

STUDII

Clemansa Liliana FIRCA

“Modelul francez” în componistica românească din prima jumătate a secolului XX

Istoria modernă a muzicii românești numără printre cele mai consistente dintre capitolele sale pe acela al relațiilor cu școala muzicală franceză, relații cultivate pe linia formației lor ca și pe linia dezvoltării lor artistice ulterioare etapei de studii de către compozitori aparținând câtorva generații succesive. Sunt generații care se înscriu într-un interval de aproximativ 50 de ani, indiferent că plasăm acest segment de timp între anii de naștere (1866 și 1917) ai lui D.G. Kiriac și Dinu Lipatti – cel mai vârstnic și respectiv cel mai tânăr dintre compozitorii români de marcă ai primei jumătăți de secol XX formați cel puțin în parte în mediul francez – sau că socotim drept “borne” ale intervalului în chestiune sfârșitul ultimei decade a secolului al XIX-lea și sfârșitul anilor '40 ai secolului XX, adică momentul în care George Enescu și D.G. Kiriac își încep activitatea de creație și momentul ultimelor compoziții ale lui Dinu Lipatti.

Prin orientarea spre Franța muzicienii români ai perioadei amintite urmau desigur o tradiție culturală ce se consolidase deja, în jurul lui 1900, în mediile artistice și intelectuale autohtone; o tradiție ce avea să însumeze mai mult de 100 de ani, începută, să spunem, cu stagiul de studii extra-literare dar și cu contactele cu viața literară franceză ale lui Vasile Alecsandri în Parisul de pe la 1830, continuând cu formarea unor pictori români de primă mărime în prestigioasa “școală de la Barbizon” în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, apoi – pentru a rămâne în domeniul umanistic – cu o multitudine de juriști, literați, oameni de artă, istorici, arhitecți, pedagogi care fie își fac studiile în Franța rămânând mai mult sau mai puțin marcați (în sens benefic) de influențele culturii acestei țări, fie activează chiar în spațiul cultural francez (linia acestora din urmă conduce de la Brâncuși la Cioran și Eugen Ionescu) fie creează sau întrețin legături culturale și instituționale româno-franceze viabile până în anii celui de al doilea război mondial.

În componistica românească “modelul francez” s-a înfățișat de-a lungul timpului sub identități multiple, pe de o parte în funcție de orientarea imprimată discipolilor lor, inclusiv români, de către mentori din marile centre de învățământ

muzical academic din Paris – *Conservatoire national de musique, Schola Cantorum, Ecole Normale de musique* – pe de altă parte și mai cu seamă în funcție de direcțiile stilistice dominante sau suficient de conturate într-un moment istoric sau altul în arta muzicală franceză. Mai pot fi distinse ca tipuri de influențe cele *directe*, exercitate de *muzica franceză* și cele *indirecte*, exercitate de *mediul muzical sau de mediul mai larg artistic francez* asupra nu puținilor compozitori români care le-au frecventat pe parcursul unei destul de frământate, de instabile jumătăți de secol. “Modelul muzical francez” a fost, cu alte cuvinte, nu numai unul tehnic sau de cod stilistic, ci și unul dat de orientări estetice și mișcări de idei dacă nu întotdeauna inițiate, în ori ce caz îmbrățișate, asumate, promovate de muzicieni în chipuri și forme specifice.

Măsura în care contactele cu aceste realități vor fi stimulative sau inhibante pentru creația compozitorilor români va depinde firește de forța personalității fiecăruia, va depinde, mai exact, de capacitatea unora sau altora dintre artiști de a rezista **pretențiilor normative** ale modelului urmat, pretenții pe care Lucian Blaga le socotea definitorii pentru tot ceea ce a însemnat “înăurire” a culturii franceze asupra culturilor altor popoare.

La începutul anilor '90 ai secolului al XIX-lea stagiul de “studii la Paris” nu mai era, pentru tinerii compozitori în formare, absolvenții ai conservatoarelor din țară, de o noutate absolută. Rezultatele fructificării în propria operă a celor “învățate” la Paris aveau să fie însă, desigur, inegale. Din acest punct de vedere cazul lui D.G. Kiriac a fost fără îndoială unul fericit.

Sosit în 1892 în capitala Franței, Kiriac urmează succesiv cursuri la Conservator și la *Schola Cantorum*, unde face parte din prima serie de elevi ai lui Vincent d'Indy. Important pentru formația de compozitor a lui Kiriac aveau să fie direcțiile de studiu pe care le promovau – de la catedră sau/și în afara ei – doi dintre reputații săi profesori francezi. E vorba de studiul aprofundat al cântului gregorian, implicit al modurilor medievale, și de studiul polifoniei palestriniene, pretinse, în cadrul cursului său de compoziție, de către Vincent d'Indy la *Schola Cantorum* iar pe de altă parte de cercetările laborioase în domeniul modurilor și al cântării liturgice grecești, întreprinse de Bourgault-Ducoudray, profesorul de istoria muzicii al lui Kiriac la Conservatorul din Paris. Nu poate fi trecută cu vederea nici impresia pe care trebuie să i-o fi făcut tânărului muzician român interesul pe care atât Bourgault-Ducoudray cât și Vincent d'Indy l-au manifestat, sub forme și din perspective diferite, față de cântecul popular, cel dintâi mai ales pe linia culegerilor și a contribuțiilor teoretice în materie, cel de al doilea mai ales pe linia utilizării în compoziție a melodiilor populare franceze.

