

## CENTENAR PAUL CONSTANTINESCU

Vasile TOMESCU

### PAUL CONSTANTINESCU (1909-2009)

Împlinirea unui veac de la nașterea muzicianului Paul Constantinescu ni se învederează ca un triptic în care se configurează un luminos destin personal la confluența spiritualității românești cu spiritualitatea universală. În primul panou al tripticului distingem pașii făcuți, dintr-un neostoit impuls interior, de tânărul nostru



pe drumul însușirii tainelor artei interpretative și componistice, până la prima revelație a vocației sale de creator, sub forma manuscrisului purtând ca titlu și dată: *2 Studii în stil bizantin pentru vioară, violă și violoncel. Ploiești 10 V 1929*; al doilea panou al tripticului ilustrează în continuare desfășurarea unei activități fertile în calitate de compozitor de orientare nouă, originală, de pedagog, instrumentist și dirijor, de promotor al valorilor muzicii, curmată dureros la 20 decembrie 1963, când inima aleasă a încetat să mai bată; revine panoului final rolul de a marca în documente sonore și în texte de referință prezența în conștiința contemporană a operei lăsate de muzician.

Descendent dintr-o familie cu vechi atestări în cartea fiilor acestui pământ, cel care avea să devină un prominent om de muzică s-a format ca elev în Ploieștiul natal și și-a

desăvârșit studiile la București și la Viena. Ploieștii se afirmase ca o vatră de istorie cu profunde rezonanțe în mintea și în sufletul locuitorilor acestei urbe; ca un loc al vredniciei celor care fructificau roadele pământului, crescute sub soare sau extrase din adâncuri; ca un mediu de perpetuare și îmbogățire a patrimoniului spiritual laic și sacru; ca o grădină în care înfloresc humorul, satira și optimismul. Aici s-a ridicat în plan uman, intelectual și artistic Paul Constantinescu. Aici va crea el *Simfonia ploieșteană*, ca un omagiu adus acestor oameni și acestor locuri. În contextul redresării vieții social-culturale din anii imediat postbelici, mișcarea artistică din țara întregită va pulsa la unison cu tendințele culturii moderne în ansamblu, aspirând să dea un contur tot mai clar creației spirituale autohtone. Viața muzicală avea să cunoască un autentic fenomen de înnoire pe plan organizatoric și profesional în Capitală și în alte mari orașe, ca Iași, Cluj, Timișoara. Aceasta va influența dezvoltarea domeniului de referință în numeroase

ale centre. Activitatea desfășurată de orchestre simfonice, teatre muzicale, coruri reprezentative, de ansambluri instrumentale, de Societatea Compozitorilor Români, va însemna un model, un stimulent și de multe ori, mai ales în cazul orașului Ploiești, relativ apropiat de Capitală, un dinamic circuit de valori. Dacă orizontul cunoștințelor predate la clasa de compoziție a lui Alfonso Castaldi de la Conservatorul bucureștean, frecventată de Paul Constantinescu, ajungea până la muzica lui Ottorino Respighi și a lui Richard Strauss, familiarizând pe discipoli cu problematica artei cultivate de muzicienii apropiați de estetica impresionistilor și de cea a ultimilor romantici, experiența compozitorilor contemporani exponenți ai unor școli naționale sud-est-europene, printre care și școala românească de compoziție, în frunte cu George Enescu, a fost transmisă tinerilor muzicieni în formare de către ilustrul compozitor și pedagog Mihail Jora. În articolul *Mihail Jora, creator de școală muzicală autohtonă*, inserat în volumul *25 de ani de muzică românească*, 1925, P. Constantinescu evoca astfel principiile pedagogice și exemplul de compozitor oferite de maestrul său: „Făclia este aprinsă iar maestrul vorbește acum și altora, îndeamnă, sfătuiește, ajută [...] Spiritul său larg lasă deschise orice discuții, la clasa sa se încearcă, se combină, se experimentează noi formule; maestrul știe să-și mlădieze personalitatea, transpunându-se în aceea a elevului, pentru a lăsa să se dezvolte fiecare talent, după înclinările proprii [...] Din clasa sa încep să iasă compozitori, iar maestrul le stă la dispoziție și mai departe cu aprecierile, îndemnul și ajutorul său [...] în jurul său se formează [...] un adevărat laborator artistic, unde fiecare își spune cuvântul și ascultat este numai acela care are ceva de spus.” În această luminată învățătură a lui M. Jora, ca și în cea a altor profesori de la Conservator, precum Dimitrie Cuclin, autorul eruditului *Tratat de estetică muzicală*, George Breazu și Constantin Brăiloiu, inițiatori și mentori ai acțiunii de culegere, notare și studiu al tezaurului de melodii sacre și laice moștenite și desăvârșite de poporul român, Paul Constantinescu s-a identificat chiar din primul an de studii, 1929, cu chemarea de a compune într-o modalitate încă neabordată în istoria artei sonore. Este vorba de piesa *2 Studii în stil bizantin*, tipărită la Praga și interpretată în aceeași metropolă la exact un an de la compunerea ei și la București la 5 februarie 1935, în cadrul concertelor organizate de Societatea Compozitorilor Români. Evenimentul a fost astfel evocat de Ilarion Cocișiu: „D. Paul Constantinescu ne-a apărut cu cele *Două studii în stil bizantin* nu numai ca un bun cunoscător al muzicii noastre bisericești, dar și ca un abil mânănuitor al procedeelelor contrapunctice și ca unul ce a găsit haina în care trebuie îmbrăcate aceste melodii. Dacă maestrul Kiriac a deschis drum în muzica corală liturgică prin *Liturgia bizantină*, pe Paul Constantinescu îl vedem croindu-și drum în muzica instrumentală, prin tratarea la instrumente a frumoaselor teme din cântarea noastră bisericească” (*Țara Noastră*, 9 februarie 1935). În schimb, patru ani mai târziu, când lucrarea a fost reluată, a stârnit din partea unor critici aprecieri negative. „Să muștrăm dacă ne e îngăduit” – dojenea Emanoil Ciomac – „pe D. Paul Constantinescu că ne aduce neizbutitele și paradoxal scrise pentru trio de coarde studii bizantine.” (*Curentul*, 15 martie 1939), în timp ce un alt cronicar considera că prin lucrarea sa compozitorul „urmărește mai mult să dea impresia de originalitate forțată decât să obție o sonoritate acceptabilă a instrumentelor de

coarde” (Azi, 19 martie 1939). Aprecierea net pozitivă, ca și punerea sub semnul îndoiieli a valorii artistice a acestui opus se explică într-un caz și în altul prin caracterul înnoitor pe care îl evidențiau cele *Două studii*. Mai întâi, substanța melodică extrasă din melosul nostru sacru, destinat până atunci oficiului liturgic și potențat în cadrul primului mare aport inovator în creația corală de maeștri ca G. Musicescu, D. G. Kiriac și G. Cucu, pătrunde în premieră în creația instrumentală hărăzită repertoriului laic. Primul studiu, în mișcarea *Andantino*, vădește o interesantă structură modal-cromatică și o textură polifonică variată, în timp ce al doilea, *Allegro non troppo*, evidențiază resursele unei armonii diatonice de o sobrietate arhaică, având un ritm simplu, linii clare, cantabile. Forma ambelor piese îmbină principiul clasic al liedului cu libertatea cvasi-improvizatorică a genului lirico-epic de obârșie sacră sau folclorică.

Embrionul tematic al primului *Studiu* comportă caracteristicile modului cromatic determinat prin: cvarta mărită lidiană, creând cu treapta a șasea minoră terța micșorată și cu treapta a treia deasemeni minoră, secunda mărită; la aceste caracteristici ale modului cromatic de bază, prezente în expoziția fugato a temei, se adaugă, prin inflexiunile modulatorii, elemente ale unui nou mod cromatic fluctuant.

Ostinato de secunde suprapuse, dintre care secunda mărită colorează arhaic-oriental; mișcarea lentă, rubato; alternarea măsurilor de 3, 4 și 5 timpi; întâlniri ale liniilor cromatice într-o polifonie rezultată din conceptul modal-cromatic, deosebit de cel tonal-armonic al polifoniei clasice – iată ce caracterizează primul *Studiu*.

