

Ideea existenței unei școli muzicale românești încă din secolul trecut nu mai constituie astăzi doar expresia unui sentiment de mândrie națională, ci o realitate concretă, indubitabilă. Chiar în fața reprezentanților unor culturi muzicale de îndelungată tradiție artistică, muzica românească contemporană este continuarea unei vechi școli de compoziție.¹⁾ A recunoaște însă individualitatea estetică, originalitatea școlii românești, mai ales în contextul muzicii veacului XX, înseamnă a conferi atribute de universalitate, dacă nu întregii mișcări artistice din perioada interbelică, cel puțin citorva reprezentanți de seamă, în frunte cu George Enescu. Socotim că putem revendica astăzi ceva mai mult: *personalitatea* muzicii românești în peisajul artei contemporane. Și aceasta cu atât mai mult, cu cât înșiși străinii o recunosc deschis.²⁾

Așadar, *național, original, personal* sînt trei atribute artistice majore, trei noțiuni estetice fundamentale inseparabile, egale, necesare, și totuși în realitate „trepte” diferite ca ierarhizare artistică a muzicii culte românești.

În prima etapă de încheiere și maturizare a școlii noastre muzicale (1859—1918), principală aspirație a creatorilor a fost afirmarea ființei naționale, prin intermediul artei sunetelor. Folclorul (chiar dacă nu întotdeauna cel mai autentic) a constituit temeiul esențial de inspirație a compozitorilor. Apelul la cîntecul popular a insuflat creației culte semnificații profund patriotice, în strînsă concordanță cu lupta maselor pentru cucerirea independenței naționale. Bazele clasicismului nostru muzical rămîn deci strîns legate de evenimentele politico-sociale ale epocii. Căci așa cum remarcă Goethe, autorul clasic național se ivește atunci cînd „în istoria poporului său se petrec evenimente majore”, cînd „găsește unitatea în sinul poporului”, cînd descoperă „adîncime în sentimentele neamului” și cînd pătruns de patriotism — „creatorul este capabil să iubească și trecutul și prezentul”.³⁾

A doua etapă istorică (1918—1944) este momentul de conturare a unor individualități creatoare autentice ca: George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Paul Constantinescu, al căror ideal estetic depășise faza „folclorismului” îngust, local. Abordarea și promovarea formelor mari (simfonia, opera, baletul, oratoriul), încercarea de asimilare a esteticii curenților înnoitoare (impresionism, verism, neoclasicism, expresionism) și a tehnicilor de limbaj muzical modern (atonalism, politonalism⁴⁾), într-un cuvînt strădania de sintetizare a diverselor elemente de cultură modernă, se uneau cu dorința nemărturisită

de iradiere a tot ceea ce se năștea original, personal.

Prezența lui George Enescu, Stan Golestan și Marcel Mihalovici în gruparea internațională *École de Paris* (1925),⁵⁾ sau încadrarea lui Filip Lazăr și Marcel Mihalovici în societatea *Triton* (1928), reflectă aceleași tendințe de pătrundere a compozitorilor români în circuitul artistic universal.

„Muzica românească se găsește azi — remarcă George Breazu, în lucrarea *Patrium Carmen* (1941) — în plin avînt al căutării și afirmării *originalității* ei. (subl.n.). Nu se pot ascunde tendințele ei de a-și însuși idealurile de artă ale occidentului muzical, de a rezolva în spirit românesc problema creației unei proprii arte culte și de a valorifica muzica, potrivit naturii și puterilor ei deosebite, ca factor educativ în formația omului român”.⁶⁾

În sfîrșit, creatorii etapei contemporane (1944—1974), avînd deja cîștigate atributele de maturitate ale școlii naționale și chiar de afirmare internațională, s-au concentrat spre atingerea sintezei spirituale: *personalitatea* artistică. Pluralitatea tîmbrelor particulare, diversitatea și originalitatea stilurilor componistice, subordonate însă aspirațiilor majore ale idealului comun al societății noastre socialiste, au conturat tot mai pregnant *personalitatea* muzicii românești.