Aplecarea expresă asupra melosului vocal tradițional de sursă liturgică sau folclorică, aprofundarea și punerea în valoare în compoziție a caracteristicilor modale ale acestui melos, cultivarea polfoniei în forme uneori apropiate de cele palestriniene, sunt, dintre “câștigurile” învățaturii sale muzicale franceze, cele cărora Kiriac le va da un nou sens, aplicându-le unor cu totul alte realități decât

cele ale culturii muzicale occidentale din care le dobândise. Căci fie monodia liturgică de tip răsăritean (în locul celei gregoriene), fie o tematică muzicală împrumutată sau dedusă din folclorul autohton se vor constitui în mod firesc ca materie melodică a operelor corale ale compozitorului, în ambele cazuri Kiriac inițiind o reformare a limbajului melodic și multivocal coral pe baza valorizării particularităților modale ale tocmai **acestei** "materii" melodice. Disciplina polifonică însușită la clasa lui d'Indy nu va rămâne nici ea fără roade. Așa cum remarca încă din 1938 Zeno Vancea cu privire la compozițiile corale religioase ale lui Kiriac, "frumusețea 'forme' [acestora] este realizată printr-o savantă distribuire a tuturor mijloacelor de construcție polifonică – ison, imitație, dezvoltare liberă a vocilor din restul ansamblului – fără ca nici unul din aceste mijloace să devină un procedeu pur mecanic"¹. Iată și o caracterizare de dată mai nouă a scriiturii polifonice corale a lui D.G. Kiriac, datorată lui Alexandru Șumski, caracterizare ce face încă mai evidente legăturile acestei scriituri cu un filon prestigios: "Conducerea lineară a vocilor, armoniile statice de cvintă și octavă ca și abia schițatele relații funcționale amintesc de structura palestriniană"². Prin recurgerea prioritară la polifonie Kiriac a realizat o primă și importantă breșă în uzanța de influență rusă a folosirii exclusive sau predominante, în muzica corală bisericească de la noi, a scriiturii armonice.

Configurarea unui alt "model" muzical francez se produce, la început de secol XX, tot grație învățaturii muzicale d'indyste. De data aceasta nu latura modală și nici cea polifonică a respectivei învățături ci latura ei vizând *arhitectonica muzicală* își va exercita ascendentul asupra artei primilor noștri simfoniști, formați inițial în cadrul Conservatorului bucureștean la clasa de compoziție a lui Alfonso Castaldi, apoi desăvârșindu-și studiile la *Schola Cantorum* sub îndrumarea lui Vincent d'Indy; grupul acestor compozitori – aparținând unuia mai amplu, cunoscut îndeobște sub denumirea de "școala Castaldi" – îi includea pe Golestan, Cuclin, Otescu, Enacovici, Alessandrescu. Se știe că doctrina d'indystă în domeniul forme se dorea continuatoarea principiilor beethoveniene de dezvoltare tematică, principii pe care modalitatea ciclică moștenită de la Franck trebuia să le fortifice în ceea ce privește potențialitatea motivelor și economia lor în ansamblul operei. În realitate, concepția ciclică post-franckiană profesată de d'Indy în pedagogia sa ca și în propria compoziție era o concepție cvasi-*devitalizată* deoarece implica suprasolicitarea "motivelor generatoare", forțarea și exploatarea oarecum mecanică a capacităților lor germinative, carențe ce nu vor întârzia să se manifeste în operele unora dintre discipolii români ai magistrului de la *Schola*... Exemple în acest sens pot fi găsite în producții ale unor Golestan, Cuclin sau Enacovici, în care principiul ciclic acționează mai curând sub aspectul său repetitiv, leit-motiv, decât sub acela transformațional. Incompatibilă cu

¹ Zeno Vancea, *Muzica bisericească corală la români* [1938], Timișoara, 1944, p. 62.

² Alexander Șumski, *Studien zur rumänischen Kirchenmusik um 1900. Dumitru Georgescu Kiriac und der neomodale Stil*, Gersau, 1986, p.243.

dezvoltarea de tip beethovenian se dovedește de asemenea la unii autori (la C.C. Nottara, de pildă) utilizarea ca teme a unor linii melodice ample, fluente, de certă influență franceză (ele descind dintr-o tipică declamație instrumentală post-franckiană) teme ce se refuză segmentărilor și manifestă în consecință o anumită inerție în procesele de dezvoltare.

Singurul caz de depășire a impasului gândirii arhitectonice de filiație d'indystă rămâne probabil acela al lui Alfred Alessandrescu. Viabilitatea unor poeme simfonice precum *Didona* sau *Acteon* se datorează și calităților lor de ordin constructiv, constând în remarcabila economie a materialului tematic, supus unui travaliu dezvoltător intens, în acea "lapidară condensare a motivelor" (cum o califică George Breazul) care nu contravine melodismului bogat și inspirat al lucrărilor.

