

# CREAȚII

## RESTITUIRI : "Cântarea Basarabiei", poem, și "Moartea Eroului", cantată, de Paul Constantinescu

Octavian Lazăr Cosma

Fiecare partitură reprezintă un univers artistic, cu o existență inconfundabilă, urmând traseele sinuoase ale destinului implacabil. După ce procesul componistic a fost încheiat și s-a tras dubla bară de măsură finală, urmează toaleta pentru lansare, pregătiri minuțioase ce antrenează corecturi, scrierea de știmate... Odată găsit interpretul sau interpreții care să efectueze botezul public, partiturii îi incumbă să demonstreze forța artistică investită, să afirme distincția stilului preconizat și viabilitatea expresiei muzicale. Evident, vectorii talent, fantezie și măiestrie sunt determinanți în adjucearea recunoașterii și prețuirii, care se declanșează uneori de la bun început, alteori după ani de așteptare.

Factorul subiectiv determină mobilul compunerii, dorința de comunicare, de articulare a inefabilului limbaj sonor. Intervenși și factori obiectivi, exteriori, paramuzicali, circumstanțiali în provocarea actului de creație, care pot, în anumite cazuri, să influențeze, să prevaleze chiar, în criteriile de difuzare și apreciere. Totodată, aceștia pot să justifice apelarea și la limbajul mai explicit al cuvântului.

Când aceste surse de inspirație se cantonează în zonele religiei, naturii, literaturii, ele pot întruni legile universalității. Mai delicate, dacă nu mai dramatice, apar situațiile în care sursa favorizează subiecte cu implicații politice, evenimente, momente istorice sau personalități aflate în viață, deținătoare ale unor funcții însemnate, generând festivism și adulație. Asemenea teme transgresate creației muzicale ies din cadrul confortabil, specific acestei arte, generând consecințe de multe ori nefaste supraviețuirii repertoriale a respectivelor partituri, după ce înregistraseră o fază prolifică. Problematika aceasta este însă spinoasă și vastă, redundantă și fragilă, astfel că ne mângâim la cele enunțate, deoarece nu intră decât tangențial în raza studiului propus.

Rezonanțele patriotice existente în numeroase partituri, dublate de clasa artistică a autorului, au darul să sporească gradul de adeziune al publicului meloman. Din păcate, se întâlnesc și situații când factorul muzical nu mai contează, elementul politic spunându-și cuvântul, trecând în index o anume partitură. Interzicerea difuzării sau bararea accesului la afișul de concert capătă, în anumite condiții, conotații extramuzicale, aducând prejudicii morale grave compozitorului. De anatema restricțiilor ideologice n-a fost cruțat nici George Enescu, prin *Poema Română*, titlul cel mai des inclus în programele cu semnificație ceremonios-patriotică pînă în 1945, după care a avut regim de încarcerare artistică. Motivul, finalul apoteotic axat pe *Imnul Regal*. Aceeași soartă ar

fi împărtășit-o dacă ar fi clamat în respectivul final cântecul *Deșteaptă-te, Române*. Prezent în *Uvertura Română* de Augustin Bena, imnul redeșteptării naționale i-a atras expulzarea din repertoriul instituțiilor timp de o jumătate de veac.

În același context au intrat și două partituri semnate de Paul Constantinescu: poemul orchestral cu cor în final, *Cântarea Basarabiei* și cantata *Moartea Eroului*, al căror tragic destin s-a pliat pe tematica și ideatica abordată. Dealtfel și *Oratoriile* religioase ale lui Paul Constantinescu, după primele audiții, au fost ca și interzise timp de câteva decenii, dar despre ele s-a putut scrie, erau menționate în lexicografia de specialitate. Aceeași situație se regăsește și în privința *Poemei Române* care nu s-a putut cânta, însă în literatura muzicologică referirile au fost admise și în volumele bibliografice era pomenită, ceea ce înseamnă că prezența sa era vie în conștiințe. În schimb, cele două lucrări de mai sus ale lui Paul Constantinescu au fost cu totul eliminate din patrimoniul nostru artistic, necântându-se, neexistând în monografia lui Vasile Tomescu, nici în catalogul lui Mihai Popescu ori lexiconul lui Viorel Cosma.