Care sînt de fapt constantele definitorii ale creației noastre? Prin ce se diferențiază, se recunoaște dar totodată se identifică geniul muzical cult românesc, față de alte culturi muzicale? Dacă *personalitatea-sinteză* cumulează un *sumum* de personalități, de stiluri, de voci neconfundabile de prestigiu universal, dispune oare muzica contemporană românească de aceste forțe artistice?

Muzica noastră cultă a izvorit din două fiioane naturale, peste care s-au suprapus inerentele influențe venite din estul și vestul continentului (fără a-i altera ființa națională): muzica populară și muzica psaltică bizantină. Surse de o infinită bogăție artistică, folclorul și cîntarea de strănă, au păstrat din moși-strămoși fondul spiritual ancestral al traco-daco-geților. Dacă melosul popular românesc — atît de unitar în ansamblul său și totuși atît de divers în formele și genurile promovate în diferite regiuni ale țării — a constituit coloana vertebrală a vieții artistice din evul mediu pînă în epoca modernă, asigurîndu-ne *continuitatea* graiului autohton, același folclor a continuat să slujească și compozitorilor din sec. XIX — XX ca sursă de *unificare* a limbajului muzical național.

Astăzi, surprinzătoarele soluții de ritmică, heterofonie, culoare timbrală, melodie, armonie, formule arhetipale, tehnică aleatorie, cadențe ș.a. demonstrează vitalitatea folclorului nostru.

Cealaltă sursă străveche (muzica bizantină), afirmată odată cu apariția creștinismului în zona suddunăreană încă din pragul sec. II e.n.,⁷⁾ folosind inițial ca limbă de cult *latina* (nu exclusiv greaca veche, cum se știa până azi),⁸⁾ apoi slavona și greaca, iar din sec. XVI—XVII limba *română* a oferit culoarea orientalo-europeană a melosului nostru. Lumea sonoră de o rară originalitate a monodiei vocale bizantine a menținut și a cultivat gustul creatorului român pentru *melodie*, altă constantă fundamentală a personalității muzicii românești. Multă vreme socotită rigidă, înghețată, împietrită, cântarea de strună a devenit astăzi sorgintea sonoră a ineditelor isoane, pedale, serii specifice de intervale, de sunete netemperate și nedeterminate, dar nu mai puțin izvorul melodic de multiple sugestii modale. Poate că și factura preponderent vocală, nu instrumentală, a melodismului românesc pornește tot de la originea cântului de strună și a melosului nostru popular. Prioritatea genurilor și formelor vocale în folclorul românesc (întocmai ca în celelalte culturi orientale sud-est-europene), talentul înăscut al țaranului nostru pentru cânt, precum și arta unanim recunoscută pe plan mondial a cântăreților români, nu reflectă în ultima analiză o trăsătură specifică a culturii muzicale românești? Oare „mult duiosa limbă românească“ nu a împrumutat și ea particularități timbrale acestei melodii? „Românii au în timbrul lor vocal o predispoziție specială“... — remarcă regizorul de operă vest-german Hermann Wedekind, într-un recent interviu din revista *Ramuri* — care „vine din melodicitatea limbii române“.⁹⁾

Istoricii literaturii și filozofii au demonstrat că sentimentul *dorului* reprezintă una din constantele majore ale literaturii române.¹⁰⁾ Termenul rămîne — în ciuda încercărilor de tălmăcire riguroasă, chiar a lingviștilor țărilor latine — intraductibil. Lirismul nostalgic al muzicii românești, este fără îndoială, echivalentul sonor al sentimentului de dor. „*Roumanie, terre du dor*“ — a devenit de aproape o jumătate de veac o expresie curentă pe mapamond. Dar, așa cum foarte bine au remarcat unii exegeți (Lucian Blaga, Mircea Eliade, Mihail Ralea, Tudor Vianu, Constantin Ciopraga), lirismul românesc îmbracă două forme opuse: *pastoral* și *prometeic*. Ele își au originea în străvechiul mit orfeic, peste care s-a suprapus mitul mioritic.¹¹⁾ De aci, bogăția de nuanțe expresive, originale, proprii personalității muzicii românești: vigoarea, optimismul, vitalitatea interioară.