Nu poate fi omis, în fine, atunci când vorbim despre raportarea unor compozitori din "școala Castaldi" la un model d'indyst, impactul pe care *Simfonia pe un cântec francez de la munte* a maestrului francez pare să-l fi avut asupra cel puțin unuia dintre elevii săi, anume Stan Golestan, compozitor care beneficia mai ales în primele două decenii ale secolului trecut de o excelentă reputație în cercurile muzicale pariziene (în mod surprinzător, numele lui Golestan era asociat adesea cu cel... al lui Enescu, ceea ce spune mult despre discernământul criticilor și chiar al unor îndeajuns de cunoscuți muzicieni francezi ai timpului...). În contextul căutărilor de "soluții naționale" în compoziția simfonică românească – căutări ce agitau deja spiritele în mediul compozitoricesc autohton în anii de după 1900 – Golestan invocă *Simfonia...* mentorului său francez ca pe un demers într-un tot demn de urmat: "Acela care într-adevăr a reușit să deschidă calea – scria prin 1909 Golestan – e Vincent d'Indy, care în *Simfonia* [...] a unit o temă populară cu concepțiunea beethoveniană"¹. Este "calea" pe care Golestan însuși a urmat-o, încercând să "unească" rapsodicul cu dialectica dezvoltărilor simfonice în compoziții-hibrid sortite să suscite posterității cel mult un interes istoric.

Percepem în general ca "franțuzesc" climatul sonor al multora dintre producțiile "școlii Castaldi" (ca de pildă poemele simfonice *Vrăjile Armidei* sau *Narcis* de I. Nonna Otescu sau cele deja pomenite ale lui Alfred Alessandrescu, sau poemele pentru vioară și orchestră sau vioară și pian ale lui Enacovici) datorită anumitor melanjuri de influențe relativ lesne de identificat: influențe ale armoniei franckiene și post-franckiene întrepătrunse cu acelea, mai estompate, ale "armonismului" debussyst, un cromatism înrudit cu cel wagnerian dar de aceeași proveniență târziu-romantică franceză, conjugat ocazional cu o coloratură diatonic-modală a discursului melodic (ce include uneori și pentatonisme sau structuri hexatonale) coloratură caracterizantă pentru o zonă mai nouă – "predebussystă" și

¹ Stan Golestan, *Rolul cântecului popular în opera simfonică*, în *Muzica*, Buc., nr. 8-9, 1909, p. 288.

debussystă – a muzicii franceze, în fine, în orchestrație, valorizarea anumitor timbre sau mixturi de timbre, de hotărâtă influență Debussy.

Temele mitologice, curente în muzica franceză romantică (dar nu numai: ele vor face carieră până târziu, la Ravel, Milhaud, Honegger) i-au sedus și pe simfoniștii români ante-citați, programatismul pe care ei l-au cultivat cu insistență sprijinindu-se adesea pe tocmai astfel de teme.

Este locul să mă refer din nou aici (am făcut-o și cu alte prilejuri) la cazul absolut singular – și, în opinia mea, încă misterios – al poemului simfonic *Marsyas* de Alfonso Castaldi. În 1923, cu ocazia executării lucrării la Paris, un critic îl califica pe compozitor drept “un impresionist rafinat”¹. Tangențele cu impresionismul debussyst ale acestui poem compus de Castaldi în 1907 apar cu atât mai uimitoare cu cât nu există dovezi că autorul, de formație muzicală exclusiv italiană, ar fi frecventat, precum o vor face elevii săi deja menționați, mediul muzical francez; în plus, sosirea lui Castaldi în România datează din același an 1894 în care Debussy compunea *Prélude à l'après-midi d'un faune* – opus-ul ce avea să marcheze nașterea “impresionismului muzical” (denumire controversată astăzi în muzicologie!) și să-l consacre pe autor ca inițiator al acestui curent în muzica europeană. Se poate desigur presupune că partitura debussystă nu i-a rămas necunoscută lui Castaldi, faunul Marsyas ca și solo-ul de flaut prin care acesta e portretizat fiind poate “replici” ale poemului castaldian la capodopera compozitorului francez. Chiar dacă așa stau lucrurile, promptitudinea cu care Castaldi se informează asupra unui stil muzical “de ultimă oră” și cu care îi asimilează datele este aproape fără egal în componistica românească a epocii, neracordată, în ansamblul ei (cu marea excepție a creației enesciene) la cea contemporană europeană. Limbajul din *Marsyas* comportă fără îndoială, în destule momente, o dualitate romantică-impresionistă ce nu poate fi ignorată; rămâne cu atât mai interesant faptul că **nu** prin acest mixaj, ci prin latura sa ne-romantică, prin valențele sale “impresioniste” poemul simfonic al lui Alfonso Castaldi devine – **tocmai el** și nu un *opus* debussyst ! – un important punct de referință pentru operele situabile într-un spațiu stilistic impresionist-românesc ale unor succesori (Alfred Alessandrescu vorbește la un moment dat despre “influențele fascinante pe care *Marsyas* de Castaldi le-a exercitat asupra creațiilor aproape tuturor colegilor [compozitorului]”²). Lucrul nu face decât să confirme existența în *Marsyas* a unui **potențial de compatibilitate** între discursul melodic de tip impresionist-debussyst și cel de tip folcloric *parlando rubato*, – libertatea ritmică, inflexiunile modale, alura improvizatorică a melodiei, constituită prin “toarcerea” într-un fir melopeic a unor microentități melodice relativ individualizate fiind tocmai trăsăturile, probabil neconștientizate de Castaldi dar “descoperite” de unii dintre

¹ Gabriel B[ender], *La musique en Roumanie. L'école musicale moderne*, în *Le Guide du Concert*, Paris, nr.23, 16 martie 1923, p. 238.

² Alfred Alessandrescu, *Aux concerts symphoniques. Le "Divertissement" de Filip Lazăr...*, în *L'Indépendance Roumaine*, București, 12 februarie 1925.

urmași, care probează această compatibilitate și care au făcut posibil impresionismul de “amprentă” românească la care m-am referit .

