatea cu elementarul și teluricul, cu fantasticul, în tehnici vocale precum *glissando*, *Sprechgesang*, *parlato*, strigăt, cânt pe sferturi de ton.

Ceea ce decurge din toate aceste sumare exemplificări ale asimilării unor stiluri europene în muzica românească interbelică este faptul că sincronizarea compozitorilor autohtoni la actualitatea estetică a însemnat, firesc, selectarea influențelor venite din vest, într-o obsesivă definire a relației național-universal.

²¹ Abia în 2010-2011 au fost puse în circulație, prin CD-urile editate la Casa Radio (262 ADD și ADD 293) înregistrări cu *Oratorul Bizantin de Crăciun* (din 1992) și cu *Oratoriul Bizantin de Paști* (din 2004).

²² Firca, *Diracții*, p.132.

4. INFLUENȚE ALE UNOR COMPOZITORI INTERBELICI ASUPRA GENERAȚILOR DE DUPĂ 1950:

Contribuțiile lui Jora, Andricu, Toduță

Unii dintre compozitorii citați au avut un impact semnificativ asupra tinerei generații debutante în anii '50-'60, mai ales în calitate de profesori. Este vorba în primul rând de Mihail Jora. Pornind – ca elev al lui Max Reger - de la muzica tonală hipercromatizată, post-romantică, Mihail Jora a integrat în limbajul propriu intonații populare românești, inflexiuni impresioniste, preferând în general muzica cu text sau cu un argument programatic. Lui i se datorează prima reușită deplină în genul baletului românesc (*La piață*, 1928), precum și crearea unui nou stil în genul liedului, fie prin introducerea cântării declamate provenind din sistemul folcloric *parlando-rubato*, fie prin inaugurarea unui tip de *Klavierlied*, prin autonomizarea celor două planuri, voce și pian. Ca și în cazul altor reprezentanți importanți ai curentului folcloric modern (Enescu, Bartók, Szymanowski, Stravinski), perioada târzie de creație a lui Jora înseamnă trecerea de la asimilarea unor aspecte de muzică populară spre fuziunea lor originală cu modernitatea europeană, vizibilă aici în complexitatea armonică (politonal, agregate ce țin de totalul cromatic, dar nu de dodecafonism).

Rigoarea imprimată de profesorul Jora la clasa de armonie, contrapunct și compoziție a Conservatorului bucureștean (actuala Universitate Națională de Muzică) a rămas proverbială, conform mărturiilor tuturor elevilor săi proeminenți. Dan Constantinescu, bunăoară, vorbește despre cerințele severe, ritmul intensiv și constant de lucru impus la clasa de compoziție (după 1954, Jora a predat doar compoziția), despre analizele amănunțite (preferabil din marea tradiție clasico-romantică germană), despre revenirea asupra unui proiect de multiple ori, despre controlul asupra fiecărui detaliu, până când „se obținea de la elev ceea ce profesorul considera că poate el să dea mai mult în acel moment.”²³ Pe de altă parte, dacă Jora nu era întotdeauna de acord cu spiritul de avangardă al tinerilor din anii '60, manifestat pe atunci mai cu seamă prin lucrări seriale, își spunea direct (și cu o ironie incisivă, caracteristică) opinia, fără a o impune însă dictatorial. În cazul său, dezaprobarea provenea dintr-o concepție estetică și nicidecum, ca la unii profesori sau muzicieni aflați pe atunci în funcții de conducere, din impunerea ideologică oficială a unui neoclasicism folcloric și interzicerea dodecafonismului, ca artă „decadentă”.