Așezat geograficește la un punct de intersecție a culturilor occidentale și orientale, poporul român a știut să se adapteze și să

asimileze tot ceea ce i s-a potrivit spiritului său cumpănit, măsurat, ponderat. De aici și legătura permanentă cu tradiția vie. „Marea noutate în arta noastră muzicală de azi — scria George Breazu în 1941 — este tocmai tradiția, ale cărei valori pătrund în patrimoniul culturii românești și-și dovedesc roadele în creație“.¹²⁾ Pe bună dreptate s-a remarcat că echilibrul solar, structural, de esență clasică, constituie o altă constantă a culturii noastre. Trăsătura se identifică perfect și în muzica românească, opera enesciană de pildă ilustrând în chip magistral acest atribut al personalității artistice. În creația lui Enescu, ineditul, revoluționarul, noul, reprezintă un fenomen lipsit de spectaculozitate exterioară, care nu conține „nimic senzațional sau chiar șocant — ca multe din lucrările-cheie ale secolului nostru — degajînd totuși — sublinia muzicologul Ulrich Dibelius — o îndrăzneală conștientă de sine, care surprinde și fascinează“.¹³⁾

Și tot aceluiași sol natural geografic, atît de variat și de colorat, dominat de pădurile imense de brad și de codrii de stejar de odinioară, din care s-a născut sentimentul naturii (admirabil transpus de geniul popular în simbolul vîers românesc de „*frunză verde*“), i se poate atribui acea *policromie sonoră*, ce domină personalitatea-sinteză a muzicii românești contemporane. Există un autentic *simț al culorii timbrale* în creația românească. Bogăția de nuanțe — de la cele mai pale și moi, pînă la cele mai vii culori — reprezintă, întocmai ca măiestrele cusături țărănești ale portului național, o simfonie luxuriantă de fantezie, de imaginație sonoră.

Desigur că această lume a ideilor ce definește personalitatea muzicii românești, nu poate fi concepută în afara creatorilor ce au produs lucrările. Marile personalități sînt de regulă irepetabile, unice. Pe drept cuvînt s-a constatat că toți „marii“ au fost în primul rînd naționali.¹⁴⁾ că cei mai originali creatori s-au impus printr-un *stil* propriu de exprimare. Astăzi, în contextul exploziei informaționale și al nevoii permanente de autodepășire a canoanelor, a tehnicilor, se mai pot identifica individualitățile artistice? Nu cumva adaptabilitatea permanentă și rapidă la sisteme, curente, limbaje a compozitorilor va duce la estomparea și chiar la dispariția personalităților? Răspunsul ni se pare limpede: patrimoniul universal, istoria culturii vor reține numai capodoperele și numele acelor muzicieni care au exprimat ideile majore ale epocii lor, în limbaj personal, fără a-și trăda ethosul național. Prezintă „operele caracteristice ale marilor curente care animă muzica epocii noastre în tendințele cele mai diverse și cele mai avansate“ — spre a folosi exact formularea din catalogul editurii pariziene Salabert — criticul muzical francez Claude Rostand recunoaște în cele peste 50 de lucrări

ale compozitorilor noștri, o „școală românească” care a abordat „cu îndrăzneală și imaginație posibilitățile artei noi”.¹⁵⁾

Personalitatea-sinteză a muzicii românești nu se mai exprimă azi printr-un corifeu genial, ci prin mănunchiul de personalități artistice, capabile să comunice sintetic idealurile colective ale poporului nostru, ale societății timpului nostru.¹⁶⁾