De fapt, cu doar patru ani înainte de apariția poemului lui Castaldi, în 1903, o primă atingere de “modelul” debussyst și totodată o foarte personalizată integrare a datelor acestuia în propriul limbaj al compozitorului se produsese în două scurte momente ale creației camerale enesciene: e vorba de *Pavana* din *Suita pentru pian op. 10* și de micul lied *Regen* (Ploaia) pe versuri de Carmen Sylva. Discreta aluzie pastoral românească din *Pavană* readuce în discuție chestiunea “compatibilității” și posibilităților de confluență a celor doi termeni stilistici, astfel că ne putem întreba dacă filonul impresionist-românesc, de care pomeneam, din muzica românească a primei jumătăți de secol XX (perceptibil, de pildă, în unele compoziții de prin anii '20 ale lui Filip Lazăr sau în pagini din opera comică *De la Matei cetire* – compusă în 1938 - de Otescu) nu-și are cumva originea în contribuțiile complementare, din primii ani ai secolului, ale lui Enescu și Castaldi.

Merită, cred, să mai zăbovesc puțin – privind lucrurile dintr-o perspectivă istorică mai largă – asupra a ceea ce numeam “posibilitățile de confluență” a elementelor de limbaj propuse de discursul debussyst cu cele preluate din sau sugerate de melosul folcloric. Se știe că la începutul secolului XX “impresionismul muzical” a fost pentru “școlile naționale” est- și central-europene un curent dintre cele mai profitabile, în sensul că sugestiile pe care creația lui Debussy le-a transmis, în materie de morfologie muzicală, compozitorilor în cauză au fost de natură să ducă la depășirea provincialismului și uneori a dependenței exclusive de romantismul german, instalate de antecesori, în favoarea unor soluții moderne, soluții apte totodată să releve *specificitatea* valorilor muzicale indigene pe care acești creatori le-au integrat într-un fel sau altul în opera lor. Bartók oferă în această privință un exemplu eclatant și din aceeași perspectivă istorică largă poate fi abordat cu siguranță și exemplul enescian.

Problema raportărilor lui Enescu la oricare dintre realitățile muzicale cu care compozitorul a venit în contact (folclor, stiluri muzicale istorice sau moderne, date de limbaj din zonele cele mai diverse ale spectrului componistic contemporan) este una foarte specială deoarece ea nu se poate pune în termenii unor “modele” pe care muzicianul le-ar fi “urmat” mai mult sau mai puțin fidel. O clarificare importantă se impune aici și anume aceea că Enescu a **regândit** fundamental toate informațiile primite din lumea de muzică ce l-a înconjurat, filtrându-le printr-o subiectivitate bogată și profundă. După ușoara “tușă” debussystă a paginilor timpurii de care vorbeam mai înainte, relația muzicii enesciene cu stilistica autorului lui *Pelléas...* cunoaște o evoluție semnificativă, mai întâi către originalul *Carillon nocturne*, care încheie *Pièces impromptues op. 18* pentru pian – o compoziție ce întrece cu mult ca modernitate ori ce eventual “model debussyst”, o

pagină în care politonalitate, onomatopoeie și sugestii folclorice se contopesc într-o incredibilă sinteză – apoi către un fel de *arrière-plan* impresionist care va subzista în unele compoziții târzii (mă gândesc în special la tablourile cu temă “acvatică” din suita *Impresii din copilărie* pentru pian și vioară și din *Suita a III-a “Săteasca”* pentru orchestră, tablouri ce se definesc prin fluența “arabescului” sonor sau, dimpotrivă, prin alcătuirea fracționată, intermitentă a melodicii, prin ambiantele modale mereu schimbătoare, printr-o ritmică de pulsație neregulată, adică prin valori ce țin în același timp de o memorie a discursului debussyst și de “personalitatea” – enesciană și românească – a limbajului compozitorului).

Enescu și-a apropiat tehnica ciclică franckiană ca pe un mijloc ce corespundea naturii și predispozițiilor sale de simfonist, timpuriu afirmate, filiera școlastică d’indystă fiindu-i de altfel – chiar în plan biografic – totalmente străină. Procedurile construcției ciclice sunt mânuite dezinvolt și inventiv în lucrări de dată foarte timpurie ale compozitorului, și mai important fiind însă faptul că încă din această etapă timpurie a scrisului său, Enescu dezvoltă, intensifică latura transformațională a procedurilor în cauză; travaliul *ciclic* devine de fapt, în muzica sa, inseparabil de cel *variațional*, devine întrucâtva parte integrantă a acestuia, știut fiind că **variația** se va impune cu timpul ca un *modus operandi* definitoriu pentru gândirea constructivă a muzicianului.