Un alt compozitor a cărei activitate pedagogică s-a dovedit a fi extrem de importantă este Mihail Andricu – reprezentând un alt tip de profesor decât cel al lui Jora. Cu o cultură generală și muzicală larg-cuprinzătoare, Andricu îi informa în primul rând pe elevii săi despre cele mai diferite momente ale istoriei muzicii, inclusiv despre acelea contemporane, neimpunând nicidecum o manieră de compoziție, necorectând detalii, ci îndrumând viziunea generală. Mai mult decât atât, așa cum reiese din evocarea lui Ștefan Niculescu²⁴, frecventarea clasei lui Andricu a însemnat una din foarte puținele modalități de a fi la curent, în deceniul al șaselea, cu autenticele noutăți muzicale, de la partituri de Schönberg, Berg, Webern, Messiaen, Bartók, Stravinski, până la cărți fundamentale precum *Technique de mon langage musical* de Messiaen sau *Arnold Schönberg et son école, Introduction à la musique de douze sons* de René Leibowitz. Toate acestea, prohibite și foarte greu de procurat în România acelor ani, erau puse de Andricu (care le primea din străinătate), cu generozitate, la dispoziția

²³ În „Mihail Jora, profesorul”; a se vedea de asemenea „Gânduri despre Mihail Jora”, studii incluse în monografia *Dan Constantinescu. Esențe componistice*, de Valentina Sandu-Dediu și Dan Dediu, Edit. Inpress, București 1998, p. 225-256. Ediția a 2-a: Editura Muzicală, București, 2013.

²⁴ Iosif Sava: *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, Edit. Muzicală, București 1991, p. 32 și urm.

tinerilor grupați pe atunci într-un nucleu unitar valoric, în interiorul căruia se comenta, se asculta muzică, se conturau idei.

„Dar cursurile de compoziție ale lui Mihail Andricu te mai învățau ceva fundamental: efortul de a-ți depăși limitele, de a înțelege soluțiile creatoare ale altora, fie și ale celor opuse propriilor tale opțiuni, de a rămâne permanent disponibil”²⁵, scrie Ștefan Niculescu despre maestrul său, un compozitor rămas ancorat într-un „clasicism românesc”, deloc permeabil curentelor de avangardă ale secolului XX, dar un muzician permanent deschis noului, pe care știa să-l aprecieze.

În fine, o altă linie de continuitate între generațiile muzicii românești poate fi trasată datorită școlii componistice (și muzicologice) clujene, fundamentată de Sigismund Toduță, care a creat atât înainte, cât și după 1950, asigurând o temeinică tradiție de scriitură riguroasă, polifonic-neobarocă. Lui i se datorează de altfel și o lucrare esențială a muzicologiei românești – trei ample volume intitulate *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*²⁶. Toduță este cel ce a imprimat clujenilor respectul pentru profunzimea spiritului german și scriitura bine justificată din punct de vedere tehnic.

Preluarea unor atribute de stil enescian

Fapt deja binecunoscut, Enescu nu a creat o școală de compoziție în timpul vieții, nici în sensul strict al transmisiei directe de informații de la profesor la elev, și nici într-un sens lărgit, de apartenență ideatică sau estetică. Contemporanii săi, chiar cei cu o generație mai tineri, fie aveau un drum stilistic bine conturat, fie se subordonau cerințelor ideologice ale realismului socialist, fie nu erau interesați a discerne înnoirile subtile ale limbajului enescian. De-abia după moartea lui Enescu, tânăra generație a anilor ‘50-‘60 descoperă posibilitățile de explorare și deschiderile stilului enescian. Un prim exemplu este poemul simfonic *Luceafărul* de Pascal Bentoiu, închinat memoriei lui Enescu (fiind scris în 1956-57, imediat după moartea acestuia), și plasat într-o directă continuitate de stil enescian.