Stilul muzical eterogen din secolul al XIX-lea (acest *pluralitatum* alcătuit din lucrări promițătoare, dar fără alt numitor comun, decât folclorul românesc, prezentat adeseori în „stare brută”) a atins astăzi o esență personală universală,¹⁷⁾ în care pînă și originalitatea individuală se contopește cu natura spirituală general-umană a românului într-o expresie nouă, superioară.¹⁸⁾ „Cred în creația muzicală românească și în valoarea ei universală” — mărturisirea în aprilie 1974 dirijorul Edgard Doneux, după ce prezentase în primă audiență o lucrare a unui excepțional stilist (M. Andricu).¹⁹⁾ „Descoperirea cea mai uluitoare — constata în 1970 un alt exeget occidental al artei, muzicologul Ulrich Dibelius — este aceea că muzica românească modernă dispune astăzi de o bază largă și trainică de talente cum nu există poate în nici o altă țară din lume”.²⁰⁾ Este desigur și explicația surprinzătoarelor declarații ale unor șefi de state, care nu au ezitat să perifrazeze denumirea statului *România* cu „Patria muzicală a lui Enescu”. Identificarea ne măgulește, dar fără îndoială, ne obligă să apărăm și să impunem personalitatea muzicii românești contemporane.

1). În catalogul editurii muzicale Salabert din Paris (1969), criticul francez Claude Rostand remarcă în prefață: „Le présent catalogue nous révèle un secteur encore mal connu de la production actuelle: la jeune école roumaine”. Așadar, tinăra școală românească presupune existența și implicit recunoașterea vechii noastre școli muzicale.

2). Ocupîndu-se de creația lui Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru și Aurel Stroe, criticul muzical al ziarului *Süddeutsche Zeitung*, Ulrich Dibelius, afirmă: „Toți patru, profund deosebiți ca temperament și tendință artistică, reprezintă o coordonată hotărîtoare a muzicii românești actuale. Dar, alături de acest grup, cîmpul talenților se deschide larg în diferite direcții — Pascal Bentoiu (1927), Wilhelm Berger (1929), Adrian Rațiu (1928), Dan Constantinescu (1931), Cornel Țăranu (1934), Alexandru Hrisanide (1936), fie ei mai conservatori sau mai tentați de experiment, dar posedînd întotdeauna temeinicia meșteșugului solid în punctele de plecare și originalitatea în concluzii”. Apud: *Șansele muzicii românești. Impresii de la Festivalul Enescu*. În: *Prisma*, București, nr. 11—12, 1970, p. 79. Iar în privința artei interpretative, cronicarul spaniol X. Montsalvatge scria: „Parece evidente que Rumania es actualmente un centro musical extraordinario activo que posibilita la expostación de auténticos talentos, tanto en el campo de la musica vocal como instrumental”. În: *La Vanguardia espanola*, Barcelona, 24 noiembrie, 1970, p. 50.

3). Felix Werner. *Konzertbuch*, Berlin, Henschel Verlag, 1960, p. 121.

4). Dacă Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Alfonso Castaldi, Theodor Rogalski, Dimitrie Cuclin,

George Enacovici, Constantin Brăiloiu nu au rămas străini de impresionismul francez, Alexandru Zirra și Constantin C. Nottara de verismul italian (opera *La drumul mare*), Filip Lazăr de neoclasicism, Marcel Mihalovici și Ionel Perlea de expresionism, în schimb unele lucrări ale lui Zeno Vancea, Matei Socor și Constantin Silvestri reflectă însușirea citorva elemente de atonalism și politonalism.

5). Pittion, Paul. *La musique et son histoire*. Vol. 2, Paris, Les Editions ouvrières, 1961, p. 405—408.

6). Breazul, G. *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*. Craiova, Ed. Scrisul Românesc, /1941/, p. 8—9.

7). Radu, Dumitru. *Începutul creștinismului în Dacia (I)*. În: *Tribuna României*, București, 2, nr. 22, 1 octombrie 1922, p. 11. „Sigur este faptul că în Dacia au existat creștini chiar de la sfîrșitul secolului I și la începutul secolului al II-lea. În rîndurile populației daco-romane creștinismul a pătruns pe diverse căi. În primul rînd, prin coloniști aduși din ținuturile sud-dunărene, anume din Moesia, din Iliria și mai ales din Asia Mică și Siria. De asemenea, prin soldații unităților militare (de pildă, Legiunea XIII-a „Gemina”, așezată la Apulum — Alba Iulia și Legiunea V-a „Macedonica”, așezată la Po-taissa — Turda). Aceștia, după eliberarea din armată, se căsătoreau și stabilindu-se aici, întemeiau familii creștine”.