Al doilea *Studiu* contrastează prin ritmica giusto, de doi, și prin planul tonal cert, **fa**, esențial diatonic. Melodia are o structură simplă, oarecum în caracterul unui tropar după Macarie Ieromonahul, *Stricat-ai cu Crucea Ta moartea*, depășind întrucâtva ambitusul vocal, păstrând preferința pentru intervale apropiate, ușor intonabile, care sugerează cuvinte. Îi conferă însă trăsături instrumentale acompaniamentul în cvinte paralele, ca un dublu ison brodat, resuscitare a tipului de polifonie denumit **organum, cantus gemellus** sau **diaphonie**, comentat de Guido d’Arezzo în tratatul *Micrologus*, cca. 1030. Deosebit de interesantă pentru instrumentalismul de rezonanță psaltică inventat de P. Constantinescu este polifonizarea secunde mărite și opoziția între grupul divizionar binar și cel ternar al unui timp, în mersul unei poetice monotonii de secvențe.

Lucrarea de debut a compozitorului P. Constantinescu era o uimitoare anticipare a înnoirilor aduse de propria creație.

Răsfoind caietul de teme la contrapunct al studentului Constantinescu Paul pe anul 1930, ca și câteva confesiuni timpurii consemnate în scris, avem imaginea consonanței depline între profesiunea de credință și opera componistică proiectată curajos și privită de el însuși cu fermitate, dar și cu modestie:

„În al treilea an de studii fiind, am mângălit până acum multă hârtie, bucăți de canto, vioară, pian, un cvintet de suflători, un poem pentru soprană, altistă și pian pe poezia lui Ion Barbu *Riga Crypto și Iapona Enigel* și o *Suită pentru orchestră în stil popular*, apoi un poem pentru patru soli și orchestră mică pe trei strofe din acatistul Sfântului Dimitrie cel nou Basarabov de Sandu Tudor, *Ursarul*, un streichtrio, un cheruvic și un chinonic (în formă de motete) în stil bisericesc cvasi-psaltic și alte lucrări de acest gen.”

„Din punct de vedere componistic, dintru început, am căutat un drum spre muzica cultă românească pe baza folclorului și a muzicii bisericești. Am încercat să exploatez folclorul în toate felurile, utilizând direct melodia sau luând-o numai ca sursă de inspirație, analizând-o, mergând până la organicitatea ei, căutându-i îmbrăcămintea armonică specifică și punând-o în toate ipostazele de expresivitate muzicală, păstrându-i în același timp seva românească și dându-i un nou dinamism care să tindă către o formă cultă. Aici am simțit și marea nevoie a cântecului bisericesc, care întregia partea psihologică și care mi-a deschis mai ușor drumul către muzica modală, dezvăluind mult mai clar constituția sa tehnică. Ca dovadă la aceasta este înșirarea de lucrări de mai sus, pe care le consider «încercări.»”

Prima compoziție care se configurează în cadrul panoului secund al imaginarii triptic aniversar este *Suita românească*, distinsă cu Mențiunea a II-a a Premiului de compoziție „George Enescu” în 1931, interpretată la 16 februarie 1934 sub bagheta lui Ion Nonna Otescu, reorchestrată în 1942 și dirijată de Ionel Perlea la 28 octombrie 1942, în fruntea Orchestrei Filarmonice la Ateneul Român. Croniciari prezenți la acest din urmă eveniment apreciau într-o anumită măsură valoarea lucrării, nescutind totodată pe compozitor de critici severe.

„Cele cinci piese sunt problematice” – nota George Breazul –, „ele neîncetând totuși a rămâne cinci piese de expresie muzicală, ingenioase, originale, care calcă fără milă peste datele tradiției, peste obișnuita acordică și armoniilor – preferând și chiar abuzând de disonanțe –, peste simetria ritmică și metrică, chiar sinuozitatea liniei melodice fiind înadins abruptă, împerecherile și suprapunerile de melodii și de ritmuri, contrapunctele personale, stranii chiar.”

Asemenea procedee tehnice nu dau naștere unei arte de echilibru sonor, de linii fundamentale puternice, ci unei arte de efect senzorial, de coloratură [...] (*Acțiunea*, 1 noiembrie 1942).

Având ca precedent măiestritul *Divertisment rustic* de Sabin V. Drăgo (1928), alcătuit din *Colindă*, *Doină*, *Bocet*, *Dans*, *Cântec de nuntă* – corespunzător clasificării genurilor muzicii folclorice dată de Béla Bartók –, P. Constantinescu reia construcția în 5 părți, dar aduce o soluție proprie în alegerea prototipurilor: *Colindă*, *Descântec*, *Bocet*, *Cântec bătrânesc*, *Jocul Călușarilor*. Prima piesă descinde din punct de vedere melodic din cântările cuprinse în volumul *200 Colinde populare* elaborat de Gheorghe Cucu și publicat postum de C. Brăiloiu; în menționatul caiet de contrapunct al lui P. Constantinescu distingem astfel de melodii de colindă armonizate de discipolul de la Conservator al lui G. Breazul și C. Brăiloiu. Spre deosebire de factura **giusto** a *Colindei*, gândită eminentamente armonic, piesa următoare – *Descântec* – are o desfășurare **rubato**, de rezonanță lirică, apropiată de ideea secundă a secțiunii *Intermezzo* din *Concertul pentru coarde*. Partea a III-a *Bocet*, de o intensă substanță lirică, are la bază o temă liberă sub aspect ritmic bogată ornamental și cromatic: terță micșorată (secundă mărită), acompaniată de un suspin de cvarte și secunde, care redă sfâșietorul impuls liric pricinuit de plecarea pentru totdeauna a celui iubit. Intervalul de terță micșorată imprimă în secțiunea B a liedului o și mai pronunțată rezonanță popular-arhaică, prin coborârea unor sunete cu un sfert de ton. Este același procedeu de transpunere cu profil melodic și nu ornamental a unor entități intonaționale pe cât de subtile, pe atât

de specifice, realizată de George Enescu în epocala compoziție care este *Sonata pentru pian și vioară nr. 3, în la major, în caracter popular românesc, op. 25* (1926). Din substanța melodică ia naștere o pagină orchestrală de expresie încordată, apăsătoare, în care elementele melismatice tratate într-o viziune polifonică liberă, ce sugerează eterofonia, sunt îmbogățite cu valori cromatice polarizate în jurul tonalității Sol. În *Cântec bătrânesc* tema evocă într-o amplă desfășurare epică, în mers treptat, descendent, ca un imens semn al mirării, mărețe fapte de odinioară. Odată enunțat, stilul acestui cântec bătrânesc fertilizează bogate dezvoltări, prin înflorirea motivului, prin toarcerea „firului băsmii”, cum caracteriza Tudor Ciortea substratul melodic al amintitei *Sonate* enesciene. *Jocul Călușarilor* este un rondo cu teme pregnante ritmic. Configurația muzicii este gândită aici armonic, cu pedale și țitură în care coardele și pianul evocă sonorități de taraf. Luminozitatea și vigoarea tematică și orchestrală, omogenitatea timbrurilor, concizia și simplitatea frazei și mai ales relieful ritmic al jocului prevestesc paginile pline de dinamism și culoare ale baletului *Nunta în Carpați* și ale ciclurilor de dansuri atât de definitorii pentru arta compozitorului P. Constantinescu.

Din caietul de clasă direct în sala de concert – iată drumul celor *Patru fabule pentru piano solo* realizate în perioada 1929-1932; tânărul compozitor imagina crearea unu *Album cu păsări și animale*, temă desprinsă din spiritualitatea lui Topârceanu, Argezi și Jora și atât de apropiată de fantezia și umorul lui P. Constantinescu. Béla Bartók și Sabin Drăgoi inovaseră tehnica de realizare a acestui gen de compoziție bazat pe melodia folclorică românească. Este vorba de armonia în acorduri de cvarte și secunde, rezultată din simultaneizarea intervalelor melodice structurale pieselor de referință, de înlocuirea periodicității ritmice prin măsuri mixte, de structuri modale configurate spontan, fără armură la cheie.

Prima dintre fabule, *Pisica cu clopoței*, debutează cu un contur vocal, care se instrumentalizează determinând – prin profilul său modal mobil, prin apogiaturi simultane, întâlniri disonante cu acompaniamentul bazat pe tehnica pedalei, pe ostinato-uri ținute sau variate, pe suprapunerea de cvarte – o cuceritoare corespondență a piesei cu titlul: jocul de clopoței, care, urmând ritmul capricios, mișcărilor zburdalnice ale felinei domestice, se întetește.

Piesa a doua – *Un cocoș cu ochii scoși* – este un scherzino în modul Sol, oscilând între major și minor, cu secunda mărită între terța și cvarta de tonică, într-o metrică simplă, binară, dinamizată prin sincope și contratimpuri. Hazul îl aduce tocmai combinarea picantă a unor elemente simple, așa cum cuvinte din limbajul de toate zilele capătă la Argezi sau Topârceanu sensuri expresive unice.

