

Viorel Cosma, după ce s-a stabilit definitiv în capitală țării, București, unde și-a desfășurat întreaga activitate academică și științifică, la vremea potrivită, la vârsta bărbatului desăvârșit s-a căsătorit cu tânăra absolventă a Liceului de Muzică „Dinu Lipatti” din București, Coralia Burlănescu, căreia toată viața i-a zis Păpușa, fiica preotului paroh Ioan Burlănescu, ctitor al bisericii, dar și al capelei cimitirului din frumosul și liniștitul cartier bucureștean Andronache. Tânăra Coralia avea să-i fie marelui muzicolog în devenire, Viorel Cosma, nu numai soție sinceră și devotată, ci și colaboratoare discretă, dar avizată la pregătirea tehnică pentru tipar a sutelor de cărți și a miilor de studii și articole, cronici și recenzii de muzicologie, însumând sute de mii de pagini tipărite.

I-am cunoscut pe acești oameni minunați în urmă cu peste 50 de ani, având prilejul și privilegiul să le trec de multe ori pragul casei, fie în str. Luterană, fie în pictor Ion Andreescu, unde de fiecare dată eram primit cu multă prietenie și cu deosebită omenie.

Pentru toată activitatea, desfășurată de-a lungul a trei sferturi de veac, Biserica ortodoxă Română, în semn de adâncă prețuire pentru omul și opera sa, l-a decorat pe marele muzicolog Viorel Cosma, la împlinirea vârstei de 80 de ani, în martie 2003, chiar în Aula Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, din Casa cu lei de pe Podul Mogoșoaiei, în prezența vrednicului de pomenire Patriarhul Teoctist, care l-a numit atunci „Patriarhul muzicologiei românești contemporane”. Iar zece ani mai târziu, în martie 2013, la împlinirea vârstei matusalemice de 90 de ani, actualul Patriarh Daniel al Bisericii Ortodoxe Române, l-a invitat pe Viorel Cosma la Palatul Patriarhal, unde, după elogiile cuvenite, i-a acordat cea mai înaltă distincție bisericească: Crucea Patriarhală pentru mireni și Ordinul Sf. Împărați Constantin cel Mare și Elena. Și tot atunci i-a dat binecuvântarea să tipărească, la una din editurile BOR, o carte cu documente privind demersurile și zbatările etnomuzicologului ieșean Teodor Th. Burada, pentru construirea la Ierusalim a unui sfânt lăcaș românesc, dar și a unui cămin pentru pelerini în București și la Ierusalim.

În acest moment solemn, gândul nostru și rugăciunea noastră se îndreaptă către Bunul Dumnezeu, căruia Îi cerem, cu smerenie, să odihnească în pace sufletul prietenului nostru, marele muzicolog și om de cultură Viorel Cosma și să-l așeze în locurile celor drepti și bine plăcuți Lui și să-i fie pomenirea în veci de veci. Amin.

Nicolae MOLDOVEANU

Opinii

București – Școala Ardeleană

Un distins coleg din Cluj, supărat pe cele ce se petreceau în Uniunea Compozitorilor după Revoluție, a enunțat odată o sintagmă demnă de Cartea Recordurilor și anume: “Republica Socialistă București”! – cu referire, probabil, la sediul central al instituției din Palatul Cantacuzino... Sintagma a fost folosită și de un personaj de tristă memorie din Televiziunea clujeană care strălucea în grai local prin tot felul de “patriotisme” de cea mai proastă sorginte și care a infestat mass media o lungă perioadă de timp, până când a dispărut în sfârșit în lada de gunoaie a



Nicolae Brânduş

aparițiilor publice, unde îi era de fapt locul, și a încetat să-și mai etaleze pe post încălțăminte și inteligența peșuvă...