8). Daicoviciu, C. *Care este adevărul?* În: *Tribuna*, Cluj, 16, nr. 9 (793), 2 martie 1972, p. 12. „Aproape toate piesele paleocreștine aflate pe teritoriul fostei provincii în sec. IV (ev. și V) nu sînt orientale, ci după cum s-a observat... fie sud-dunărene, deci romano-bizantine, fie din occidentul ilirio-roman. Ambele zone sînt *latinofone*, iar terminologia de bază a acestui creștinism dacic e *latină* și, desigur, și propovăduirea s-a făcut în această limbă. Importanța excepțională a acestei propagande creștine în limba Romei pentru desăvîrșirea romanizării, nu poate scăpa nimănui”.

9). Moldovan, Claudiu. „*Arta nu cunoaște granițe*”. În: *Ramuri*, Craiova, 11, nr. 4 (118), 15 aprilie 1974, p. 13. Și cronicarul spaniol J. Roman Vicedo scria despre școala noastră de canto: „Cîntărețele române sînt înzestrate cu acea superioritate care le conferă, în cadrul respectivelor țesături vocale, o amploare și robustețe unită cu o anumită frumusețe timbrală, care le situează printre cîntărețele de prim rang”. În: *Diario de Elche*, Elche, 22 februarie 1974.

10). Recent, istoricul literar Constantin Ciopraga a efectuat o amplă sinteză în problema *Personalității literaturii române*, remarcînd: „Starea „dor” e așa particulară și așa de mult împletită din nuanțe, încît de ea țin pînă și vocala și consoanele înșile ale cuvîntului dor... Literatura aspiră să le împrumute voci, dorul fiind o modalitate specifică poeziei, artei: un meta-limbaj”, Iași, Ed. Junimea, 1973, p. 55.

11). Ciopraga, Constantin. *Personalitatea literaturii române*, op. cit., p. 86.

12). Breazul, G. *Patrium Carmen*, op. cit., p. 557.

13). Dibelius, Ulrich. *Șansele muzicii românești*, op. cit., p. 78.

14). Pompiliu Marcea citează pe G. Ibrăileanu: „Toți scriitorii socotiți mari sînt tocmai cei socotiți și mari naționali”. *Despre personalitatea literaturii române*. În: *Luceafărul*, București, 17, nr. 14 (623), 6 aprilie 1974, p. 3.

15). Rostand, Claude. *Préface*. În: *Jeune école contemporaine*. Catalogue. Paris, Ed. Salabert, /1969/, p. 4.

16). „L'oeuvre apparaît ainsi typique de l'actuel courant „majoritaire“ de la musique des pays de l'Est comme s'appropriant tous les moyens d'expression de la musique contemporaine au service d'une idée humaniste de la culture, et s'appuyant volontiers sur le patrimoine culturel collectif ou national“. Jean Louis Martinoty. *L'Opéra contemporaine à Marseille*. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu. În : *L'Humanité*, Paris, 9 mai 1974.

17). Într-o cronică muzicală germană, privind o primă audiție de Ștefan Niculescu, lucrare fără apel de folclor, autorul remarca totuși „culoarea națională“ a piesei : „Sein Triplum für Flöte, Cello und Klavier, das mühelos das neue Vokabular der plusierenden Klangbänder und schnell wechselnden Gruppen mit nationalen Farb (s.n.) verbindet, fand für sein spontanes Stück wenigstens eine intensive Darstellung“. J.qu. *Konzert das Studiois Neue Musik in der Akademie der Kunst*. În : *Die Welt*, Berlin, 30 aprilie 1971.

18). „Hamlet“ de Pascal Bentoiu est une oeuvre bien moderne mais harmonieusement belle, même dans les moments les plus tragiques, les plus pathétiques. Et cette oeuvre est toujours riche d'humanité vraie... Les compositeurs d'aujourd'hui y ont une conception de la musique plus „humaine“ (et peut-être humaniste), plus communautaire, plus populaire, au vrai sens du mot, que celle de bien des auteurs d'avantgarde en Europe occidentale. Jean Abel. „Hamlet“ de Bentoiu à l'Opéra : Une grande réussite, audacieuse avec intelligence et goût. În : *Le Provençal*, Marseille, 27 aprilie 1974.