Ceea ce l-a condus pe Enescu la compunerea ciclului de melodii *op. 15 (7 Chansons de Clément Marot)* nu pare să fi stârnit până acum curiozitatea cercetătorilor. Gestul “arhaizant” din *opus 15* nu a fost totuși rezultatul unei simple fantezii sau al unei opțiuni întâmplătoare a compozitorului; el a avut un suport cultural bine definit în acea “lentă mișcare de descoperire a poeziei baroce și pre-baroce franceze”¹, mișcare ce se desfășura la finele secolului al XIX-lea în mediul literar francez și care a determinat apariția, *încă din acel moment*, în opera lui Debussy și a lui Ravel, a unor lucrări compuse pe poezii ale unor autori din secolele XV și XVI. Ciclul de melodii *7 Chansons de Clément Marot* compus de Enescu în 1908 are “antecedente” în coruri *a capella* și melodii pentru voce și pian compuse de Debussy pe versuri de Charles d’Orléans (același compozitor va mai semna în 1910 ciclul *Trei balade de François Villon*) dar mai ales în cele două melodii pentru voce și pian compuse în 1896 și 1899 de Ravel pe *epigrame* de Clément Marot. Demersul enescian din ciclul Clément Marot nu reprezintă o re(con)stituire “neoclastică” de stil muzical, ci o echivalare în și prin muzică a unui stil poetic, ceea ce îl deosebește de aluzia relativ directă la epoca evocată – aluzie realizată, în principal, grație scriiturii clavecinistice a acompaniamentului – din piesele lui Ravel. Din această deosebire de atitudine “arhaizantă” decurge poate, în oarecare măsură, și **plusul** de sugestivitate în evocarea climatului renascentist “prețios” (cum îl numește M. Marnat) al poeziei lui Cl. Marot, pe care cele 7

¹ Marcel Marnat, *Maurice Ravel*. Paris, 1986, p. 59.

Chansons de Clément Marot îl posedă comparativ cu ravelienele *Epigrammes de Clément Marot*; un plus care este unul de *înțelegere în spirit* a acestui climat și deci și unul de adecvare, implicit de subtilitate, a limbajului muzical folosit de compozitor spre a-l reda.

Pașii hotărâți spre modernitate, voința de “sincronizare [...] cu ‘pulsul epocii’”¹ în materie de limbaj, caracteristice pentru o zonă “de avangardă” a componisticii românești de după 1920 – zonă a cărei configurare reprezintă principalul factor propulsiv pe care interbelicul îl aduce în acest domeniu – l-au avut printre cei mai interesați exponenți pe Theodor Rogalski. După un prim stagiul de studii în străinătate, la Leipzig, sub îndrumarea lui Siegfried Karg-Elert, “unul dintre puținii reprezentanți ai impresionismului din Germania”², notează Zeno Vancea (care crede că influența acestui maestru a fost importantă pentru direcționarea componisticii de maturitate a muzicianului român) Rogalski urmează, între 1924 și 1926, la Paris, cursurile lui Vincent d’Indy. O chestiune de prim interes privind influențele primite de Rogalski în timpul anilor săi de formare la Paris rămâne deocamdată neelucidată: au existat într-adevăr între tânărul Rogalski și Maurice Ravel *contacte directe*, de la elev (discipol) la maestru, “studii” pe care cel dintâi le-ar fi urmat cu cel din urmă, așa cum rezultă din relatările unora dintre foștii studenți ai lui Rogalski la cursul său de orchestrație³, sau cunoașterea “în detaliu” (v. nota 10) a muzicii lui Ravel i-a fost prilejuită lui Rogalski de analizarea atentă a partiturilor și audierea în concert a lucrărilor acestui corifeu al muzicii moderne franceze⁴? Ipoteza ultimă mi se pare, cel puțin pentru moment, singura demnă de luat în considerare, dată fiind lipsa unor probe care să o facă acceptabilă pe aceea a “contactelor directe” dintre cei doi muzicieni (acestea s-ar fi putut produce numai în împrejurări cu totul speciale, până acum nedescoperite, știut fiind că Ravel nu a “predat” niciodată cursuri în cadre școlare instituționalizate).

Indiferent de ceea ce lexicografia și scrierile monografice consacrate compozitorului vor stabili finalmente referitor la perioada pariziană a formării lui

¹ Ion Pop, *Momente ale avangardei literare românești/Moments in the Romanian Literary Avant-Garde*, în: *București, anii 1920-1940: între avangardă și modernism/Bucharest in the 1920s-1940s: Between Avant-Garde and Modernism*, București, 1994, p. 18.

² Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX* (vol.2), București, 1978, p. 50.

³ Nicolae Beloiu: “Perfecționarea studiilor și-o făcuse la Paris, unde avusese prilejul să studieze cu Maurice Ravel” (apud Laura Manolache, *Theodor Rogalski*, manuscris, [2001], p. 82). Eugen Pricope: “Orchestrația, instrumentarea, pentru mentorul nostru, care învățase cu iscusitul Ravel, făcea parte din însuși procesul de creație” (apud *ibid.*, p. 84).

⁴ Laura Manolache a avut amabilitatea să-mi facă cunoscută o mărturie a unui bun prieten al lui Th. Rogalski, violoncelistul George Drăghici, aflat în același timp cu Rogalski la Paris. Citez dintr-o scrisoare (e-mail) ce mi-a fost adresată de autoarea citată: “[G. Drăghici] mi-a spus [...] că împreună cu Toto [Th. Rogalski] erau abonați la o editură muzicală, de unde au primit (la prețuri studențești, pe foaie proastă) mii de partituri de muzică ‘contemporană’ pe care le-au analizat împreună, aproape zilnic. Pe cele pentru orchestră le citea Rogalski, care se ținea la curent cu tot ce se putea: audia cursuri, frecventa seară de seară concertele și spectacolele de operă [...] Drăghici își amintea că **știau la detaliu creația lui Ravel** (subl.n.)”.