Îmi propun a schița doar câteva din principalele trăsături de stil ce au determinat apartenența acelor tineri ai anilor ‘60 – alcătuind generația cea mai reprezentativă a muzicii românești din a doua jumătate a secolului nostru – la sfera stilistică enesciană. Nu este întâmplător faptul că ampla investigație asupra creației lui Enescu conține pagini și volume semnificative semnate de Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Miriam Marbe, Adrian Rațiu sau Wilhelm Georg Berger. Preocuparea pentru ultimul opus enescian, *Simfonia de cameră*, de o modernitate singulară în muzica românească a acelei perioade, pare firească în contextul căutării noului, ca alternativă pentru noutatea serialismului, pentru stilul unui Bartók, Stravinski, Hindemith sau Messiaen. Asemenea nume nu sunt însă agreate de realismul socialist al acelei perioade, care le consideră decadente și mistice; cu atât mai binevenită se dovedește a fi strategia de „acoperire” a tinerilor moderniști prin Enescu. Naționalismul comunist va agreea, desigur, descoperirea „sevei” folclorice din unele lucrări enesciene, și orice muzică revendicată (cu mai multă sau mai puțină îndreptățire) de la Enescu va fi binevenită.²⁷

Nu sunt numeroase, în fapt, continuările stilistice propriu-zise. Cel mai fidel și fin cunoscător al creației enesciene a rămas Pascal Bentoiu, care începe prin a dedica memoriei lui Enescu poemul simfonic *Luceafărul* (scris în 1956-57, imediat după moartea acestuia) și care dezvăluie valoroase mostre de exercițiu stilistic sub semn enescian pe întreg parcursul

²⁵ Ibidem, p.35.

²⁶ Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*, Edit.Muzicală, București 1969-1978.

²⁷ Vezi și Valentina Sandu-Dediu, „George Enescu: imagini postume”, în *În căutarea consonanțelor*, Edit.Humanitas, București, 2017

activității sale componistice și muzicologice. Mă refer la volumul de referință *Capodopere enesciene* (1984)²⁸ dar și la finisarea orchestrației poemului *Isis* (1923/1999), a *Simfoniilor a IV-a* (1934/1996) și a *V-a* (1941/1995) de Enescu, toate rămase neterminate, la care se adaugă orchestrarea *Cântecelor după Clément Marot* (1908/1998)²⁹. Îndeplinind minuțios un travaliu de cercetare a unui stil pentru a-l reface (comparabil cu cel al lui Friedrich Cerha în completarea actului III din *Lulu* de Alban Berg, în anii '70), Bentoiu se adâncește în resorturile intime ale scriiturii lui Enescu, reușind să-i decodeze sensurile ca nimeni altul. Inevitabil, în multe din compozițiile proprii – opera *Hamlet* (1969), concertele instrumentale, cele 8 Simfonii – se regăsesc pe alocuri ecouri, sugestii, sonorități enesciene; nimeni însă nu l-ar putea confunda pe Bentoiu cu vreun epigon al lui Enescu.

Dacă răsfoim muzicologia românească postbelică, specializată pe creația lui Enescu, pare că una din tehnicile care ar fi marcat inconfundabil pe alți compozitori urmași ai lui Enescu ar fi acea modalitate de integrare a folclorului în forme ale tradiției europene occidentale și de re-creare a sa „în caracter popular românesc”, exemplar realizată în *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1926): „Enescu, prin urieșenia geniului său, a modelat întreaga sensibilitate (muzicală) românească. În acest sens, ceea ce este enescian, dar nu poate fi atribuit vreunei sugestii folclorice explicite, rămâne bun câștigat pentru caracterologia psihică și artistică românească.”³⁰

Trebuie citit printre rândurile unor asemenea afirmații: tocmai prin subtilitatea preluării unor sugestii din tradițiile orale românești (de pildă aspectele improvizatorice, eterofonia – transformate în mecanisme ce generează compoziția modernă sau de avangardă), acest tip de relație cu folclorul care se revendică de la Enescu se deosebește radical de tipologia neoclasică a anilor '50-60, conformă cu realismul socialist care promova agresiv inspirația din folclor. Pe de altă parte, unii muzicieni – teoreticieni și interpreți – nu au ocolit exagerările în descrierea și redarea unui „specific național” al *Sonatei a III-a* de Enescu, în detrimentul contextului european în care a fost scrisă.