Dar stând și gândindu-mă la ceea ce reprezintă tradiția muzicală din “Țara de peste munți” și mai ales după anii ‘50 ai secolului trecut, mă întreb în ce măsură școala muzicală ardeleană s-a perpetuat și s-a dezvoltat la fața locului sau a trecut munții, spre Capitală, unde și-a impus cu autoritate

moștenirea. Grea dilemă! Nu mă voi referi la cei de acasă, din Cluj, Tg. Mureș și din celelalte zone de vest, și nici la personalitățile care au cultivat și au perpetuat capacitatea și talentul muzical al locurilor de baștină. Despre un alt *Maestru Absolut* precum Sigismund Toduță ar fi greu să mai vorbim în istoria muzicii românești din ultima jumătate de secol (trecut)... Școala muzicală clujeană cu precădere s-a impus prin stil, seriozitate, respect pentru arta pe care o reprezintă și pentru datele esențiale care definesc o cultură profesională de prim ordin. Într-atât încât, aflându-mă odată la Budapesta la un festival de muzică nouă, cu substanțială prezență maghiară, mă simțeam aproape ca la Cluj, într-un fel de suburbie... O afirm în deplinătatea respectului pentru tradiția muzicală exemplară a vecinilor.

După începutul anilor ‘50, în Capitală au activat câteva generații de profesori și studenți proveniți din Ardeal din centrele muzicale respective. Mă voi referi la majoritatea celor pe care i-am cunoscut atât ca profesori cât și în calitate de coleg, cu regretul unor nedorite omisiuni... S-au impus în Conservatorul din București personalități de primă importanță în ce privește creația și pedagogia muzicală: Marțian Negrea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Liviu Comes, Mihai Brediceanu, împreună cu profesori de măiestrie interpretativă precum Gheorghe Halmoș și mai tinerii Gabriel Amiraș, Dana Borșan, Francisc Laszlo și alții... S-au format în Conservatorul din București tineri dirijori veniți din Ardeal precum Mircea Cristescu, Paul Popescu, Ion Baci, Remus Georgescu, Iosif Conta, Horia Andreescu, Cristian Mandeal și câți alții, care au condus orchestrele simfonice din țară ani îndelungați. Mulți s-au pierdut mai cine știe pe unde prin lume...

Dintre studenții ardeleni care s-au format în București în perioada la care mă refer fac parte Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Lucian Meșianu, George Draga, Doru Popovici, Adrian Rațiu, Corneliu Dan Georgescu, Sorin Vulcu, Ulpiu Vlad și alții, evident. Au activat în București în parte Mircea Istrate și Dan Voiculescu. Tiberiu Olah a predat compoziția, până la dispariția sa prematură, la Conservatorul din

București, afirmându-se în deplinătatea talentului și pregătirii sale obținute la Moscova. Dirijorul Ludovic Bacs a beneficiat de o pregătire similară și s-a afirmat plenar în descoperirea și aducerea la lumină a unora dintre cele mai semnificative lucrări din repertoriul muzicii românești ale perioadei respective. Wilhelm Berger a fost unul dintre mentorii de bază ai activității Uniunii Compozitorilor din toată perioada la care mă refer, afirmându-se exemplar prin creație și cercetare muzicologică. Octavian Lazăr Cosma a elaborat într-o viață o Istorie a muzicii românești unică din punctul de vedere al cuprinderii, iar Cornel Țăranu a fost ubicuu prezent pretutindeni și în același timp în întreaga viață muzicală românească și nu numai...

Dar ceea ce consider a fi cel mai benefic aport al Școlii Ardelene din București (și nu numai) a fost mai ales ieșirea dintr-un fel de franțuzism snob aproape programatic din cercurile "lumii bune" din Capitală și din zona de est a României și dintr-un fel de folclorism cu ițari și joben, și o mai dreaptă și bună înțelegere a ceea ce, cu același grad de autenticitate, se petrece în spațiul cultural românesc: loc,



timp, mentalitate, tradiții locale și universalitate. Enescu a fost cu adevărat înțeles odată cu recuperarea și cunoașterea operei bartokiene, în spiritul larg și divers al tradițiilor muzicale care circumscriu spațiul românesc. Sintagme de tipul celei de la începutul acestui articol, precum "bicisnici muzicaștri" (!!), care avea încă din perioada interbelică o anume circulație prin critica muzicală a vremii, au dispărut și o nouă percepție culturală a realității muzicale românești s-a afirmat fără drept de apel – cu aportul nemijlocit al Școlii Ardelene (din București) și în pofida blocajelor ideologice politice.