19). Ioan, Angela. *Edgard Doreux : Profunda mea simpatie pentru România* În : *Contemporanul*, București, nr. 19 (1434), 30 aprilie 1974, p. 9.

20). Dibelius, Ulrich. *Șansele muzicii românești*, op. cit., p. 79. Iar compozitorul polonez Witold Lutoslawski declara recent : „Cred că muzica românească trăiește momente de mare dezvoltare și în mod cert de mare viitor“. În : *Tribuna*, Cluj, 18, nr. 11 (899), 14 martie 1974, p. 13.

Problematica actualității în teatrul muzical românesc contemporan

de Grigore CONSTANTINESCU

În muzică, fără îndoială, cele mai aprinse dezbateri continuă să le suscite teatrul muzical, considerat în permanență document artistic al contemporaneității în strâns dialog cu publicul. Diversitatea pe care o constatăm actualmente în formele de manifestare cuprinse în ideea de teatru muzical¹⁾ mă îndreptățește să delimitez, de la început, una din zone, propusă observării — *creația și spectacolul de operă*. Nu este o delimitare valoric selectivă, ci o proporționare a abordării problemelor la dimensiunile prezentei cercetări.

Retrospectiva celor trei decenii de viață artistică românească se dovedește extrem de bogată și, mai ales, demonstrează elocvent continuitatea armonioasă a unei tradiții, a unei experiențe românești în domeniul operei, experiență ce urcase prin câteva creații, treptele universalității. Ceea ce încerc acum este analizarea situației teatrului muzical contemporan prin prisma unui aspect care îi condiționează însăși existența — *actualitatea*.

Prin imperativul actualității, compozitorul, poetul, interpretul, publicul, se află cuprinși într-o acțiune comună, de determinare reciprocă, de formare și evoluție simultană. Și, numai astfel se poate justifica dreptul de a intra în istorie al operelor create în ultimele trei decenii, precum și dreptul spectatorului să le judece ca un răspuns valabil la problematica exi-

stenței sale. Iată de ce primatul actualității poate, fără exagerare, deveni un criteriu de analiză a cercetătorului, de ordonare a concluziilor după o metodologie specifică. Este ceea ce propun, alegând patru ipostaze ce mi se par esențiale : *Actualitatea tematicii* ; *Actualitatea limbajului* ; *Actualitatea interpretării* ; *Actualitatea mijloacelor de difuzare a operei de artă*.

Să remarcăm, de asemenea, tot pentru fixarea principiilor pe care se bazează prezentele considerații, că ultimele trei decenii oferă un material capabil să reflecte condițiile de afirmare a școlii componistice românești. Marele avânt al creației și al interpretării, orientarea plină de învățăminte spre problematica contemporană, exprimată în diferite grade de pătrundere a esenței, caracterizează peisajul culturii noastre muzicale, în care teatrul muzical este o prezență de certă valoare, un semn al progresului artistic, al angajării militante a creatorilor.

Tematic, opera inspirată din istorie oferă cele mai multe aspecte, de la evocarea unor personalități, pînă la frescă, de la plasarea în trecutul îndepărtat, uneori chiar în legendă, pînă la evenimente de care ne despart puțini ani²⁾. Rămîne însă stăruitoare întrebarea privitoare la actualitatea tematicii alese din acest fond, căci nu „decorativul“, tabloul de „epocă“, pilda moralizatoare de patriotism spectaculos, interesează. Acestea aparțin recuzitei de efecte ale secolului trecut (efecte atunci actuale în opera romantică), pe care astăzi le credem destul de puțin, toamai datorită artificialității tematicii. Să recunoaștem, adesea operele istorice create în acest răstimp contemporan au evadat din actualitate, recurgînd la „trăsături generale“ aplicate unei ambianțe, la conflicte de scenariu ce omit semnificația reală a faptelor, practicînd un stil de ilustra-