

Locul lui Constantin Silvestri în componistica și cultura românească

Octavian Nemescu

După cum se știe, cultura românească s-a aliniat târziu la normele celei occidentale (deci ale Europei de Vest). Este vorba de **creația artistică individuală**, născută odată cu Renașterea, care a



dat la iveală cea mai dinamică cultură, din cele cunoscute până acum, cu evoluție accelerată de-a lungul timpului. Tezele și Antitezele s-au succedat aici cu fiecare epocă dar, apoi, la un moment dat, au apărut și isimultan (a se vedea Impresionismul cu Expresionismul). Iar această deplasare s-a

produs, la început, grație unui presentiment și apoi, dobândirii unei conștiințe și iatitudini **moderne**. Ceea ce înseamnă nevoia periodică de AVENTURĂ, de descoperire a unor teritorii artistice noi, cu alte cuvinte, de limbaje artistice înnoitoare, prin negarea celor precedente. Sigur, după o epuizare a modernismului (în istoria culturii europene), mai precis, în anii 1960-80 a apărut și postmodernismul, urmat de criza culturală pe care o traversăm astăzi. Dar despre asta cu altă ocazie.

Așadar, România culturală, ca de altfel, toată zona de Răsărit a Europei s-a complăcut, multă vreme, într-un Ev Mediu prelungit. Nu a gustat din "deliciile" Renașterii, Barocului, Clasicismului și începutul Romantismului. S-a trezit, sau, mai bine zis, s-a integrat direcției occidentale abia la sfârșitul ultimei epoci. Până atunci a trăit, din punct de vedere artistic, sub **zodia creației anonime**. Responsabili de acest fapt au fost, mai întâi, lunga ocupație otomană a zonei, care a izolat

aceste teritorii de Istoria Vestului. Iar apoi, a contribuit, într-o bună măsură, la respectiva izolare, înrădăcinarea unei încăpățănări, de natură autarhică, de către concepțiile ortodoxiei noastre. De aici rezultă disprețul afișat față de manifestările individualității artistice, mai ales, în ipostazele sale iconoclaste, ca prezentă, în opinia teologilor ortodocși, a vanității, orgoliului, trufiei satanice. Prima trezire a fost a Rusiei, ce și-a făcut, la modul impetuos și imperial, intrarea în regulile de joc ale Occidentului, în dorința vădită de a-l concura. România s-a sculat mai târziu. Iar ordinea artelor, în această emancipare, a fost: la început literatura, apoi artele plastic și, la urmă, muzica cultă. Prin urmare, mai întâi, au fost Eminescu și Caragiale, apoi Grigorescu și Luchian și, după aceea, Enescu și urmașii săi printre care, la loc de cinste, se află și Constantin Silvestri.

Tânăr fiind, Eugen Ionescu, prin 1938-39, constată în revista „NU”, că întârziată fiind în Istorie, cultura românească (el referindu-se, în primul rând, la literatură) este, de cele mai multe ori, **mimetică**, deci tributară celei occidentale (în genul Bucureștiul micul Paris). Bunăoară, Eminescu este ecoul tardiv al lui Lamartine, Arghezi al lui Baudlaire etc, etc. După părerea mea, România culturală are două mari linii de forță, profund originale, nereperabile altor culturi. Prima este cea a răsă-plânsului, a tragico-comediei, a existenței absurde, de unde se trage și denumirea de Absurdistan acordată acestei țări. Respectiva direcție este reprezentată de Caragiale, Urmuz, Eugen Ionescu și de cineaștii noului val cinematografic (de după 2000). A doua este pusă în evidență de estetica arhetipală, a esențializării, de căutare a originalului în ORIGINAR. Este linia artistică deschisă de Brâncuși și conștientizată, dezvoltată de creatorii de artă, în principal, compozitori ai generației 1960-70. Desigur, componistica românească a acelor ani a mai dat la iveală și alte originalități.

Să ne întoarcem însă la Enescu, primul mare compozitor român pe urmele căruia au mers 2 generații de creatori de muzică din perioada interbelică și a primei decade din a doua jumătate a secolului XX (1950). Din prima făceau parte Jora, Negrea, Andricu, Drăgoi, Cuclin. Din a doua Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, frații Ion și Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn.

George Enescu a avut în opera sa muzicală, precum cele două aripi ale unei păsări două aspecte, două caracteristici fundamentale și aparent contradictorii. Prima (așa cum constată și Eugen Ionescu) reprezintă umbra tardivă a unor trăsături ale romantismului franco-german, mai ales influențe brahmsiene (în simfonii, în mod special). Este vorba aici de, să-i spunem așa,

tendința sa academică, ipostaza romantică târzie (ca și în cazul lui Rahmaninov sau Richard Strauss). Acest fapt datorându-se și activității de interpret a lui Enescu, care avea în repertoriu, la modul prioritar, muzici din această perioadă istorică (ce se imprimaseră adânc în subconștientul compozitorului). Iar a doua, la polul opus, este profund originală și modernă pentru vremea aceea. Mă refer la faptul că este primul compozitor din istoria muzicii care importă, sub influența folclorului lăutăresc, e t e r o f o n i a în muzica cultă (în Sonata a treia pentru pian și vioară, în primul rând, în unele cvartete, în „Oedip” și în Simfonia de cameră). Din păcate, analiștii muzicali din Occident cunosc prea puțin această a doua tendință novatoare a lui Enescu (atribuindu-i lui Boulez meritul lansării în muzica europeană a eterofoniei). Iar pe Enescu îl au în vedere doar ca un post sau neoromantic.