Excluderea celor două creații din repertoriu se cere precizată mai nuanțat, în sensul că poemul *Cântarea Basarabiei* a răsunat în primă audiere în toamna anului 1941, fiind înscrisă în programele *Orchestrai Simfonice a Armatei*, susținute în diverse orașe. Apoi s-a așternut tăcerea. *Moartea Eroului* n-a ajuns să fie cântată. După 1944, când se căutau și arestau cei care slujiseră interesele României în Basarabia, compozitorul a trecut prin ceasuri de teamă, neavând curaj nici să păstreze în bibliotecă manuscrisele acestor partituri, încredințându-le prietenului său Ion Dumitrescu.<sup>1)</sup> Mai mult, a radiat de pe foaia de titlu cuvântul *Basarabiei*. Ca să ajungă un autor într-o asemenea stare și să recurgă la un atare gest, înseamnă că s-a simțit amenințat și a trăit clipe de intensă frământare, de puternică intimidare, de angoașă.

Compuse în zilele următoare declanșării războiului, din vara anului 1941, aceste partituri au însemnătate în ansamblul moștenirii lui Paul Constantinescu prin faptul că acoperă sfere stilistice inedite, anume, o muzică picturală, cu rezonanțe declarat patriotice, în cazul *Cântării Basarabiei* și dramatico-eroice, cu reflexe funebre, religioase, într-o ingenuă fuziune, în cazul *Morții Eroului*.

Contextul genezei acestor două creații comportă unele aprofundări, evidențiind aspecte mai puțin caracteristice muzicologiei noastre, preocupată mai ales spre surprinderea momentelor forte, lipsite de asperități și dramatism. Se cunoaște faptul că Paul Constantinescu, datorită talentului, măiestriei și spiritului prospectiv, a cunoscut o afirmare fulgerătoare, impunându-se atenției de la primele programări, devenind unul dintre elementele cele mai promițătoare, alături de Dinu Lipatti și Constantin Silvestri, colegii de generație.

Din nefericire, Paul Constantinescu, după răsunătorul succes al operei *O noapte furtunoasă*, începe să fie terorizat de unele atacuri tendențioase în presa de extremă dreaptă. Pe un ton neobișnuit de dur, se clama, în *Porunca Vremii*, drept sacrilegiu, alăturarea pe scena *Operei Române* din București a operei *O noapte furtunoasă* la misterul *Constantin Brâncoveanu* de Sabin Drăgoi. Compozitorul era... "metis iudeo-bulgar"... cerându-se pe un ton categoric, - să fie "trecut în toate cărțile negre ale organizațiilor naționaliste, spre a fi tratat după merit, când va fi sunat ceasul marilor răfuieți".

Amenințarea directă, la persoană, putea fi un serios motiv de îngrijorare pentru Paul Constantinescu. Evident, partitura, altădată elogiată, acum devenise... "o adevărată mascaradă, o mixtură indigestă de porcografie, de burlesc și de sarcasm idiot".<sup>2)</sup>

Este adevărat că intervenția lui Liviu Rusu în revista sa tot de dreapta, *Iconar*, a atenuat dușul rece, însă n-a fost în măsură să risipească temerile. "Paul Constantinescu nu este de origine iudaică, ci unul din compozitorii noștri care a scris cea mai cântată muzică bisericească, punând problema principiului de infinit ce stăpânește linia cântecului bisericesc.