Principiul **rubato** generează a treia fabulă, *Corbul și vulpea*. Anecdotică cu tâlc moral redată în *Le corbeau et le renard*, cf. *Fables choisies mises en vers par M. de La Fontaine*, 1608, Livre I nr. 2, își află o originală corespondență muzicală românească, concretizată ingenios de compozitor. Această frază alcătuită din trei secțiuni ce se amplifică armonios, augmentând treptat măsura cu un timp și colorând trisonul **la** cu variate sensibile cromatice, portretizează de bună seamă pe naivul corb. Replică a principiului **rubato**, desfășurat liber, molcom, improvizat, fraza pereche, strict periodizată și structurată ritmic pe sincopă, evocă firea fășneată, șireată, a vulpii. Această temă constituie mai apoi concluzia piesei, rostită de același personaj, ca în fabulă.

Ultim a piesă, *S-a certat cumătra gaiță cu cumătra bufniță*, este anticipată în amintitul caiet de contrapunct. O virtuoză *Toccatina* pe motivul unui trison, subliniat de picante acorduri, încheie ciclul într-o atmosferă de humor captivant.

Tot în sfera humorului, dar de data aceasta cu o notă aspră, tristă, se încadrează trei caricaturi muzicale reunite sub titlul *Din cătănie*. Reflex autobiografic, această lucrare inaugurează o altă componentă a muzicii lui P. Constantinescu: aceea de satiră tăioasă, arzătoare. Prin propria experiență, compozitorul a cunoscut rigorile dezumanizante ale vieții de cazarmă din trecut. „Moștecismul”, acuzat atât de vehement și de plastic de către Anton Bacalbașa – prozator familiar ploieștenilor, deoarece a activat în acest oraș – sau în schițele atât de viu trăite ale lui Gheorghe Brăescu, se întâlnea cu propriile impresii ale compozitorului. Partitura pentru doi corni, două trompete, trombon, baterie și pian a fost realizată între anii 1932-1933 și interpretată de Orchestra Filarmonică din București dirijată de Mihai Jora la 23 ianuarie 1936, și primită în general cu căldură, cum relevă Virgil Gheorghiu: „Rafinament, știință și sensibilitate cooperează în fiecare sunet, în fiecare frază. Balul reangajaților, petrecere militărească de suburbie, este redat cu o notă de umor nemaîntâlnit în muzica noastră simfonică. Și totuși nici un moment de vulgaritate! Felicităm pe domnul Constantinescu că-și păstrează noblețea în mijlocul parodiei.” (*Credința*, 28 ianuarie an. cit.). Prima piesă, *Jalea recrutului*, se bazează pe tema *Doinei recrutului* din *Cartea de cântece pentru clasa a II-a secundară* publicată de G. Breazu și S. V. Drăgoi în 1931. Expusă în forma ei diatonică pură, tema se metamorfozează caricatural, semnificând măcinarea sentimentului de dor al cătanei la „moara drăcescă” a vieții cazone din trecut. Pentru prima oară întâlnim, odată cu *Caricatura a II-a – Balul reangajaților*, filonul folclorului orașenesc, din care compozitorul va extrage materialul multora dintre lucrările sale de seamă. Caricaturizarea se referă aici la cunoscuta melodie de epocă *Deschide, deschide fereastra*, care va intra și în construcția operei comice *O noapte furtunoasă*. În secțiunea mediană, un motiv de vals este segmentat în ritmuri și cadențe, toate unindu-se într-un șuvoi disarmonic. Caracterul percutant al cornilor, oscilația de la eleganța sentimentală până la răgușeala burlescă a trompetei **flatterzunge**, timbrul afectat dar înăbușit al trombonului, stilizarea rafinată, de flașnetă, a pianului, toate acestea fac din valsul *Balul reangajaților* o pagină ritmico-orchestrală demnă de epoca în care Ravel a scris *La Valse*, Stravinski *Petrușka* și Jora *La piață*. Ultima piesă, *Marș forțat*, denotă ingeniozitatea compozitorului de a plasticiza în chip burlesc stereotipul semnalelor de fanfară. Dinamismul întregului ansamblu, la care se asociază percuția, tehnica imitației, înfloriturile ca niște zorzoane de paradă ale pianului, creează cadrul pentru alternarea insolită între un motiv de falsă solemnitate și frântura de doină canonizată după tipicul disciplinei.

A doua lucrare în care P. Constantinescu a pus în lumină virtutea melosului de inspirație originală de a fi potențat prin travaliu tematic este *Sonatina pentru violină și pian*, realizată în 1933 și dedicată *Maestrului meu Mihail Jora*. Interpretată de virtuozii de renume în țară și peste hotare, ea a fost tălmăcită de George Enescu în noiembrie 1938, în cadrul vestitului ciclu de piese din literatura viorii. „Tânăr frunzaș al generației sale” – scria M. Jora –, „Paul Constantinescu a avut bucuria să-și asculte tot o sonatină, cântată de Enescu la al treilea concert al său. Și cred că amândoi au fost mulțumiți: Enescu pentru că a putut să-și dea

seama că pe câmpul muzicii noastre, după îndemnul și pilda sa, rodesc flori îmbelșugate, răspândind mireasma sănătoasă a ogorului românesc, iar Constantinescu pentru că a avut prilejul să-și vadă floricea îngrijită cu drag ca de nimeni altul.” Construită în trei părți, *Sonatina* dezvăluie o gândire ciclică ingenios adecvată unui melos care prin natura sa modală și prin forma esențialmente liberă comportă un concept nou de abordare. Partea I, *Allegro moderato*, se configurează în formă de sonată, cu un material modal de caracter patetic și pitoresc, în timp ce Partea a II-a, *Andante*, în formă de lied, transfigurează caracterul epic al baladei și liric al doinei și bocetului.

„Ca să înțelegi poezia lui Tudor Arghezi trebuie să ai vocația miturilor grozave, a viziunilor cosmice” – avertiza George Călinescu. *Testamentul*, Arghezi l-a tălmăcit și în poezia muzicii:

Durerea noastră surdă și amară

O grămadă pe-o singură vioară...

Cum a dat glas Paul Constantinescu, primul, acestei viori?

Prima poezie după *Testament* din cartea *Cuvinte potrivite – Cântec de adormit Mișura când era mică* – a trecut în lied cu titlul ceva mai scurt: *Cântec de adormit Mișura*. Construită în patru catrene și un distih, poezia determină un lied A (a, b, a, b1), B (a, b, a1, c) cu repetare pe strofele 3 și 4 și o coda pentru distih. Ambitusul este redus corespunzător cântecului de leagăn; mișcarea este *Tranquillo e poco rubato* pentru A și *Moderato* pentru B. Metrica este deasemeni specifică genului, alternând 5 cu 4 timpi. Tonalitatea insistă cu voită monotonie pe delicatul și bemol minor. Coroane, suspensii armonice, cadențări ritmice, o cadență frigidă finală colorează folcloric subtil acest lied proaspăt și cald ca „soarele din *Cântecul Mișurei*”. Și tot filosofică e întrebarea finală din poezia *Seara* din același volum:

De ce-oi fi atât de mare?

De ce-i el atât de mic?

Ceea ce creează trăsăturile unui sprintar scherzo este jocul cromatic al intervalelor, ritmica simplă. Întâiul dintre liedurile argheziene a fost cântat de tenorul Petre Munteanu la 26 februarie 1939, în amfiteatrul Liceului „Sfinții Petru și Pavel” din Ploiești, apoi ambele cântece au fost prezentate de același interpret la Torino, Salamanca ș.a.

De un alt poet și-a legat simțirea tânărul compozitor creând prima sa lucrare în domeniul coral. Este vorba de *Costea*, pentru cor bărbătesc și pian, datând din 1933, tipărit trei ani mai târziu la Cernăuți, sub îngrijirea lui Liviu Rusu. În balada alcătuită din 36 de stihuri, George Coșbuc evocă cu patos romantic contrastul dintre destinul a doi dintre cei trei soldați întorși din luptă și care îi regăsesc pe cei dragi, pe când cel de-al treilea, având *sub cruce tata*, a aflat *când a bătat la poartă/ Măsa-n casă caldă moartă!* După o pregătire instrumentală, corul intonează la 4 voci un motiv cu caracter de baladă haiducească, mișcat ritmic, făcut parcă să răsune peste coclauri în cadența pintenilor dați de călăreț murgului. Ultima frază, care, construind culminația dramatică în clipa împlinirii negrelor presimțiri ale eroului, are aspectul unei accelerări ritmice continue, ce însoțește desfășurarea disonantă a vocilor. Compoziția se atașează organic poeziei lui G. Coșbuc, născută ca o sinteză între romantism și spiritul creației folclorice.