Theodor Rogalski, filiația cvartetului său de coarde – datând integral din acești ani?¹ – față de “școala franceză” în general și față de stilul lui Ravel în special este evidentă. “Ravelian” e într-adevăr calificativul folosit îndeobște în legătură cu linia franceză pe care se plasează stilistic și ca limbaj cvartetul de Rogalski (care face parte, alături de cele semnate de Perlea și Jora, dintr-o triadă prestigioasă de cvartete românești apărute în deceniul 3). Pe ce anume se fondează, însă, aprecierea de mai sus? Aflăm răspunsul numai comparând lucrarea lui Rogalski cu cvartetul scris de Ravel în 1904; atât auditiv, cât și la o examinare în paralel a celor două partituri, analogiile dintre ele sunt edificatoare. (O precizare se impune aici: cunoașterea de către Rogalski a cvartetului de Ravel nu necesita prezența la Paris a tânărului compozitor român; partitura în cauză îi va fi fost, foarte probabil, accesibilă și la Leipzig, întrucât ea “făcuse epocă” în istoria modernă a genului – v. și nota 11). Tonalitatea *fa major*, comună celor două cvartete, ca și frapantele asemănări dintre tema principală a primei părți din cvartetul lui Rogalski și “omologa” ei din cvartetul ravelian nu sunt, cu siguranță, simple coincidențe; tot astfel, desenele melodice – adesea de subtilă filiație pentatonică – cursive, fluente ritmic, de tip *arabesc*, paralelismele armonice, grija expresă pentru culoare, iarăși similare în ambele *opus*-uri (și prin care acestea se situează într-o încă perceptibilă descendență debussystă). De sursă raveliană par a fi, în partitura lui Rogalski, și unele detalii, cum ar fi, în instrumentație, efectele speciale de timbru și registrație (dublajele, inclusiv la dublă octavă, vioară-violoncel, “spațierea” la dublă octavă a viorilor, viola tratată solistic, inclusiv în registrul ei acut)². O importantă trăsătură care leagă cvartetul lui Rogalski de “școala franceză” constă, în fine, în apelul la tehnica ciclică (utilizată, e drept, în forme mai mult “recapitulative” decât transformaționale) deprinsă de autor la clasa lui d’Indy (Ravel o aplică de asemenea în cvartetul său dar preluând-o, ca și Enescu, direct din sursa franckiană originară).

Revenind la “enigma” relației Rogalski-Ravel (în planul biografiei celui dintâi), trebuie adăugat că dezlegarea ei ar aduce înainte de toate un plus de argumente raportării artei de orchestrator a lui Rogalski la modelul ravelian (raportare devenită oarecum uzuală în discursul profesional privind componistica lui Rogalski). Vom rămâne, oricum, până atunci, la convingerea că rafinatul colorism instrumental/orchestrar-armonic, consubstanțial (...ca și în cazul lui Ravel) actului compozițional, care personalizează stilul lui Rogalski până la a-l face aproape unic în peisajul componistic interbelic – și nu numai – românesc,

¹ Privitor la data compunerii cvartetului, informațiile sunt contradictorii: 1923, după unii autori, 1925, după alții. În proiectata sa monografie “Theodor Rogalski”, Laura Manolache scrie că lucrarea a fost “începută la Leipzig” în 1923 și terminată în 1925 la Paris, unde a avut loc, în același an, și prima ei audiere (cf. L.M., *op.cit.*, p. 16).

² “În replică”, parcă, la gama *fa major* pe dublă octavă (sfârșită cu o scurtă coborâre cromatică pe *mi bemol*, doime) parcursă de violoncel, în paralelisme de terțe cu vioara a 2-a, la începutul primei părți din cvartetul de Ravel, o gamă cromatică, tot pe *fa*, în ambitus de septimă mică (așadar tot până la *mi bemol*, sunet având de asemenea durata de doime) e parcursă de violoncel, în aceleași paralelisme de terțe cu vioara a 2-a, în măsurile 7-10 ale primei mișcări din cvartetul de Rogalski.

datorează mult influenței lui Ravel (mai mult, în ori ce caz, decât datorează unei alte influențe ce nu poate fi ignorată, cea a nonconformismului stravinskian în materie).

Marcel Mihalovici și-a început cariera artistică în jurul anului 1920, la Paris, unde s-a și stabilit. Mihalovici a fost în general un compozitor deosebit de receptiv la **noul muzical**, ceea ce l-a făcut ca încă din momentul stabilirii în capitala Franței să se simtă atras de mediile de avangardă artistică ale locului. În peisajul muzical parizian al acelor ani își afirma prezența și estetica non-conformistă mănunchiul de compozitori cunoscut sub denumirea de “grupul celor șase” avându-i ca mentori pe Erik Satie și pe poetul Jean Cocteau, care au direcționat, fiecare în felul său, spiritul de frondă și dispozițiile contestatatoare ale grupului. “Lejeritate [...], ironie [...], burlesc”¹, simplitate frizând uneori facilul exprimării, orientare spre muzicile recreative ale epocii (în sensul citării sau imitării muzicilor de bâlci, de cabaret, de circ etc.) sunt forme ludice de protest estetic (antiacademic, antiromantic, antiimpresionist) ce se regăsesc într-o sumă de producții ale “celor șase”, cu predilecție în lucrări scenice; balet, pantomime, opere comice vor materializa atât muzical, cât și literar și scenic crezul demitizant al acestui grup, format de altfel din personalități foarte diferite. Interesant și nu lipsit de consecințe pentru o parte din producția muzicală a timpului este faptul că ironia, humorul burlesc, parodicul promovate de Satie și de “grupul celor șase” se intersectau cu trăsături similare proprii operelor de așa-numită “perioadă rusă”, foarte recente, ale lui Stravinski, – stabilit în Franța, deja celebru și extrem de prețuit de componenții grupului ca și de mulți muzicieni francezi cu vederi moderne. (A existat la un moment dat chiar opinia după care baletul *Parade* de Erik Satie l-ar fi “influențat” pe Stravinski, exploatându-se probabil o bună apreciere dată de Stravinski acestui balet după premiera sa din 1917).