Când i s-au pus la dispoziție datele cu privire la descendența românească a lui Paul Constantinescu, *Porunca Vremii* a refuzat să retracteze afirmațiile gratuite și insultătoare. Ne facem o datorie de onoare de a pune această chestiune la punct, pentru *Porunca Vremii*".<sup>3)</sup>

Compozitorul fiind extrem de sensibil, acest atac l-a afectat profund, generându-i o stare de neliniște care se amplifică în contextul vremii, când ofensiva mișcării legionare câștiga teren. Totuși Paul Constantinescu dă la iveală noi creații, precum *Simfonia*, *Nunta în Carpați*, devine cadru didactic al Academiei de muzică religioasă. Survine apoi un nou atac în coloanele cotidianului *Porunca Vremii*, ceva mai atenuat ca ton decât precedentul, însă tot impertinent, somându-l să facă publică originea sa etnică. În același context, era vizat și Alfred Alessandrescu, care, prompt, își atestă descendența din vechi familii de ispravnici ai Țării Românești. Și Paul Constantinescu răspunde printr-o întâmpinare, afirmând că nu este evreu. Redacția nu s-a declarat satisfăcută cerând "acte doveditoare", pe care compozitorul arată că înțelege să le prezinte numai autorităților competente.<sup>4)</sup>

Recrudescența atacurilor la persoana sa nu putea să nu-l streseze, mai ales că nu puteau fi prevăzute consecințele lor. Ca atare, a căutat relații în cercuri apte să-l scutească de necazuri. Aflându-se în redacția muzicală a Radiodifuziunii, în perioada legionară, i s-a încredințat orchestrarea cântecului *Sfântă tinerețe legionară* datorat șefului său, Nello Manzatti. După înăbușirea rebeliunii din ianuarie 1941, Paul Constantinescu a avut de suportat consecințe, fiind scos din respectiva instituție și silit să demisioneze, împreună cu alți confrăți, din Societatea Compozitorilor Români. Numai că, la recomandarea lui Constantin Brăiloiu, care nu putea accepta ca un talent de calibrul lui Paul Constantinescu să fie eliminat, a fost propusă candidatura sa în Comitetul Societății, ca un gest reparatoriu, demonstrând că în breasla muzicienilor de elită a țării nu acționau alte norme în afara celor profesionale și artistice.

După câteva luni a început războiul, legionarii și simpatizanții lor fiind trimiși pe front în prima linie. În aceste circumstanțe, lui Paul Constantinescu i s-a facilitat o audiență la Mihai Antonescu, de la care a obținut mobilizarea pe loc, fiind încadrat la secția de cinematografie a Ministerului Propagandei, recăpătându-și astfel liniștea, atât de necesară pentru a compune. La numai două zile după celebrul "Vă ordon să treceți Prutul", pronunțat de Mareșalul Ion Antonescu, marcând declanșarea războiului pentru recucerirea Basarabiei, Paul Constantinescu a început să compună poemul dedicat acestui mare act, încheindu-l în câteva zile, la 28 iunie 1941, expresie a puternicelor trăiri caracteristice respectivului moment. *Cântarea Basarabiei* a intrat imediat în repertoriul Orchestrei Simfonice și Corului Armatei. O cronică la concertul din Lugoj al formațiilor armatei, dirijat de Ionel Geantă, oferă chintesența sensului avut în vedere... "Poem simfonic inspirat din tragedia și dezrobirea Basarabiei".<sup>5)</sup>

Prin excelență descriptivă, muzica urmărește trasee programatice relevante deîndată ce se identifică motivele itinerante ale unor celebre cântece, menite să simbolizeze liniile de forță ce-și dispută supremația, într-o derulare voit accesibilă. Iată

de ce, scriitura nu presupune aceeași tehnică instrumentală de virtuozitate întâlnită în creațiile anterioare. Decurge limpede că individualitatea, personalitatea stilistică trec în mod deliberat în plan secundar; prevalență apare acum perceperea ideaticii muzicale. În scopul obținerii unei pregnanțe maxime, compozitorul recurge la trei citate: două sub forma unor motive, iar unul prezentându-se desfășurat, chiar cu textul îndeobște cunoscut. Motivele sunt opuse, ceea ce aduce un plus de dramatism, ca și simbolizarea forțelor contrastante. Într-un fel, este vorba de o concesie făcută ascultătorului, ca și de factura nepretențioasă. Iată citatele:

### Internaționala

*Andantino (♩=60)*

CORNI

### Deșteaptă-te, Române

*Marcia funebre*

TROMBONI

### Pe-al nostru steag

*Poco sostenuto*

TENORI I

Pe-al nos-tru steag e scris „U-ni-re”

Relieful temelor de invenție proprie, care se intersectează, mai corect alternează cu cele din categoria "împrumutate", apare considerabil mai redus, cu excepția unei melopei cu reflexe funebre, plasată în centrul poemului (vezi ex. în pag. următoare).