Revenind la posibilele influențe ale lui Enescu asupra compoziției românești postbelice, propun să trec în revistă câteva exemple concrete. Un tip de scriitură ce a făcut într-adevăr școală, eterofonia, își are originea în culturi arhaice, și a fost analizat în creația enesciană unde, „deși disimulată într-o scriitură mai mult sau mai puțin tradițională, se instaurează pe alocuri ca mod specific de organizare”³¹. Ștefan Niculescu creează sisteme proprii de organizare pe baza fenomenului sonor al eterofoniei, cu ajutorul mijloacelor matematice. Îmbină isonul și melodică de proveniență bizantină cu desfășurarea eterofonică (în *Ison I, II*, în *Simfonia a III-a concertantă*, *Cantos* ș.a.); concepe o formă nouă adaptată scriiturii eterofonice - sincronia; găsește soluții tehnice pentru a ilustra muzical raportul între Unu și Multiplu, cu întreaga sa conotație religioasă.

Idea combinării melosului modal sau al ritmului *parlando-rubato* cu polifonia a generat, mai departe, multiple variante de scriitură, în principal inspirate de dimensiunea oblică a eterofoniei. Una din trăsăturile definitorii pentru muzica românească de după 1960 rămâne folosirea texturii eterofonice, iar exemplele sunt multiple: de la tiparul „valului”, al „arcului” sugerat vizual în *Arcade* de Aurel Stroe, până la inedite propuneri de aleatorism controlat în piese semnate de Miriam Marbe, Dan Constantinescu sau Ulpiu Vlad. Nu este aici

²⁸ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București 1984; *Masterworks of George Enescu. A Detailed Analysis*. Translated by Lory Wallfisch, Lanham, Scarecrow Press, Maryland, 2010.

²⁹ Există o altă, mai timpurie versiune simfonică a acestora, semnată de Theodor Grigoriu (1964), precum și reconstituirea unei alte partituri enesciene de serton: *Caprice roumain* pentru vioară și orchestră, realizată de Cornel Țăranu (1925-49/1997).

³⁰ Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p.574.

³¹ Ștefan Niculescu, „Eterofonia”, p. 63-77. Trebuie remarcat că interesul autorului pentru eterofonie este stimulat și de considerațiile lui Pierre Boulez asupra eterofoniei din *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris, 1963

locul detalierii modului în care numeroși compozitori români au folosit, pasager sau permanent, tehnica texturii eterofonice, dar putem aminti câteva nume reprezentative: Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Violeta Dinescu, Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu, Liviu Dănceanu. Problematika se poate extinde prin cercetarea relației între unison și multivocalitate; concepțiile diferite ale acestor compozitori adaptează eterofonia la forma deschisă, la discursul multidirecțional, improvizație, includ calculul matematic sau aleatorismul empiric, sugestia grafică etc.

Principiul de construcție al melodiei enesciene – ce reconstruiește stileme tradiționale românești (fără să citeze propriu-zis melodii folclorice) într-o configurație proprie, individuală, de tip modern – se regăsește adesea în ultimele decenii de muzică românească, în numeroase ipostaze. Ceea ce s-ar revendica de la melodia enesciană ar fi frecvența construcțiilor semitonice, intonația netemperată ce vine să coloreze pe aceea temperată, ornamentica și transformarea ornamentelor în substanță tematică³², apoi configurarea melodiilor pe celule ce alcătuiesc un profil melodic în continuă transformare³³, utilizarea motivelor caracteristice, înrudite ciclic și totuși diferite de leitmotivul din tradiția romantică occidentală. În ipostaza sa de monodie, melodia poate deveni principala purtătoare a expresiei, iar inserțiile monodice provin de asemenea din moștenirea enesciană, așa cum o declară Cornel Țăranu, bunăoară, în legătură cu *Prolegomene II* pentru orchestră de coarde și pian (1982).³⁴