Școala Ardeleană din București s-a impus în contextul respectiv ca o contrapondere absolut necesară tradiției muzicale cultivate în "vechiul Regat" (ca să folosesc tot termeni ardeleniști) de marele șef de școală Mihail Jora. A fost cel care a format și educat serii întregi de muzicieni, cei mai apreciați la acea vreme, despre care nu mă voi extinde în a-i comenta în acest articol. George Enescu, se știe, nu a predat compoziția, nu a creat o școală de compoziție. A existat ca un model și un ideal intangibil, într-un fel, în cultura românească a vremii și a început a fi studiat și descoperit cu adevărată autoritate muzicologică abia după anii '50, cu precădere de către noile generații de învățăcei, azi nume de seamă ale componisticii și muzicologiei românești. Deținem în momentul de față o enescologie voluminoasă, în permanentă dezvoltare.

Deschiderea către avangarda muzicală occidentală care avea loc începând cu anii '50 în cultura muzicală românească a avut câteva puncte de reper. În primul rând s-au abordat, de către generațiile tinere de studenți, noi tehnici de compoziție precum dodecafonismul serial, mai târziu, integral, modalismul cromatic, aleatorismul de toate felurile, muzica stocastică, intuitivă, noi forme de spectacol muzical etc. Evidentă, în etape și cu accepțiuni dintre cele mai diverse. Școala de la Darmstadt constituia pentru toți o experiență incitantă de care s-a beneficiat din plin cu toată rezistența, atât a autorităților culturale cât și a celor decidente în breaslă, formate în alte etape ale dezvoltării muzicii secolului XX.

Bela Bartók era pentru mulți compozitori ai acestor generații, și nu numai în Ardeal, un alt punct de reper prin întreaga sa creație și activitate științifică. Am fost, încă din anii '50, când începusem să apar ca pianist în viața muzicală, un fervent interpret al muzicii sale în care mă regăseam complet (poate și coincidența de zodie...). Am adus în România și prin străinătăți, pe unde circulam ca pianist, în primă audiție *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră*, am cântat *Sonata pentru două pianе și percuție* (pianul1), i-am studiat și folosit adesea teme culese din folclorul românesc în compozițiile mele. L-am cunoscut nu direct ci, ca și pe Enescu, prin profesorii mei de ambe etnii. Am participat la primul concurs Bartók-Liszt din 1960 (?) de la Budapesta, unde nu am luat premiu, ci o unanimă apreciere de public și colegi pentru *Dansurile românești* și alte piese bartokiene pe care le-am cântat. Dacă aș fi ajuns în ultima etapă, unde urma să cânt *Concertul nr. 2*, probabil că aș fi fost premiat... Oricum, eram într-o perioadă de reconversie profesională, îndreptându-mă total spre compoziție. Cu muzica lui Bartók aș putea spune că am "cucerit" Ardealul și, după câteva generații din familia mea, am revenit în matcă. Atavisme, fără îndoială, dar cu atât mai tulburătoare când le descoperi trăindu-le...

Pentru generațiile de compozitori în formare începând cu anii '50 înțelegerea lui Enescu a mers mână în mână cu noua orientare estetică generală de după Război, prolixitatea căutărilor și a șanselor și cu cernerea, în ultimă instanță, a elementelor de perenitate. Știm că mișcările de avangardă nu pun atât preț pe valoarea exponatelor cât, mai ales, pe negație și vâlvă; scandal, fie și cu prețul culturii... Și în general operele consistente și rezistente în memoria colectivă o vreme dispar prin forța lucrurilor în muzeul uitării cândva, la timpul care le vine... (schematic vorbind). Interesantă ne pare de la bun început o antiteză Enescu – Bartók, din punctul de vedere al percepției timpului muzical. Împreună, opera lor epuizează în modul cel mai semnificativ cele două tipologii care definesc fenomenul muzical (cf. Boulez – *lisse* și *strié*) și căroră le-am studiat cândva prezența în folclorul românesc. *Giusto* și *Rubato* sunt la fel și altceva la Enescu și Bartók și s-au întreprins cercetări amănunțite în muzicologia românească, maghiară și generală despre unele și altele care poate seamănă, deși nu sunt același lucru... În orice caz, relația tipologică Enescu – Bartók suscită și va suscita întotdeauna o cercetare amănunțită, aplicându-se metode și principii creative noi de investigație, lucru care certifică mai presus de orice interesul cultural atribuit protagoniștilor. De aceea, nu putem decât să salutăm activitatea Școlii Ardelene – București care, identificând problema, a promovat-o în toate mediile culturale. A fost să fie!

Nicolae BRÂNDUȘ