Curios, compozitorul atât de atașat coloritului românesc, pitorescului dedus din asimilarea unor modele folclorice, nu urmărește aici acest aspect, confruntarea dramatică tentându-l în mai mare măsură. Cu toate acestea, tema cu care debutează *Cântarea Basarabiei* comportă un iz modal, cu rezonanțe populare estompate:

*Andantino (♩=60)*

Se mai pot desprinde câteva trasee motivice, însă axele dominante sunt atribuite motivelor deja prezentate. Trăvăliul nu excelează, deși anumite momente, creșteri de tensiune, acumulări armonice converg către acesta. Descriptivismul determină o tentă enunțiativă, evocatoare, în deplină concordanță cu suflul dramatico-eroic. Decurge de aici structurarea de tip rapsodic, pe zone tematice care numai arareori se juxtapun. Fluxul e monocrom pe respectiva zonă, asamblarea generează opunerile după coordonatele funcționalismului tonal. Discursul diacronic are nerv și cursivitate, fiind înscris pe o spirală de rezonanță dramatică.

*Marcia funebre*  
*espress.*

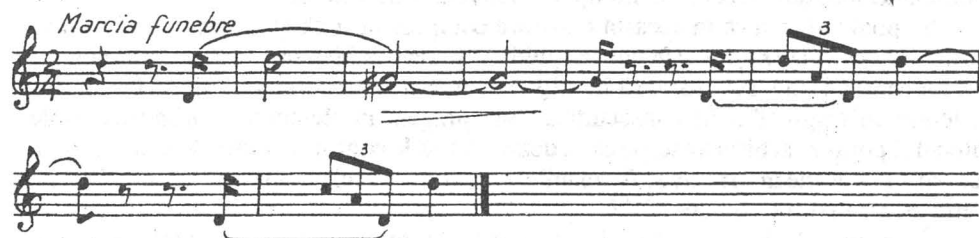
The image shows a musical score for a piece titled "Marcia funebre" in 2/4 time, marked "espress.". It consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff has a *mf* marking and includes a *z* (accents) marking. The third staff features a *mf* marking, a *più f* (crescendo) marking, and ends with a *f* (forte) marking. The music is characterized by chromatic movement and expressive phrasing.

Simplificând firul narativ al poemului *Cântarea Basarabiei*, se observă cu ușurință următorul scenariu: prima zonă, *Andantino*, pare să sugereze spațiul basarabean, liniștea și melancolia proprii celui expus unor primejdii. A doua zonă, *Allegro agitato*, o instaurează sonoritățile trompeților, intonațiilor *Internaționalei*, trimițând spre ocupația sovietică. Reluarea motivului acesta tot mai insistent și împletirea sa cu fragmente din tema inițială, prin unduiri cromatice tot mai abrupte, dau senzația de sufocare, de opresiune. Evident, are loc o confruntare, o zbatere spre a scăpa dintr-o încheștare, însă împotrivirea e zadarnică, sonoritățile cunoscutului cântec proletar capătă accente triumfătoare.

O a treia zonă o susțin arabescurile melodice instrumentale, melismatice, care ar putea semnifica suferința, rezistența, mai ales că se vehiculează celule incisive, cu mari salturi intervalice. Zona nu are o extindere largă, elementele *Internaționalei* persistă, strivind orice tentativă de salvare - *Furioso, pesante*.

Zona centrală a poemului o revendică *Marcia funebre*, cu o melodie plângătoare, de iz oriental, desfășurată în două valuri, la instrumentele cu coarde, în registrul mediu, apoi, în acut, purtând aleanul nesfârșitelor dureri, datorate oprimărilor, deportărilor, arestărilor, execuțiilor... După o acumulare sonoră, scriitura se estompează, tema funebră începe să se piardă, lăsând locul unei zone noi, în care, mai întâi, la corni, pe pedala contrabașilor și a violoncelilor, se articulează un motiv ca de semnal, ca o chemare (vezi ex. în pag. următoare).