În directă relație cu melodia, armonia constituie unul din principalele repere ale recunoașterii stilului unui autor, iar în cazul lui Enescu este greu de disociat de scriitura eterofonică, unde deja dimensiunea orizontală și verticală se află într-o volatilită întreținută. Aspecte ale limbajului armonic enescian – precum fuziunea tonal-modal-cvasiatonal, insistența asupra modalului cromatic, echilibrarea raportului disonanță-consonanță, pedalele armonice pe suprafețe mari – vor fi de asemenea preluate mai târziu, în construcții verticale lipsite de asperități, deși non-tonale (la Tiberiu Olah, Doina Rotaru, Viorel Munteanu, Adrian Pop) sau mai pronunțat disonante (la Cornel Țăranu, Ulpiu Vlad). Depășirea fazei seriale, parcursă de unii compozitori în anii ‘50-‘60, presupunea găsirea unor alte noi modalități de organizare armonică, iar modelul enescian pare a oferi din nou idei. Tiberiu Olah, de exemplu, declara:

Marea mea descoperire, și a colegilor mei, s-a petrecut odată cu execuția ultimelor opusuri enesciene, în care geniul său trasa noi concluzii componistice din experiența secolului 20 și a eterofoniei – ca aspectul cel mai „originar”, deci „arhetipal” și universal al multifoniei. Enescu a intuit în acest fel o nouă „verticalitate” pe care eu am denumit-o ca fiind un procedeu de „consonantizare a disonanței” sau de „emancipare a consonanței”. Putem vorbi despre o replică artistică absolut conștientă, realizată de Enescu printr-o metodă nouă, la ideea schönbergiană de emancipare a disonanței.³⁵

S-a vorbit de asemenea mult despre adaptarea sistemului ritmic *parlando-rubato* (asociat stilului improvizatoric) la sistemul metric apusean. Curgerea muzicii lui Enescu, stratificarea complexă de linii eterofonice și ritmuri fluide, a fost asemănată cu genul folcloric al doinei românești, căruia îi este propriu lirismul contemplativ. O bună parte a muzicii românești postbelice moștenește această trăsătură contemplativă, pe care pare să o prefere incisivității ritmului *giusto* sau *aksak* (deși nici acestea nu sunt neglijate, pe linia inaugurată de Belá Bartók).

³² Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p.568.

³³ Ibidem, p.567.

³⁴ V.Ruxandra Arzoiu, „Dialog cu compozitorul Cornel Țăranu”, în *Muzica* 2/1994, p.153-156.

³⁵ Într-un interviu luat de Monica Cengher și publicat în *Muzica* 1/1998, p.41.

Dintre principiile formale, de articulare a discursului muzical, procedeul variațional – regăsit masiv în creația enesciană – va fi preferat de mulți dintre compozitorii români, uneori ca soluție de evitare a procedeeului dezvoltător, de sorginte beethoveniană, consumat în tradiția clasică. Un alt exemplu vine mai degrabă ca o prelungire a eterofoniei, și anume: succesiunea unison-ramificație-unison-ramificație va genera forme sinusoidale, ca în *Cantata a III-a, Răscruce* (1965) de Ștefan Niculescu. În fine, aspecte ale tehnicii orchestrale enesciene din *Suita a III-a, "Villageoise"* (1938), *Simfoniile a II-a* (1915) și *a III-a* (1918) au influențat partituri orchestrale (prin scriitura corzilor, în special) semnate de Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Nicolae Beloiu sau Wilhelm Georg Berger.

Desigur că multe alte elemente stilistice enesciene se pot găsi în muzica generațiilor de compozitori ce l-au succedat, de la minuția în notație, în indicațiile componistice înscrise în partitură, și până la înglobarea citatelor din muzici enesciene în lucrări dedicate memoriei lui Enescu, precum *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu (1960) și *Sincronie II, Omagiu lui Enescu și Bartók*, de Ștefan Niculescu (1981). Este interesant de remarcat, pe de altă parte, că admirația pentru Enescu, proclamată unanim de compozitorii români din perioada postbelică, nu s-a transformat întotdeauna în influență. Aurel Stroe declară tranșant modul în care se raportează la Enescu:

L-am admirat întotdeauna pe Enescu, însă am luat foarte puțin de la el. (...) Preferințele mele, temperamentul meu sunt de o altă natură. Enescu (...) compune un fel de muzică, așa spune eu, bergsoniană. Timpul, pentru marele filosof francez, era un fel de dilatare continuă, asigurând o integrare totală a întregii noastre existențe. Acest continuum, această dilatare continuă a conștiinței și această netezime a ansamblului este remarcabilă la Enescu. Enescu este, poate, cel mai caracteristic „bergsonian” dintre compozitori și, la el, trebuie văzut cum funcționează memoria.”³⁶

S-ar putea desprinde două tipologii din prezentarea de mai sus: pe de o parte preluarea unor idei tehnice de la Enescu (bunăoară eterofonia), dar utilizarea lor pe alte coordonate estetice, sau, pe de altă parte, continuarea evidentă a stilului enescian, în special din ultimele lucrări (cazul lui Pascal Bentoiu). Ambele direcții implică o meditație aprofundată asupra temeiurilor muzicii lui Enescu. Extrem de important pentru compozitorii postbelici, și de aceea mult invocat, rămâne conceptul sintezei, model oferit intuitiv de Enescu prin sincronizarea cu muzica occidentală și totodată prezervarea unui „specific românesc”. Tratarea prin *coincidentia oppositorum* îl transformă pe Enescu într-un

protagonist pentru tinerii compozitori. Mult înaintea fazei stilului „sincretic” (în jurul anului 1960) el a practicat fuziunea diferitelor tipuri de compoziție și de sinteză, și a avut în vedere existența unui timp „nelinear”. (...) Oprirea timpului și atitudinea meditativă, atât de frecvent de observat în muzica de avangardă, sunt caracteristice pentru Enescu.”³⁷

În cele din urmă, asimilările aspectelor de limbaj enescian, vizibile în multe din partiturile succesorilor, sunt interesante pentru a găsi filiații într-o posibilă „școală” românească de compoziție. Dar mai semnificativă, prin actualitatea sa, este tocmai ideea sintezei: așa cum *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, „în caracter popular românesc”,

³⁶ Despina Petecel Theodoru, interviu cu Aurel Stroe, „George Enescu a fost un model de echilibru pentru generația mea”, în: *România literară* nr.34, 2005, http://www.romlit.ro/aurel_stroe_george_enescu_a_fost_un_model_de_echilibru_pentru_generația_mea

³⁷ Siegfried Borris, „Stilul enescian – exemplu de integrare a elementelor naționale și universale în muzica contemporană”, în *Simpozion Enescu 1981*, coordonator Michaela Roșu, Editura Muzicală, București, 1984, p.230.

demonstra posibilități de fuziune a microtoniei viorii cu temperarea pianului, a ritmului liber cu cel metric, a improvizației din culturi orale cu construcția din arta savantă europeană³⁸, în moduri similare au încercat unii compozitori români postbelici să grefeze un anume ton românesc pe curente avangarde occidentale. Dacă astăzi eticheta de „specific românesc” sună nelalocul ei, într-o nuanță naționalistă, nepotrivită cu ideologia contemporană, ea a dominat discursurile muzicologice și componistice între 1960-90. Era, desigur, generată în contextul naționalismului comunist, dar trebuie înțeleasă și mai nuanțat. Vine din complexul unei culturi muzicale marginalizate, în care sincronizarea cu *mainstream*-ul apusean este la fel de imperioasă ca păstrarea unei identități proprii. Aceeași formulare nu mai poate fi, însă, aplicată muzicilor românești de după 1990, dar ea nu poate fi neglijată sau minimalizată atunci când ne referim la deceniile anterioare acestui an. Iar exemplele pe care le-am selectat provin din acea perioadă. Nici un compozitor care a debutat după 1990 nu s-a mai revendicat de la Enescu.

³⁸ v. Ștefan Niculescu, „George Enescu și a III-a sa Sonată pentru pian și vioară”, în: *Simpozion Enescu 1981*, p.142-145.