Realizat în 1932, în perioada studiilor la Conservator, *Cvintetul pentru flaut, oboi, clarinet, fagot și vioară*, distins cu Premiul II „George Enescu”, are o

componentă aparte în creația românească pentru ansamblu instrumental. De o expresivitate colorată arhaic și o fizionomie cvasi-vocală, lucrarea ne poartă gândul la cele 2 Studii și la *Sonatină*.

Un popas la Paris (septembrie-octombrie 1929) și un stagiu de perfecționare la Viena (1933-1935) au însemnat pentru P. Constantinescu contacte nemijlocite cu realități social-culturale din două centre în care se afirmau cu strălucire valori muzicale consacrate de tradiție și se căutau cu fervoare soluții inovatoare în acest domeniu. Ca elev la Viena al lui Joseph Marx, exponent al esteticii impresioniste în muzica austriacă, și al lui Franz Schmidt, influențat de Anton Bruckner, tânărul compozitor român, perceput ca „exotic”, și-a definit o dată mai mult crezul estetic; la aceasta a contribuit cunoașterea rezultatelor în studiul și promovarea cântării bizantine, datorită activității desfășurate de Egon Wellesz; ceea ce constituia aici o savantă examinare a patrimoniului de melodii perpetuate în ortodoxie, era pentru P. Constantinescu îngrijirea unei podoabe moștenite și șlefuite de secole de virtuozii ai acestei cântări.

„Cred că pot spune, fără a mă face vinovat de un grav conflict de atribuții” – mărturisirea, cu câteva zile înainte de premieră, dramaturgul Mihail Sebastian –, „marea plăcere cu care am ascultat vinerea trecută, la Operă, schița muzicală a d-lui Paul Constantinescu pe textul *Noptii furtunoase*.”

Verva, ironia, humorul acestei mici opere comice sunt cu adevărat pe linia lui Caragiale. Transpus în muzică, geniul caragialesc își păstrează toată virulența.” (*Rampa*, 31 octombrie 1935).

Iubitor de muzică foarte instruit și exigent, I. L. Caragiale își formase o concepție clară și o cultură bogată privind rostul și forma de existență pe care trebuie să le aibă opera: „Pentru ca să ai operă și mai cu seamă Operă națională îți trebuie îndrăzneală, îndrăzneală și iar îndrăzneală... Îndrăznește și vei cânta! zicem noi” – se adresa el întreprinzătorului promotor al operei române, compozitorul, dirijorul și profesorul George Stephănescu. Caragiale, maestrul cuvântului percutant, al dramaturgiei dense, concise și clare, care a dus comedia la apoteoză, prefera repertoriul liric de maxim echilibru și limpezime, iubea lirismul concentrat, nu lirismul extatic, pe Gluck și pe Verdi, nu pe Wagner. Pentru a înțelege sensul estetic și valoarea operei comice *O noapte furtunoasă* de P. Constantinescu este necesar să luăm în considerație experiențele cu adevărat creatoare prilejuite genului liric de teatru al lui Caragiale: drama socială *Năpasta* de Sabin V. Drăgoi, drama psihologică *O făclie de Paști* de Alexandru Zirra și opera comică *Kir Ianulea*, datorată compozitorului *Năpastei*. Ele sunt, toate, trepte reușite în strădania de a realiza valorificarea superioară a textului, a cântecului și dansului de expresie românească în serviciul reliefării vii, puternice, a specificului de gen propriu fiecăreia dintre ele. Spectacolul în premieră a atras publicul, pe muzicieni și a stimulat ulterior critici numeroase și diferite, dintre care se impune aceea semnată de Radu Georgescu în *Revista Fundațiilor Regale* nr. 1/1936: „Trebuia deci creat recitativul românesc. E meritul mare și contribuția originală a d-lui Paul Constantinescu de a fi izbutit aceasta, strălucit. [...] Peste tot, veșmântul muzical al cuvântului, al frazei, păstrează intactă ritmica vorbirii, justețea accentului și, de cele mai multe ori, muzicalitatea proprie, specifică, a limbii românești.” Refăcută „serios cu 15 ani mai târziu din cauza deficiențelor inerente oricărui început” – cum dezvăluia compozitorul –, noua versiune realizată în 1950



a cunoscut premiera la 19 mai 1951, sub bagheta lui George Georgescu, în regia lui Jean Georgescu și scenografia lui Theodor Kiriakoff-Suruceanu, avându-i în distribuție pe Barbu Dumitrescu (Jupân Dumitrache), Silviu Gurău (Ipingescu), George Mircea (Chiriac), Valentin Teodorian (Rică Venturiano), Nella Dimitriu (Spiridon), Thea Rămurescu (Veta), Evantia Costinescu (Zița). În luna noiembrie 1960 opera a fost prezentată pe scena Teatrului muzical „K. S. Nemirovici-Dancenko” din Moscova, având ca interpreți pe Valentin Teodorian (Rică Venturiano), Magda Ianculescu (Zița), Zoe Dragotescu (Veta), George Mircea (Chiriac), Mihai Brediceanu (dirijor).

„Ceea ce m-a atras puternic în comedia lui Caragiale au fost elementele de humor, de comic, chiar de grotesc, pe care *O noapte furtunoasă*, cu puternicul ei realism critic, mi l-a oferit din plin. Ideea de a-l tălmăci pe Caragiale în muzică mi s-a cristalizat în vreme ce mă aflam, pentru studii, la Viena, când am încercat să versific unele pasaje din *O noapte furtunoasă*; tot atunci am încheșat și prima versiune muzicală [...] În privința libretului, atunci mi-am ales elementele esențiale de-a dreptul din comedia lui Caragiale, punându-le atât în fragmente de proză, cât și versificându-le cu rime felurite, după necesitatea momentului [...] Însuși ritmul și rima le-am aflat acolo. În acest sens este de remarcat că deși lucrarea lui Caragiale este scrisă în proză, ea are o anumită ritmică interioară, uneori cu totul evidentă – ceea ce m-a ajutat și la realizarea textului muzical [...] Pentru eșafodarea întregului edificiu muzical al piesei, pe care am văzut-o din capul locului într-o formă simfonică, îmi trebuiau în primul rând teme și motive caracteristice de epocă.”

Concepția în care a putut fi transfigurată sonor o capodoperă literar-dramatică absolut originală, stilul și tehnica adecvate acestei muzici au făcut obiectul a numeroase cronici și al unor studii aprofundate, cum este cel semnat de compozitorul Anatol Vieru (*Muzica*, Nr. 3/1956). A fost investigat modul în care au fost puse în valoare melodii din antologii de epocă și în care pe această bază a fost creat un tip insolit de recitativ de operă comică. Orchestra are aici o funcție tematică și expresivă, jucând rolul unui adevărat personaj, dar și unul coloristic-caricatural; acesta din urmă este îndeplinit prin stilizarea ceasului cu cuc, a flașnetei și a armonicii, prin evocarea unor sonorități de gen, ca valsul, romanța, taraful, ca și printr-o scriitură din care fac parte în mod structural glissandi, arpegii, contraste burlești de registre. De la momente în care singur pianul acompaniază în goale triole romanța *Într-un moment de fericire* a Vetei, până la acelea reprezentând scena urmării „bagabontului”, în care coardele grave și suflătorii de lemn punctează disonanțe, suflătorii de alamă colorează grotesc cu glissandi, percuția aruncă tunete în furtunoasa noapte, iar suflătorii de lemn și corzile înalte precipită acțiunea cu dinamice și cromatice sincope – arta orchestrală a lui P. Constantinescu se afirmă fascinant de plastică, originală, elocventă în sine și adecvată acțiunii.

Dintre numeroasele opinii despre această lucrare, o reținem pe aceea adresată compozitorului, semnată de Marcel Mihalovici, personalitate de vază în viața muzicală franceză: „Am reascultat *O noapte furtunoasă*: trebuie să-ți mărturisesc din nou că ai scris un extraordinar **chef d’oeuvre**. Nu cunosc în literatura teatrului modern muzical o comedie bufă care să se poată compara cu opera ta.” (8 august 1958). „Tu ești un fel de Musorgski românesc, o personalitate extrem de desenată.” (30 decembrie 1960).