El va fi secondat, la tromboni, de motivul *Deșteaptă-te, Române*, vestind fie venirea armatei române, fie începutul războiului care va aduce libertatea. Apar și reminiscențe



ale melopeii funebre, însă tot mai energic, mai impetuos, mai majestuos se profilează motivul din cântarea notată de Anton Pann și Gheorghe Ucenescu. Tempoul capătă dinamism (*Pesante energico*), se menține motivul anterior printr-o expresie care își accentuează componentele eroice, pregătind ceea ce urmează.

Ultima zonă, *Allegro animato*, continuă fluxul anterior printr-o temă cu alură de joc, arpeggiată, cu embleme ce anticipă apoteoza, intonarea de către corul bărbătesc, în acompaniamentul orchestrei, a cântecului *Pe-al nostru steag*, al lui Ciprian Porumbescu, în ideea unirii tuturor românilor, încheindu-se cu: "Vom fi, vom fi învingători".

Discursul oarecum liber, din aproape în aproape, eterogen, are în structurile de cvartă ascendentă, de sextă ascendentă, de octavă, elemente de închegare, muzica poemului demonstrând nerv și impetuoșitate. Neîndoios, *Cântarea Basarabiei*, deși nu poate aspira la clasarea în prima categorie valorică a creațiilor lui Paul Constantinescu, are suficiente resurse artistice pentru a reintra în circuitul repertorial, având o conotație specială prin momentul și țelul pentru care a fost compus.

Și mai dramatică a fost soarta cantatei *Moartea Eroului*, scrisă într-un interval de o lună (5 octombrie-5 noiembrie 1941), căci nu a ajuns să fie prezentată în public, existența sa, din cauza condițiilor istorice și politice, fiind tănuțită. Datorită lui Ion Dumitrescu, așa cum arătam, s-a păstrat și astăzi poate fi redată patrimoniului muzical. Prin substanța artistică, *Moartea Eroului* ocupă o poziție însemnată în moștenirea compozitorului, evidențiată o inefabilă sferă expresivă, în care se îmbină în articulări generalizate, ritualurile laice și religioase de îngropăciune. Ideea jertfei supreme pentru țară, în contextul războiului de răsărit, pentru libertatea pământului românesc, este declarată și în *Motto*-ul: "Pentru eroii noștri căzuți".

Ansamblul este cor bărbătesc, mezzosoprană, bariton și orchestră, soliștii personificându-le pe Mama celui căzut și, respectiv, Moartea. Dialogul acestora și intervențiile corului conferă cantatei o tentă ușor teatralizantă. Paul Constantinescu nu se afla la prima încercare în domeniul vocal-simfonic: din 1936 datează *Isarlík*, pentru soprană, orchestră de suflători, xilofon, baterie și pian, precum și *Ryga Crypto și Laponia Enigel*, ambele pe versuri de Ion Barbu. Îi aparține și prelucrarea cantatei *Carmen Saeculare*, pe care a și dirijat-o în concertul Orchestrei Radio din 31 octombrie 1937.

*Moartea Eroului*, când va fi adusă pe estrada de concert și va fi imprimată și publicată, va marca un maxim punct de interes datorat ținutei profesionale neconciliatorii, înfățișându-l pe autor în căutarea unei expresii tragice, a unei muzici de

adâncime, prospectând teritoriile tensionate ale sintezei dintre baladă, bocet și prohod; ale eroicului, prefigurând pagini din *Simfonia în Re major*, oratoriile *Nașterea Domnului* și *Patimile Domnului*, precum și din opera *Până Lesnea Rusalim*.