În această ambianță artistică și sub ascendentul ei va compune Marcel Mihalovici primele sale lucrări scenice (deschizătoare de altfel ale unui filon teatral fecund în creația compozitorului). Baletul cântat *Une vie de Polichinelle* (compus în 1922) a cărui partitură pare să se fi pierdut, sugerează imediat apropierea de formulele teatral-muzicale stravinskiene din *Les Noces* sau *Renard*, în timp ce prin subiect el evocă o dată mai mult lumea marionetelor și a teatrelor de bâlci, căreia îi aparțin atât *Petrușka* de Stravinski cât și *Parade* de Satie. Un pandant orient-balcanic al acestei lumi se profilează în baletul *Karagueuz* (datând din 1926) (titlul este omonimul denumirii unui “teatru de umbre” de tradiție balcanică și totodată al unuia dintre cele două personaje centrale ale acestuia). Recurgând la mijloacele unui ansamblu instrumental redus (sufletori + pian), el însuși de influență stravinskiană, compozitorul realizează, în *Karagueuz*, un discurs mozaicat, întrețesut de citate sau cvasi-citate din domenii populare eterogene (marșuri de

¹ Gisèle Brelet, *Musique contemporaine en France*, subcap. *Francis Poulenc*, în: *Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, vol. II, Paris, 1963, p.1153.

fanfară, valsuri, românețe dar și melopei orientalizante sau folclor balcanic cu vagi rezonanțe românești) – toate, supuse unui regim de deformare ironică, de parodiare a “modelelor”. În *Karagueuz* sunt hiperbolizate, putem spune, comicul și naivitățile acelei “musique de foire” (muzica de iarmaroc) atât de gustată de cei din “grupul celor șase”; în același timp însă, baletul lui Mihalovici are, în raport cu muzica românească, și semnificația unei prime proiecții muzicale moderne a lumii balcanice (de la care o parte din cultura noastră, în expresiile ei literare, plastice, muzicale, se revendică în spirit și chiar în literă), lume ce va fi evocată, cu 10 ani mai târziu, și în cunoscutul *Isarlâk* de Paul Constantinescu.

Caracterele **de avangardă** ale muzicii lui Mihalovici se afirmă “în forță” în multe dintre *opus*-urile sale simfonice și camerale compuse între 1920 și 1930 – citez oarecum la întâmplare lucrările *Notturmo* și *Fantezie* pentru orchestră, ciclurile de piese pentru pian *Quatre Impromptus* și *Quatre Caprices*, ba chiar lucrări cu tematică folclorică precum *Chindia* pentru 13 suflători și pian sau *Cântece și jocuri*, un ciclu de 4 miniaturi pentru voce și pian. Polifonică sau omofonă, scriitura muzicală este, în aceste lucrări, densă și complexă; ea implică fie o “cultivare sistematică”, cum o califică Alfred Alessandrescu, a politonalității (linearizarea politonală a planurilor textului multivocal atinge o maximă în piesa orchestrală *Notturmo*, în care tot Alfred Alessandrescu releva “o polifonie destul de arbitrară [...] suprapunând 8 sau 9 voci reale”¹) fie, în armonie, structuri poliacordice de o atonalitate fără echivoc. Proaspetele experiențe politonale ale lui Milhaud și Honegger din preajma și de la începutul anilor '20, alături de “tonalitatea suspendată” a lui Schönberg și poate chiar de polimodalismul lui Stravinski alcătuiesc oarecum “în simbioză” – așa spune – modelul modernismului de factură sintetică al limbajului lucrărilor compuse de Mihalovici înainte de 1930.

Faimoasa deviză a “întoarcerii la Bach” lansată de Stravinski în 1924 se regăsea încă, pe la mijlocul anilor '30, în preceptele pedagogiei Nadiei Boulanger, reputata profesoară de compoziție, la *Ecole Normale de musique* din Paris, a câtorva generații de muzicieni, printre care s-au numărat și români. “Mai degrabă întoarceți-vă la Bach decât la romantici”, această recomandare pe care Nadia Boulanger o făcea în 1935 elevilor săi era ecoul evident al devizei stravinskiene, pe care autorul ei a urmat-o de fapt cu infinit mai puțină aplicație decât mulți dintre contemporanii săi și care a constituit crezul unui anumit “ortodoxism neoclasic” de relativ largă răspândire în muzica autorilor inter- și chiar postbelici. Dinu Lipatti a frecventat cu asiduitate timp de cel puțin 3 ani, între 1935 și 1937, cursurile Nadiei Boulanger – recomandarea acesteia, citată mai înainte, e reprodusă chiar de Lipatti într-o scrisoare către Mihail Jora² – și a fost cu deosebire atras în această perioadă de direcția stilistică “restitutivă” preconizată de profesoara sa. În 1936

¹ Alfred Alessandrescu, *Le 3-ème concert symphonique – le “Notturmo” de M. Mihalovici*, în *L'Indépendance Roumaine*, București, 5 februarie 1925.