Grație renumelui pe care izbutise să și-l facă în calitate de dirijor al corului Bisericii „Sfântul Visarion” din Capitală, P. Constantinescu a fost numit, începând cu anul școlar 1935-1936, profesor de armonie la Academia de Muzică Religioasă. El își formula atunci convingerea fermă că melosul laic și sacru moștenit și îmbogățit de poporul român poate și trebuie să fie dezvoltat în forme artistice complexe, originale, pe baza cunoașterii acestuia și a experienței muzicii occidentale: „Din elementele esențiale ale cântecului bizantin, dându-le o mare dezvoltare, să ajungem până la forma de mare dinamism, adică compoziția bisericească, în conformitate cu tradiția bizantină și atmosfera bizantină. Există anumite țesături modale (tropi), combinații ritmice, culoare și ethos, precum și forme fixe muzicale, care la un moment dat, așa după cum cântecul gregorian a dat formule muzicale în muzica apuseană, să dea la noi alte forme pentru viitoarea noastră muzică cultă; dar aceasta este o problemă a viitorului.”

Aceste convingeri l-au condus pe compozitor să realizeze în anul 1936 *Liturghia în stil psaltic* pentru cor mixt a cappella, interpretată la Radio sub conducerea autorului, apoi la Cernăuți, cu concursul dirijoral al lui Liviu Rusu. Sunt potuțate aici cântările *Doamne miluiește*, *Sfinte Dumnezeule*, *Cheruvic*, *Ca pre Împăratul*, *Răspunsurile mari*, *Pre Tine*, *Axion*, *Chinonic*, *Psalm* (XXXIX, vv. 13-14). Dacă în *Recviemul* de Mozart culminația este, firește, tragica *Lacrimosa*, în *Liturghia psaltică* în genere aceasta corespunde unei atmosfere liric-invocative. Ca simbol și ca obârșie melodică este cea mai străvechi-umană din ciclu. Însăși structura melodică comportă un atât de bogat dinamism, încât ne poartă gândul către epoca în care din haosul neființei sonore, prin gestul demiurg, logic și artistic, se închea concepția de organizare a sunetelor muzicale. *Psalmul* lui P. Constantinescu reprezintă o valoare în sine și în raport cu ciclul liturgic, atât prin construcția tripartită distinctă, cât și prin aspectul savant al texturii, prin forța expresivă a unei muzici legate organic de cuvânt.

În poezia românească de la începutul deceniului al IV-lea din secolul trecut, volumul *Joc secund* de Ion Barbu (1930) reprezenta o treaptă cutezătoare spre concepția și tehnica modernă. Marcând un febril proces de devenire, creația poetică a celui care și-a câștigat existența ca eminent matematician poartă amprenta gândirii abstracte sublimată la esență, exprimată adesea criptic, axiomatic. Simbolica lui Barbu cu sens cosmologic sau erotic, precum și reprezentarea geometrică (pătratul zilei, con de seară, ceasuri verticale) îl apropie de sculptura lui Brâncuși, în timp ce suprastilizarea, pitorescul antonpannesc ar putea prevesti picturi de Țuculescu. Dar în raport cu muzica? „Nu sunt decât o frază din marea simfonie”; „Moduri de ode [...] Antene în harfă”, conceptualizează Barbu imaginea poetică-sonoră-muzicală. Pe lângă acest „cântat” al poeziei lui Barbu, P. Constantinescu a fost atras și de duhul lui Anton Pann, care insuflase modernele versuri. Impactul poeziei lui Barbu asupra artei lui P. Constantinescu se reflectă în compozițiile *Riga Crypto și Iapona Enigel*, baladă pentru lector, alto, soprano și orchestră mică, și *Isarlâk*, poem burlesc pentru voce și orchestră de suflători, pian, xilofon și baterie; îmbinare a solidității de construcție cu mobilitatea imaginilor, încrustate ca un giuvaier greu cu simboluri filosofice.

În cadrul primului concert de muzică de cameră din ciclul organizat de Asociația pentru Muzica Nouă îndrumată de M. Jora au fost interpretate *Cântec* și *Gărgărița* de P. Constantinescu pe versuri de D. Ciurezu, primul în caracterul

cântecului de leagăn, al doilea cu atmosferă de scherzo, **giocos**, ambele ilustrând arta vocală cu acompaniament instrumental la care ajunsese compozitorul în perioada când lucra la *O noapte furtunoasă*.

Jocuri românești aranjate, armonizate și orchestrate, precum *Joc și Doină* pentru orchestră mare, compuse pe motive preluate din colecții de epocă sau de invenție proprie, preced prima lucrare simfonică bazată pe principiul dezvoltării temelor contrastante, prezentată la 7 martie 1938, în Studioul de concerte al Radiodifuziunii, sub bagheta autorului. Observator de înaltă competență, M. Jora evoca: „Cele patru părți ale lucrării se înlanțuiesc gradat și încheșat. Ideile muzicale sunt fericit găsite și frumos dezvoltate, dând în complexul lor un perfect simțământ de unitate.” Într-o epocă în care I. Stravinski, A. Honegger sau S. Prokofiev ilustrau virtuțile unui nou clasicism, P. Constantinescu concretiza un principiu apropiat de coordonatele proprii sensibilității românești.

O nouă cucerire în palmaresul școlii noastre de compoziție o constituie baletul *Nunta în Carpați*, prezentat în premieră la Opera Română din București, la 5 mai 1939. Partitura fusese distinsă cu Premiul I „George Enescu” la 27 noiembrie 1938, în prezența fondatorului acestui prestigios for; ea pune în apoteoză un aspect al sincretismului artei autohtone, adunând într-un mănunchi florile rare de munte, pentru a încununa cu ele geniul artistic național. M. Jora, creatorul baletului românesc modern, sublinia în *Timput* din 4 iunie 1939, despre autorul baletului:

„El te emoționează prin puterea accentelor, prin ritmul fremătător ce-l descoperă în natura însăși a vieții țărănești, prin umorul sănătos și gălăgios al poporului nostru. Iar când își dă osteneala să zugrăvească și latura poetică furișată în adâncurile lui, Constantinescu o face cu bun simț și discreție rafinată, cum le simțim de pildă în chemarea molcomă a buciurilor din preludiu sau la plecarea jalnică a flăcăului îndrăgostit de mireasă, de la sfârșit.” Iar despre modul în care a fost realizată coregrafic partitura, M. Jora notează: „Belșugul și savoarea acestei muzici au dat prilejul doamnei Floria Capsali să monteze una din cele mai izbutite scene coregrafice din cariera sa. E un bun gust, e un rafinament, e o știință în mânuirea valorilor clasice, care-i fac cinste.” Contribuieră la reușita spectacolului conducerea orchestrei de către George Georgescu, regia lui Panait Victor Cottescu și distribuția de prim ordin a baletului. Tipărită la Universal Edition Wien, partitura a fost interpretată cu succes de orchestre și dirijori de renume, printre care Teatro alla Scala din Milano cu Ionel Perlea, Teatru Lirico din Roma, Teatro „La Fenice” din Veneția, Teatro Comunale din Florența.

La 1 ianuarie 1941, P. Constantinescu a întemeiat cu Ana Maria Franghia un cămin în care va domni o duioasă afecțiune reciprocă. Foarte curând, întregul popor român va cunoaște teribila epopee a războiului. Țițeiul se prefăcea în sânge, pâinea caldă a Bărăganului era iască în ranița soldaților, iambii suitori și săltărețele dactile se aflau în prigoană, iar harpa tăcea asurzită de vaietul sirenei. În acel apăsător climat, P. Constantinescu și-a îndreptat gândul către o muzică de profund conținut hieratic, cântată ca o rugăciune pentru dobândirea grației divine, transfigurată sonor în creații de diferite genuri și forme.

*Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII* pentru violoncel și orchestră, este o lucrare orchestrată în 1940 pentru harpă, 2 corni, gong, coarde și violoncel solo, tipărită în reducere cu pian la Universal Edition Wien, 1943; în această versiune, *Variațiunile* au fost interpretate în Sala „Dalles” la

7 februarie 1940, de Theodor Lupu la violoncel și Constantin Silvestri la pian, și caracterizate astfel de M. Jora: „Variațiunile acestea [...] apar ca niște mari mozaicuri colorate, așternute sub picioarele credincioșilor într-o bazilică. Cioplite în piatră, ele se înlănțuie cu gravitate, răspândind un simțământ de pace și reculegere. Stilul sever armonic și contrapunctic pe de o parte și timbrul vibrant al violoncelului pe de alta întregesc înfățișarea lor nobilă și dau întregii lucrări măreția căutată de autorul mult aplaudat și prețuit.” (*Timpul*, 13 februarie 1940). Aceeași stare de spirit generează *Sonata bizantină pentru violoncel (violă) solo* compusă în 1940, având la bază melodia din colecția I. D. Petrescu. Prezentată în cenaclul Uniunii Compozitorilor din 6 octombrie 1966, de către Wilhelm Berger (violă), lucrarea pune în lumină efortul și admirabila reușită a compozitorului în direcția potențării polifonice a structurii monodice izocrone a melodiei de substrat arhaic, având ca model nemuritoarele sonate de gen create de Johann Sebastian Bach.

„Ați ajutat să iasă la lumină și să ajungă la cunoștința unui public ales de descători munca fără preget și de deosebită importanță științifică pe care a desfășurat-o, ani de zile de-a rândul, un meritos preot. Ați ajutat să trăiască cu adevărat opera unui muzicant de înaltă chemare, și vă rog să împărtășiți d-lui Paul Constantinescu adâncă noastră mulțumire sufletească și toată admirația. D. George Enescu, genialul și nobilul nostru artist, va afla, nădăjduim, sentimentele recunoscătoare cu care privim activitatea d-sale de totdeauna și strălucita realizare din seara de trei martie 1946.” Aceste gânduri erau adresate la 5 martie an. cit. lui George Georgescu, directorul Filarmonicii bucureștene, de Nicodim, Patriarhul României, cu prilejul primei audiții a lucrării compuse de P. Constantinescu sub titlul *Patimile și Învierea Domnului, oratoriu bizantin de Paști, pentru soliști, cor mixt și orchestră, pe texte bizantine inedite din epoca medievală, descifrate, traduse și orânduite de I. D. Petrescu*. Interpretată cu concursul soliștilor vocali Nicolae Secăreanu, I. D. Petrescu și Nella Dimitriu, și al corului „România” dirijat de Nicolae Lungu, sub bagheta lui G. Enescu, partitura a fost refăcută în 1948, tipărită în 1971 de Bärenreiter Verlag și prezentată în concert la 12 aprilie 1990, sub bagheta lui Cristian Mandeal, cu concursul Orchestrei și Corului Filarmonicii „George Enescu”. Anterior (7 aprilie 1973) fusese tălmăcită la Dresden Stadtkapelle, sub conducerea lui Martin Fläming.

Unitatea de conținut și stil este obținută prin echilibrul perfect între elementul epic, dramatic și liric, între factorul melodic având ca sursă antologii de cântări consacrate în Biserica noastră, și valorile cucerite de maeștrii occidentali ai genului. Această sinteză a trei factori: cel bizantin și folcloric, cel clasic occidental și cel modern considerat într-o viziune originală caracterizează concepția și modul de elaborare componistică a oratorului. Recitativul, de invenție personală, distinct față de cel consacrat în oratoriul clasic, se afirmă ca un mijloc de dinamizare și concentrare a acțiunii, reliefând prozodia și permițând, împreună cu episoadele solistice și corale, cuprinderea vastei game de inspirație biblică. Armonia potențează ethosul expresiv al modurilor, precum linozitatea lidianului, dramatismul hipolidianului, caracterul straniu, depresiv, al locricului. O sinteză proprie realizează compozitorul între conceptul armonic vertical și cel specific unui contrapunct modal liber, al cărui substrat rămâne monodia. Factorul orchestral are în oratoriu ca scop principal îmbogățirea expresivității vocal-corale și o funcție de

sine stătătoare cu caracter introductiv (mici preludii), conjunctiv (interludii) și conclusiv (pasaje finale de acte). Formele monodiei libere, improvizate, se îmbină cu elemente cvasi-organizate (lied-rondo-variațiuni).

Conceput ca un imn de slavă senin, sărbătorec, construit în trei părți – *Buna Vestire, Nașterea și Magii – Nașterea Domnului. Oratoriu bizantin de Crăciun* constituie împlinirea luminoasă a dipticului deschis cu dramatica lucrare *Patimile Domnului. Oratoriu bizantin de Paști* (cf. **supra**), interpretat în primă audiție absolută la Ateneul Român, la 21 decembrie 1947, sub bagheta lui Constantin Silvestri, cu concursul Orchestrei Filarmonice și al Corului „România” pregătit de Nicolae Lungu, având ca soliști pe Valentina Crețoiu (Arhanghelul Gavriil), Nella Dimitriu (Fecioara Maria), Aurel Alexandrescu (Evanghelistul), Nicolae Secăreanu (Irod Împăratul). Lucrarea a fost elaborată în reducere pentru cor, soli și pian în perioada februarie – 19 mai 1947, iar partitura de orchestră între 22 mai și 9 iulie anul citat. Sursele melodice se află în: Ieromonahul Macarie – *Irmologhion*; Anton Pann – *Irmologhion, Noul Doxastar*; Dimitrie Suceveanu – *Idiomelar*; Theodor V. Stupcanu – *Anastasimatar*; Ștefan (Ștefanache) Popescu – *Anastasimatarul practic-ritmat al lui Ion Popescu-Pasărea*; Ion Popescu-Pasărea – *Liturghier*, un vechi manuscris muzical grecesc, probabil din secolul al XVII-lea; *Colinde*, culegere întocmită de George Breazul (1938). Folosind elemente ale unui tezaur muzical și literar atât de bogat, P. Constantinescu a reușit să realizeze o perfectă unitate de stil. Transfigurarea melodiei în conformitate cu cerințele dramei muzicale de amplă desfășurare a condus la elaborarea unui material nou, modelat după legi arhitectonice, modal-armonice și orchestrale definite de compozitor prin propriul travaliu și beneficiind de profunza investigație realizată de bizantinologul Ioan D. Petrecu. Dezvoltarea unei polifonii lineare, configurată prin afirmarea pe bogate planuri tonale a melodiei, prin procedee sugerate de însăși structura acesteia (în ordinea complexității: ison, monodie, imitație, fugato, polimelodie) sunt mijloacele de concretizare a discursului muzical în *Oratoriu*.

O armonie de largi resurse, fără a exclude soluțiile clasice, înglobează și dezvoltă virtuți modale.

Orchestrația în ansamblu și momentele orchestrale de sine stătătoare, în strânsă concordanță cu factorul vocal-coral, au o puternică viață și o culoare marcată prin sugestivitatea plastică de gen (clopote, sonorități de celestă și harpă, apropierea printr-o scriitură specifică a cvintetului coardelor de cvartetul vocal-coral, ca o întregire și nuanțare a rostirii umane).

Partea I, *Buna Vestire*, începe cu axionul *Bine vestește, pământule, bucurie mare* (după Macarie, *Irmologhion*), conceput în sonorități coral-orchestrale fastuoase, emanație a aceluși **contrapunct armonic** pe care D. G. Kiriac îl considera drept cea mai adecvată modalitate de înveșmântare a melosului bizantin și psaltic. Scena următoare, *Iar în luna a șasea* (Luca I, 26-28), reunește în tehnică de recitativ personajele: Evanghelistul, Corul de femei (după *Buna Vestire* din *Idiomelar* de D. Suceveanu), care semnifică soborul îngeresc, și Arhanghelul Gavriil. Aria altistei *Și a zis Maria* (Luca I, 46-53) este elocventă pentru resursele de expresivitate dramatică investigate de compozitor în arhaica monodie. *Sedelna de la Utrenie* (după Th. V. Stupcanu, *Anastasimatar*) a generat o splendidă pagină coral-solistică: momentul *Andantino – De frum'seștea fecioriei tale* –, de un lirism tânguitor. Bizuindu-se pe două versiuni ale troparului *Bunei Vestiri* (D. Suceveanu, *Idiomelar*; A. Pann, *Irmologhion*), din care preia sugestia

tehnicii **recto tono** și unele formule melodice, cântarea omonimă încheie prima parte a oratoriului cu un recitativ coral ce se amplifică apoi ritmic și armonic, simbolizând regenerarea spirituală a omului prin faptul mirific al *Nașterii Domnului*.