Se poate afirma că în această partitură compozitorul dă glas principiilor expuse în articolul *Specificul național în muzică* publicat în revista *Meșterul Manole*, afiliindu-se tezei lui Emii Cioran, susținând că în mișcarea muzicală modernă trebuie să înscriem... "un fenomen original"... În consecință,... "să ajungem la elementele primordiale ale cântecului popular și bisericesc, pe care, dezvoltându-le conform naturii lor, să le putem duce până la stadiile în care ele ar fi capabile de a produce acel fenomen către care tindem, creația artei muzicale românești".<sup>6)</sup>

Într-un fel, *Moartea Eroului* depășește caracterul experimental, atingând dimensiunile unei pledoarii pentru ceea ce se dorea a fi muzica românească modernă, fiecare notă, fiecare măsură se articulează în virtutea unor inflexiuni arhaice modale. Nimic nu pare citat, totul fiind conceput într-o manieră care sună în consensul filoanelor muzicii noastre dintotdeauna, realizându-se o zicere modernă, puternic interiorizată.

O introducere, *Andante sostenuto*, aduce prin melopeea violoncelilor un motiv introspectiv, gravat pe ambitusul unei cvinte micșorate, cu mers oscilant, încheiat printr-o formulă cadențială dorică, dinamizat prin ritmul în contratimp și sincopat al cornurilor.

*Andante poco espress.*

Motivul se reia la dominantă, apoi se variaționează, formula ritmică de la fagoți și corni, într-o extensie, pregătește intrarea corului, a vocilor grave, înscriindu-se pendulația minor- major, cu cadențare dorică, do minor, lansând ideea dominantă a Cantatei, într-o formulare ce favorizează retorica mioritică, "în lumina zorilor, oșteanul a murit"...

*Andante*

în — lu — mi — na      zo — ri — lor,      oș — tea — nula mu — rit —

Sonoritățile instrumentale finalizează printr-o arcadă ascensională, irizând întregul diapazon, sugerând un acord alcătuit din sunetele parcurse, un soi de cluster, am spune astăzi. Revine motivul din introducere, în modul la, reiterând dialogul instrumentelor grave cu timbrul bașilor și baritonilor din cor, conducând la decantarea a două reprize de alură homofonă, în metru alternativ: 3/4 și 4/4: "...Rană adâncă-n pieptu-i tânăr, pe argint de zale a-nflorit; Codrii i s-au închinat, ca-n fața unui împărat"... Discret, pentru a nu conturba reflexiile comentatorului, inflexiuni timbrale vin să întregască atmosfera glacială.

Printr-un recitativ coral, compozitorul derulează vitejeasca sa faptă. "...Spada-i stă la cap de pază, Semnul ei pe trup așează, Cruce-albastră umbră deasă, Spada lui i-a fost mireasă". O altă licărire melodică la viori are darul să proiecteze discursul către o frază corală cu sensuri mioritice. "...Trei ciobani l-au lăudat, Trei luceferi blânzi din sat"...

Este interesant de observat, că fluidul sonor care se deapănă nu oferă teme generoase. Dimpotrivă, meticulozitatea dăltuirii conferă aspectul unei derulări complexe, nu prea încărcate, aureolate de rostul translucidării versurilor. Este un fel de declamație menită să sugereze nemărginitul sentiment al durerii, pricinuit de moartea unui vlăstar atât de tânăr, o jeluire ondulatorie, cu învăluitoare metamorfozări.

Ceea ce urmează, *Allegro*, încredințat la trei voci grave, egale, care cântă armonic, sunt Ciobanii, transpunând într-un cadru mirific, propriu colindelor păstorești. Și aici metrica este șchioapă, alternativă, propunând distilări folclorice de elevată generalizare:

*Allegretto* (♩ = ♩)

*mf* Um-blă Da-mnul pe pă-mint,  
*p*  
 Dom-nu-lui, le-nu!

Ciobanii cântă două fraze desfășurate, cu susținere instrumentală (cvartetul corzilor și cvartetul instrumentelor de suflat de lemn) transparentă, dinamizată ritmic în încheiere. Pulsția orchestrală e ca o punte spre reiterarea de către cor a sintagmei, "În lumina zorilor, oșteanul a murit"... , căreia i s-a încredințat funcție de refren, de factor cinetic. Lin, se accentuează ireversibilitatea situației, terța mică, derivată din motivul corului, acum la viole, pecetluiește imaginea.