Dacă îi privim cu atenție pe urmașii lui Enescu din cele 2 generații, observăm că marea lor majoritate a mers pe traseul academico-tradiționalist cu, cel mult 2 excepții: Mihail Jora și, mai ales, Constantin Silvestri. Această situație se datorează și faptului că aceste două generații (în mod special a doua, din care făcea parte și Silvestri) au trăit, în perioada lor de maturitate, în anii 1950, când doctrina comunistă, care promova cu brutalitate proletcultismul și realismul socialist, impunea în mod inevitabil tendința estetică academico-tradiționalistă. De aceea Silvestri, modernistul recalcitrant, era singurul, din această generație, care mergea contra bății vântului și, ca atare, a avut, în vremea respectivă, multe de îndurat. Linia academico-paseistă a continuat, însă, și în perioada de (relativă) liberalizare ideologică din anii 1963-71, prin grupul generației următoare, reprezentat de Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu și Dumitru Capoianu. Asta în timp ce Olah, Stroe, Niculescu, Vieru, Marbe și Țăranu au mers pe o linie modernistă, deschizătoare de noi drumuri. Pe aceeași direcție au mers, aproape în totalitate și compozitorii generației următoare (1970). Iar apoi academismul, ca stare de spirit, s-a reinstalat vânos după ce postmodernismul s-a oficializat, începând cu anii 1980 până în zilele noastre, fiind adoptat, în bună parte, de generațiile de compozitori care au urmat.

O altă problemă care trebuie avută în vedere atunci când cercetăm creația compozitorilor postenesieni, inclusiv a lui Silvestri, este modul cum a fost tratată prezența folclorului în operele lor muzicale. După cum se știe, FOLCLORUL a constituit miza principală a compozitorilor cât și, în general, a artiștilor tuturor artelor din Răsăritul Europei, precum și a celor din Nord, începând cu așa numitele școli naționale, de la sfârșitul secolului XIX. Neoclasicismul

primei jumătăți a secolului XX a excelat, mai ales, prin compozitorii din Răsărit (Stravinski, Bartok, Enescu) care au valorificat folclorul ancestral al acestor meleaguri în diferitele sale ipostaze, necunoscute occidentalilor cum este, bunăoară, spiritul barbar, ipostaze păstrate nealterat de-a lungul secolelor.

Aici trebuie să lăudăm atitudinea bisericii ortodoxe, a Răsăritului față de tradițiile de natură folclorică din perioada precreștină, pe care le-a „înfiat” și, în felul acesta, le-a perpetuat, păstrându-le, până nu demult, într-o stare viguroasă. Catolicii, din contra, au distrus practic folclorul ancestral din Vestul Europei sub acuzația de magie, vrăjitorie, șamanism, demonism, etc.

Ștefan Niculescu observa, în 1963, că creațiile muzicale ale lui Bartok și Enescu pun în evidență deosebiri fundamentale. Bartok, ca și Stravinski, cultivă ipostaza masculină, dansantă (de tip giusto), barbară a folclorului rural, prin folosirea disonanțelor tari, obținute ca urmare a politonalismelor sau polimodalismelor, a pulsațiilor asimetrice și utilizarea registrelor instrumentale extreme. În timp ce Enescu sublimează fața lirico-feminină, pastorală, a dorului din bocete și doine, consonanța eterofoniei, cât și spiritul rubato al folclorului urban, de tip lăutăresc.

Ce au făcut urmașii lui Enescu și Bartok în componistica românească? Au cultivat, în marea lor majoritate, cu prioritate, folclorul sătesc, înveșmântat, din punct de vedere armonic și orchestral în „straie cuminți”, consonante în așa fel, încât această muzică să capete un aer festiv, eventual pastoral, oricum stenic. Noi, studenții moderniști, ai acelei perioade consideram această muzică a fi *pășunistă*. Disonanțele creatoare de tensiuni erau repudiate. Modelul bartokian se considera, așadar, a fi toxic. Aceste deziderate erau mai ales impuse, așa cum am mai afirmat, în perioada realismului socialist a anilor 1950. Îmi aduc aminte de sfârșitul aceluși deceniu, când student fiind, muzica lui Stravinski și Bartok era aspru criticată de către politrucii culturali ca fiind decadentă. Dar nici profesorii noștri (Mihail Jora, Paul Constantinescu) nu o agreau (mai ales pe cea a lui Bartok). Ei bine, Constantin Silvestri era singurul compozitor român care nu respecta aceste norme. Tensiunile disonante se găsesc, din belșug, în diferite chipuri, atât în piesele sale pentru pian cât și în cele de orchestră, conferind discursului său sonor o stare profund tragică, neadecvată cerințelor oficiale ale vremii. În aparență, muzica lui Silvestri părea a fi direcționată pe linia lui Stravinski și Bartok. În realitate însă, și privită cu atenție, ea reprezintă o sinteză Bartok-Enescu, beneficiind, în plus, de o amprentă stilistică foarte personală, inconfundabilă. Asprimea dramatică, ca expresie