Partea a II-a, *Nașterea*, începe cu o introducere orchestrală în fugato, inspirată din *Stihirea ceasurilor împărătești*. Din două izvoare (A. Pann, *Doxastar*; D. Suceveanu, *Idiomelar*) ia ființă *Cântarea ceasului întâi*, ca o serafică melopee, încheiată cu un motet de solemnă desfășurare polifonic-modală. După nararea de către Evangelist a suirii lui Iosif în Vitelem pentru a se scrie la recensământul poruncit de chesarul August, în zilele când Maria urma să nască, urmează o *Catavasie la întâmpinarea Domnului*, sub forma cvintetului vocal, conferind concepției și tehnicii oratoriului clasic rezonanța unor impresionante pagini de imnografie bizantină. O scriitură deliberat contrastantă prin sobrietatea mijloacelor (unison, ison) este folosită în *Catavasie la Nașterea Domnului* (pe melodii de Macarie și de autori moderni), ca un cântec de mărire intonat de întreaga suflare omenească cu o aleasă simțire și simplitate. Ampla scenă ce evocă vestirea de către păstori a *Nașterii* și imnul de slavă al îngerilor resuscită pagini din amintitul *Weihnachts-Oratorium* de J. S. Bach sau din *Die Schöpfung* de J. Haydn. Finalul părții secunde este solemn, majestuos, corespunzător cântărilor *La soborul Preasfintei Născătoare* (după un vechi manuscris grecesc) și *Minune prea mare*, de extaz liric, și *Condacului Nașterii*, urmate de potențarea antifonică, de către cvartetul vocal și cel coral, a jubilației *Alleluia*, de händeliană strălucire concluzivă, adecvată celebrei podobii *Fecioara astăzi*. Această din urmă cântare perpetuează caracterul și structura compoziției *I partenos simeron* în genul **kontakion**, creată la Constantinopol de Roman Melodos, spre mijlocul secolului VI, dovadă peremptorie a „dăinuirii spiritualității artistice greco-romane în regiunile noastre peste timp și peste oameni” – cum afirma Ioan D. Petrescu.

Partea a III-a, *Magii*, debutează cu momente de luminoasă expresivitate, realizate pe fundamentul melodic al unor colinde din culegerea publicată de G. Breazul, cu intonații tipice folclorului românesc de gen, care perpetuează spiritul creator al romanității orientale, stimulat de geniul creștinismului. După tulburătoarea scenă care redă mânia și vicșugul lui Irod, pe fundalul sonorităților corului arhierilor și cărturarilor, oratoriul se încheie cu *Catavasie Nașterii – Hristos se naște, măriți-L*, un vast și culminant imn vocal-orchestral, de puternică strălucire apoteotică.

Tipărită de Bärenreiter Verlag, în 1969, lucrarea a fost înregistrată pe disc de Corul și Orchestra Filarmonicii „George Enescu” sub conducerea lui Mircea Basarab (STM-ECE 01308/01309), versiune reprodusă de casa DEESSE, Paris, DDLX 42-43.

Farmecul plin de candoare al colindei îl inspiră în aceeași perioadă pe compozitor în realizarea câtorva piese de inspirație sacră și laică:

*Dimineața lui Crăciunu*, cu sursa într-o culegere din Banat datorată lui Tiberiu Brediceanu, și *Strigare la stea*, din culegerea semnată de G. Breazul, ambele imaginate pentru pian;

*Murgul*, un dialog între voinic și calul său, din colecția G. Breazul, și *Tatăl nostru bunu*, din aceeași sursă, ambele pentru tenor și bas, cu participarea pianului, potențând procedee de polifonie investigate în substanța melosului folcloric.

Un ciclu de lieduri pe versuri de Radu Gyr, de un lirism amar, ca un lamento bacovian, de un alean sălcu, se distinge prin rezonanța de doină și de colind.

Terminată în 1945, prezentată la 18 mai 1947 de către Mihai Jora cu Orchestra Filarmonică, la Ateneu, *Simfonia în re*, singura lucrare de anvergură a compozitorului în genul de referință, este ecoul patosului dramatic care a caracterizat viața oamenilor în acea epocă; fără a se înălța pe piscurile propriei creații, *Simfonia I* de P. Constantinescu rămâne una dintre lucrările de primă importanță în evoluția genului în cadrul muzicii românești.

Caracterul expresiv unitar în care se contopesc sensibilitatea lirică populară și vigoarea dansului ridică *Rapsodia a II-a pentru orchestră mare* de la treapta autenticității folclorice imediate, cum întâlnim în *Jocuri românești* de același compozitor, la aceea a valorificării creatoare. Ambele modalități se hrănesc însă din același izvor de simțire și potențare a ceea ce conține mai frumos și mai original melosul nostru național. În același spirit au fost create dansurile *Olteneasca*, *Ciobănașul*, *Cânticele ali Leană*, *Joc din Oaș*, *Brăul*, poemul coregrafic *Târg pe Muntele Găina*, *Suita bucovineană*. „La o formă mai evoluată și mai liberă am recurs atunci când a trebuit să redau figura și peripețiile eroului popular, haiducul lancu Jianu, într-o muzică cu program, pentru violoncel și orchestră. Aici melodiile populare fie că mi-au devenit teme, fie că s-au fărâmițat în motive care m-au dus la dezvoltări simfonice mai largi, fie că s-au desfășurat ele însele, ca în finalul lucrării, unde balada exprimă crezul pe care haiducul și-l arată în fața lui Caragea Vodă, atunci când este judecat. Aceasta am sugera-o printr-o doină de amplă bogăție melodică. Este vorba de *Balada haiducească pentru violoncel solo și orchestră*” – preciza compozitorul referitor la una dintre piesele de referință ale repertoriului nostru de gen.

Trei piese pentru pian solo, datând din anul 1952, constituie unui dintre ciclurile cele mai populare și mai viabile ale repertoriului nostru instrumental-solistic, consacrate de virtuozii de prim plan. Este vorba de *Joc (Presto)*, *Cântec* și *Joc dobrogean*, acesta din urmă în caracter de *Toccata*, uimitoare prin tehnica de ostinare ritmică evocând țambalul, și prin intonațiile de structură cromatică.

„Am avut o mare bucurie să descopăr remarcabilul dumneavoastră *Concert pentru orchestră de coarde*” – îi scria compozitorului Edgard Donnew, conducătorul Orchestrei de Cameră a Televiziunii Belgiene. „Orchestra l-a interpretat cu mare succes [...] sub bagheta mea. Nu numai publicul a apreciat mult lucrarea, dar chiar muzicienii din orchestră erau foarte entuziasmați și sunt fericit să vă comunic că această lucrare va rămâne în repertoriu.” Principiul pe care l-a avut în vedere compozitorul este astfel explicat de el însuși: „*Concertul pentru orchestră de coarde* este complet eliberat de cântecul popular autentic, fără să fie însă străin de spiritul lui. Temele sunt create personal în structura și elementele cântecului popular, rămânând doar vagi aluzii la formele și cadențele melodice, utilizând totodată procedee armonice, polifonice și de construcție mai evaluate și mai îndrăznețe.” Rezultat al gândirii artistice caracterizate prin măiestria scriiturii instrumentale și prin noblețea expresiei, lucrarea este reprezentativă pentru echilibrul între spiritul tradiției și tendințele înnoitoare ale genului.

Aspirația compozitorului de a crea o lucrare de larg suflu lirico-dramatic care să cucerească pe interpreți și pe auditori s-a concretizat în *Concertul pentru pian și orchestră*, o fericită sinteză între tradițiile genului de orientare romantică și

experiența compozitorului pe drumul potențării cu măiestrie și originalitate a resurselor oferite de melosul folcloric și puse de autor în apoteoză (transpunerea unui motiv din tetracordul unui mod în tetracordul altui mod, alternarea între elemente simple și elemente de intensă structură cromatică).

Din sintaxa măiastră care topește și aliază într-un tot artistic nou, desăvârșit, plămăda atât de bogată și de felurită a *Miorițelor* s-a născut astfel o nouă operă de artă. Alcătuirea formei urmează deopotrivă legile construcției epice și ale trăirilor lirice intens cuprinse în baladă, într-un cadru echilibrat, molcom, poetic, fără culminații paroxistice, dar și fără lăncezeli retorice; iar legile construcției muzicale ordonează bogăția și varietatea de rânduri melodice într-un unic fuior, căutându-le făgașul modal-polifonic cel mai propice. Scriitura corală arată o simplitate și o eficiență maxime, tematica însăși necesitând din partea executorilor virtuozități tehnice pe care le comportă îndeobște genul baladei soliste (recitativ, ornamente, glissandi, ritmică complexă). Toate acestea imprimă baladei *Miorița* un caracter de nou clasicism, de madrigal neoclasic, adecvat spiritului școlii corale românești. Mai presus însă de meșteșugul plăsmuirilor modale și contrapunctice pe bătătura melosului folcloric, P. Constantinescu a dăruit poemului fără vârstă căldura inimii, înfrățindu-se cu cântecul tragismului genuin cum s-au înfrățit Luchian cu florile, Argezi cu stihurile, Enescu cu dorurile...