² Cf. Grigore Bărgăuanu, Dragoș Tănăsescu, *Dinu Lipatti*, București, 2000, p. 46.

Lipatti compune *Concertino în stil clasic pentru pian și orchestră de cameră* și, se pare, o *Suită în stil clasic pentru orchestră de coarde* (al cărei manuscris nu a fost găsit), de asemenea o neterminată *Toccată pentru orchestră de cameră*, "tot în același stil", după cum îi comunică iarăși tânărul compozitor lui Mihail Jora. "Pe aceasta din urmă, adaugă Lipatti, i-am prezentat-o lui Stravinski și mi-a spus că nu mă poate sfătui mai bine decât să continui în aceeași direcție"¹ (de notat că Stravinski susținea în acel timp, tot la *Ecole Normale...*, un curs de compoziție/analiză muzicală, frecventat de asemenea, se pare, de Dinu Lipatti). Orientarea timpurie a lui Lipatti către modele clasice și preclasice (atât Bach cât și Domenico Scarlatti se percep ca autori de referință în *Concertino...*) a fost așadar una pe care mediul muzical francez i-a indus-o pe căile școlii, ale unei pedagogii artistice de înaltă ținută, care a persistat în a da curs dar mai ales în a imprima un caracter aplicat, sistematic și de rigoare școlastică cerinței de re-valorizare a trecutului "clasic", cerință pe cât de fulgurant exprimată, tot pe atât de neconformist și personalizat tradusă în propria operă de uriașul artist (...nefrancez) al timpului care a fost Igor Stravinski.

Legătura cu "epocile vechi" rămâne de altfel o constantă a operei lui Lipatti; ea se va manifesta în principal prin cultivarea polifoniei în formele ei imitative consacrate (fugă, fugato, canon) în lucrări a căror acuitate modernă face să nu mai putem vorbi decât cu extremă precauție despre "neoclasicismul" lor (personal, optez pentru caracterizarea acestei referențialități ca fiind una de tip **pseudo-restitutiv**) precum și prin cele câteva transcripții după Scarlatti sau Bach, ce figurează în catalogul compozițiilor lui Lipatti.

Există și o latură franceză *explicită* a limbajului muzical al lui Lipatti, în *opusuri* pianistice sau pentru voce și pian, mai puțin cunoscute – în ori ce caz mai puțin cântate. S-a scris despre stilul apropiat de acela al lui Fauré în care e compusă *Nocturna* pentru pian în *fa diez minor*² (prima dintr-un ciclu intitulat semnificativ *Trei nocturne franceze*); în cele două cicluri de melodii pentru voce și pian, pe versuri de poeți francezi (*Cinci Cântece* pe versuri de Paul Verlaine și *Patru melodii* pe versuri de Rimbaud, Eluard și Valéry, datând din 1941 și respectiv 1945) limbajul este – prin forța lucrurilor, aș spune -- de filiație franceză, mai pronunțat debussystă în cel de al doilea ciclu, în care structura recitativică a partidei vocale este una "post-Pelléas" iar la pian, o seamă de particularități ale scriiturii armonice, inclusiv de particularizări modale ale acesteia, denotă clar o aceeași descendență.

*

Ne putem întreba, în concluzie, dacă și în ce măsură influența franceză s-a dovedit benefică pentru dezvoltarea, în decursul primei jumătăți a secolului trecut,

¹ Cf. *Ibid.*, p.54.

² Cf. Zeno Vancea, *Dinu Lipatti*, în *Muzica*, nr. 2 (februarie) 1976, p. 7.

a componisticii românești. Răspunsurile la această întrebare nu pot fi simple, având în vedere pe de o parte marea diversitate a acestor influențe iar pe de altă parte tipologia la rândul ei foarte diversificată a raportărilor compozitorilor români la "modelele muzicale franceze". Situațiile pe care le-am înfățișat au pus în evidență atât demersuri fructuoase cât și drumuri închise, abordări atât "personalizate" cât și epigonice, temporare cât și relativ durabile ale "modelelor" în chestiune. Dincolo însă de orice contingență, anumite legături de profunzime, anumite continuități se lasă totuși deslușite. Mă gândesc în primul rând la ceea ce aș numi o **paradigmă impresionistă** care traversează literatura muzicală românească începând cu *Pavana* din *opus 10* de Enescu, care se regăsește, către finele primei jumătăți de secol, în cele *Patru melodii* pentru voce și pian pe versuri de poeți francezi de Dinu Lipatti și care va funcționa câtva timp și în componistica de după 1950. Putem vorbi și de o altă paradigmă, manifestată în plan strict morfologic, aceea a unui **modalism de sorginte franceză** (nu neapărat impresionistă) prezent mai ales în limbajul armonic al compozițiilor, uneori "conciliat", alteori nu cu un modalism autohton. Dacă pentru compoziția muzicală europeană din primele 2-3 decenii ale secolului trecut "înnoire a limbajului" a însemnat în primul rând evitare a tonalității, atunci pentru muzica românească a aceleiași epoci această înnoire, înfăptuită în bună parte pe baze modale, s-a datorat și unei modernizări a resurselor în acest domeniu produsă pe căi împrumutate din muzica franceză.

Sunt realități ce dau o imagine la prima vedere restrictivă, în fond însă esențială asupra a ceea ce au însemnat pentru muzica românească, atât în primele timpuri cât și în câteva etape ale evoluției ei moderne, legăturile multora dintre creatorii ei cu arta și mediile muzicale franceze.