fundamentală a discursului său muzical, dezvoltată în derularea motorică, pulsatorie a sunetelor alternează cu momentele lente, extrem de interiorizate, predominant lirice dar ce degajă deseori și o mare tristețe, cu nuanțe disperate. Iar aceste aspecte răsar atât în opusurile sale de pian cât și în cele de orchestră. Constatările de mai înainte se desprind, bunăoară, din prima din cele două piese de concert pentru pian. Ar mai trebui subliniată și geniala orchestrație existentă, de exemplu, în a treia piesă, din cele trei, pentru orchestră de coarde, datorată și îndelungatei sale experiențe dirijorale.

Pot afirma cu tărie că Silvestri este cel mai important compozitor-dirijor român din câți au fost și mai sunt și astăzi. Ba, mai mult, îl consider a fi cel mai important compozitor român al generației sale, în primul rând, cât și unul dintre cei mai proeminenți ai acestei țări. Îl apreciez pe Silvestri, în acest fel, pentru curajul de a promova modernitatea, în muzica sa, ca mod de tratare a folclorului, într-o perioadă istorică, când aici, în România, modernismul a fost interzis. Atunci, la începutul anilor 1950, în timp ce proletcultismul era implantat la modul agresiv, în capul listei celor demascați, încriminați pentru că practicau o muzică modernisto-decadentă se afla Silvestri, cu operele sale muzicale ce urmau să fie interzise difuzării, urmat de Jora și Rogalski. Probabil că acesta a fost unul dintre motivele principale pentru care Silvestri a părăsit țara la sfârșitul acestui întunecat deceniu. A mai contat poate, la săvârșirea acestui act, și rivalitatea, pe linie dirijoralo-interpretativă, cu George Georgescu, care îi era defavorabilă. În general, ca și Enescu, Silvestri, pentru că trebuia să servească și cauza interpretativă, a lăsat în urma sa, din păcate, o operă muzicală redusă, din punct de vedere cantitativ. Ce păcat!

Îl mai apreciez pe Silvestri compozitorul și pentru soluțiile sale originale, personale, inedite în modul de tratare al materialului tematic, de proveniență folclorică, în plan armonic și, mai ales, orchestral.

S-ar mai putea face o comparație, sub aceste aspecte, cu creația artistică a celui alt coleg proeminent de generație, care a fost Paul Constantinescu. Aici, găsesc o tratare mai „domestică” și mai conformistă a influențelor folclorice, având însă o prezență ironică (caragielescă?), tipică acestui compozitor. Paul Constantinescu este și primul care importă în muzica sa prezențe bizantine (încă din anii 1940), devenite la modă prin 1980 și, mai ales, după 1990. (Și Doru Popovici a „cochetat” cu bizantinismul prin 1950.)

În anii 1960-80, folclorul va fi tratat, însă, de către unii compozitori români ai epocii, de pe alte poziții și de la o altă altitudine, fiind vorba de cea de natură **metastilistică**, prin prisma unor **proces**

morfofenetice și, în general, căutându-se **esențele**, **arhetipurile** folclorice și nu „carnațiile” sale. Se aveau în vizor și alte geografii culturale, din perspectiva estetică a unui World Music.

În încheiere, câteva observații care mie mi-au procurat multă amărăciune, în timp ce mulți alții par să fie indiferenți, deci să nu le bage în seamă. Anul acesta (de grație?) Constantin Silvestri ar fi împlinit 100 ani. În ediția 2013 a festivalului „George Enescu” nici o lucrare de Silvestri nu figurează în program. Merita măcar o piesă orchestrală. De asemenea, nu este prezent nici un compozitor român din cele două generații care au urmat după Enescu, nici măcar cel mai apropiat, bunul sau prieten și rudă, Mihail Jora. În general, puțină muzică românească. Opusurile lui Enescu apar în paralel cu cele ale lui Bartok, Prokofiev, Șostakovici și, mai ales, Rahmaninov. Le este rușine organizatorilor români (indiferent cine sunt ei) de muzica românească? Nici în programul din stagioni al orchestrelor simfonice din țară, de mulți ani, nu mai figurează, în general, muzica lui Silvestri, muzica românească. Nu mai are loc datorită celei semnate de Mahler, Bruckner, Ceaikovski, Rahmaninov, etc. Ratingul! Societatea de consum! Capitalismul!

Mai există în lume un alt popor atât de lipsit de patriotism precum românii? Ce vremuri triste și ingrate, total defavorabile culturii.