Expresie a unei vaste experiențe scriitoricești, a bunei cunoașteri a istoriei românilor, libretul dramei muzicale *Pană Lesnea Rusalim* de Victor Eftimiu conține frumuseți autentice, dar și locuri de factură narativ-fastuoasă mai puțin potrivite naturii condensate liric a operei. Generoasă și cantabilă (formele fixe, periodice, sunt aici preponderente), cursivă și colorată, muzica scrisă de P. Constantinescu este mai puțin concentrată și cutezătoare, pregnantă și personală, decât aceea a altor creații de suflu dramatic-epic ale compozitorului. Cu toate acestea, cum a relevat spectacolul realizat de Opera de Stat din Cluj-Napoca la 28 iunie 1956, muzica încălzește subiectul, înflăcărează pe interpreți și captivează, în limitele acestui tip de creație, publicul.

„Am căutat să unesc armonic romantismul celor patru poezii ale lui Eminescu cu melodica populară, tratată evident de o manieră polifonică, după tehnica madrigalului. A fost o experiență interesantă, pe care doream s-o fac de mai mult timp.” Aceste gânduri ale compozitorului se referă la *Patru madrigale – Freamăt de codru, La mijloc de codru des, Peste vârfuri și Stelele-n cer*, create în 1953-1954 și interpretate la 31 martie 1954 de Cvartetul vocal al Filarmonicii „George Enescu”. Cutezanța simplității posibile îmbinată cu sensibilitatea stilizată a ideii poetice-muzicale caracterizează acest ciclu; prin forța realizării artistice și prin semnificația elevată a celor două izvoare captate și transfigurate – vers și viers – ciclul constituie o culme a creației românești de gen.

*Concertul pentru vioară și orchestră* se distinge prin organicitatea și cursivitatea formei; clădită în trei secțiuni, fiecare dintre acestea constituie o ingenioasă îmbinare: partea I preludiu-sonată, partea a doua lied-scherzo, finalul rondo-sonată. Sub raport expresiv, lucrarea își află punctul culminant în secțiunea mediană, o pagină de elevată gândire poetică, dinamizată de scherzo-ul care îi este integrat, avându-și un prolog și un epilog optimist în simetria părților extreme.



Farmecul *Concertului pentru harpă și orchestră*, de candidă și generoasă simțire artistică, este dat nu atât de forța și densitatea temelor dezvoltate, cât de armonioasele sonorități instrumentale elaborate cu tehnică impecabilă și rafinament stilistic de gen. Prelucrarea structurilor melodice omogenizează protagonistă și ansamblul într-o tehnică și expresie unică, plină de strălucire timbrală și colorit ritmic-modal, rămânând în zona unei cursivități concertante, fără a atinge tensiuni dramatice relevante.

Înțelesul neuitat de dramatic al primei audiții a *Triplului concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră*, prezentat în primă audiție la 28 și 29 decembrie 1963, de Ștefan Gheorghiu, Radu Aldulescu și Valentin Gheorghiu, cu orchestra Filarmonicii „George Enescu” dirijată de Mircea Basarab, este astfel tălmăcit de Geo Bogza:

„Răsuna în mintea mea un glas limpede de față:

Colinde, colinde!  
E vremea colindelor  
Căci gheața se-ntinde  
Asemeni oglindelelor...”

Testament pentru propriul drum de compozitor și prefață pentru strădania generațiilor de continuatori, lucrarea constituie prin forța inspirației și măiestria elaborării unul dintre piscurile muzicii românești. Cele trei părți constitutive sunt dominate de un inefabil tumult de simțire și meditație lăuntrică: secțiunea I – *Pesante. Allegro deciso* – și cea următoare – *Andantino commodo rubato* – dezvăluie o dureroasă afectivitate, ce-și găsește echilibrul în energia triumfătoare a finalului, *Allegro molto*. Lucrarea afirmă prin filosofia alcătuirii și puterea emoției principiul demiurgic al vieții: negație + negație = afirmație. Aceste este și sensul triadei dramatice a părților componente: simbol de luptă; simbol de suferință; simbol de izbândă. Finalul este, cum gândea filosoful, marele neîntreruptul început...

Din fondul de manuscrise păstrate, cu spirit neînfricat față de adevăr, de către compozitorul Ion Dumitrescu, muzicologul Octavian Lazăr Cosma a actualizat (într-un studiu publicat în *Muzica* nr. 4/1993) două lucrări de Paul Constantinescu, tănuite până în decembrie 1989, nu numai de teama sechestrării partiturilor, dar și ca precauție față de consecințele pe care autorul le-ar fi avut în plus din această pricină: poemul *Cântarea Basarabiei*, interpretat în primă audiție în toamna anului 1941 de către Orchestra Simfonică a Armatei, și cantata *Moartea Eroului*, scrisă în perioada 5 octombrie – 5 noiembrie 1941.

Multe și valoroase contribuții la exegeza operei lui P. Constantinescu sunt semnate de autori de prestigiu din țară și de peste hotare, fundamentate pe tezaurul documentar aflat în Muzeul dedicat muzicianului la Ploiești, realizat cu pasiune și competență de muzicologul Alexandru Bădulescu.

O privire pertinentă asupra creației lui P. Constantinescu constituie obiectul volumului semnat de Pr. Prof. Dr. Stelian Ionașcu, publicat în anul 2005, în Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Proiectându-se luminos peste tenebrele care au tulburat și apoi au curmat cu mult înainte de vreme palpitul vieții muzicianului, opera sa a devenit o prezență semnificativă în dinamica spiritualității românești și de peste hotare.

## Summary

Educated at the **Conservatoire of Music** in Bucharest, Paul Constantinescu (born in Ploiesti on 29 June 1909) has worked as a performer, professor and promoter of musical values and is well known as one of the most important Romanian modern age composers. He is the author of some genuine autonomous musical opuses and some compositions based on literary texts, intended to be both part of orthodox liturgical offices and performed as concerts or musical shows. He elaborates his music in various ways, from those involving a dynamic and complex sound, to those likely to enjoy a wide audience. His works are highly expressive. They bear aesthetic ideas, intense feelings and a perfect balance between consecrate conquests of tradition and innovative solutions. The composer excels in terms of the value of Melos developed in Byzantium style, perpetuated as sacred function of monody. **Christmas Oratorio** and **Easter Oratorio** (published by Barenreiter Verlag), **Concerto for piano and orchestra** and the **Treble Concert for violin, cello, piano and orchestra** bounded out as original works, perennial among Romanian and universal musical creation.

Raluca VOICU-ARNĂUȚOIU

## Paul Constantinescu Biografii paralele

Paul Constantinescu<sup>1</sup> a apărut în muzica românească ca o stea, ca o mare speranță a componisticii; la numai 22 de ani, al doilea opus al său, *Suita românească*<sup>2</sup>, a fost premiată la Concursul de compoziție G. Enescu; la 23 de ani<sup>3</sup> a devenit membru al Societății Compozitorilor Români; la 25 de ani compusese deja o operă<sup>4</sup> care a avut premiera la București; la 30 de ani era elogiât de cronicarii muzicali și premiat pentru poemul coregrafic *Nuntă în Carpați*<sup>5</sup>. Cine s-ar fi putut gândi că un artist, cu o apariție atât de spectaculoasă pe scena muzicii românești, va avea toată viața un destin bivalent. Fiecare reușită în planul componisticii sau ascensiune în ierarhia socială a avut și un revers dureros.

<sup>1</sup> S-a născut la 30 iunie 1909 la Ploiești și a murit la 20 decembrie 1963 la București.

<sup>2</sup> A fost compusă în anul 1930 și reorchestrată în 1942.

<sup>3</sup> Paul Constantinescu a fost primit în Societatea Compozitorilor Români în anul 1932, împreună cu Matei Socor, care va deveni președinte al societății în 1950. În: Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești*, Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, pag.

<sup>4</sup> Este vorba de opera *O noapte furtunoasă*, compusă în 1934 și refăcută în anul 1950. A fost premiată de Academia Română în 1956.

<sup>5</sup> Compus în anul 1938, a obținut în același an Premiul I la Concursul de compoziție G. Enescu.