Paul Constantinescu forează în adâncurile etosului folcloric, smulgându-i atribute esențiale, apropiindu-se, într-un fel, de universul enescian al partiturilor din faza de maturitate. Edificatoare poate fi secțiunea care se instaurează, *Andante*, încredințată îndureratei Mame, purtând reflexele unui bocet, o jeluire, o plângere. În două fraze de liberă desfășurare ca formă, cu tentă asimetrică, 6+4, se profilează o melopee, încadrată într-un mod cromatic, de ambitus restrâns: fa diez - sol - sol diez - la - si bemol - do - re bemol. Și aici metrica e alternativă, ceea ce se realizează expresiv fiind de o neobișnuită forță dramatică. Tensiunea sporește cu contrapunctarea efectuată prin liantul cornului



englez, pe osinato-ul ritmic al instrumentelor de coarde, ce propun acorduri disonante.  
Nu este numai durere în aceste momente ci și ură, furie, revoltă împotriva Morții.

*Andantino*

*p* *O! fi-ul*

*mf* *p*

*p*

*meu iu-bit al morții văl frun- tea țî-a cer-nî- Lu-mi-na*

*cresc. poco a poco*

*din ochi s-a stîns, A-ri-pă moar-tea și-a-n-tîns*

*cresc. poco a poco*

bra-ful voi-nic-ți-a cu-prins,

În replică, Moartea, afișând o manieră fermă, imperturbabilă, recitativică oarecum, *tempo Marziale* cere Mamei să nu plângă, căci fiul ei n-a murit, fiind răsplătit de cer să devină erou. La început, vorbele Morții, aidoma loviturilor bulgărilor de pământ, se desfășoară pe un coral al instrumentelor de alamă, apoi, în întreaga orchestră se surprind planuri antagonice, suflători de lemn desfășoară o aridă melodică de salturi mari, pe fundalul corzilor precipitate, într-un ostinato ritmic. Se interpun apoi și alăturile întreținând starea de sufocare, de implacabil.

De fapt, dialogul Mamei cu Moartea marchează secțiunea a doua a Cantatei. Mama nu ezită să-și exprime dezgustul pentru cuvintele ce aude, pentru ea contează că fiul nu mai este în viață. Într-o altă intervenție, *Moderato*, Mama contracarează intenția de liniștire, de resemnare recomandată de către Moarte, arătând cum a pregătit feciorului o viață demnă, frumoasă, ca acum să se spulbere totul. Discursul capătă turnuri noi prin șerpuitoare formule ale violelor și fagoșilor, pe fundalul de triolete de șaisprecizimi ale viorilor. Aici se desconspiră o structură ternară, pornită cu: "O, moarte, cum te urăsc" și încheiată cu "...O, moarte, cum să-ți plătesc". Corul parcă ia partea Mamei, tânguitor, printr-o formulă motivică, melodios articulată, cu rapeluri din intervenția inițială, mai exact, din intervențiile anterioare. "Plâng văile, munții îl plâng"... Altfel spus, la durerea Mamei se asociază tot ceea ce este românesc... Din ce în ce mai impetuos se identifică în planul instrumental sonorității cu pathos eroic, semnale, acorduri succesive. Corul concluzionează în unisonul vocilor, izoritmice, ca un verdict definitiv, "Lanțuri de negură pieptul îi strâng, de paloșul dușman lovit":

*Moderato*

*cresc. poco a poco* *f*

Lanțuri de ne-gu-ră piep-tul îl strîng de pa-lo-șul duș-man lo-vit

Din nou Moartea intervine, o formulă în grav a contrabașilor și violoncelor instaurează atmosfera, cu voce fermă, în mers treptat, decisă, își continuă ideea, "...Eroul mormântul și-a biruit,/ Taina ființei și-a dezlegat"... E o declamație cântată, încheiată în sonorități eroice. Orchestra într-o generalizare, *Grandioso*, subliniază ideea jertfei, contrabașii împreună cu violoncelii susțin o cantilenă cu iz funebral, ce trimite spre timpuri îndepărtate, ca o contopire a trecutului cu prezentul, sacrificiul suprem fiind o componentă a vieții. Atât în versuri, cât și în muzică se găsesc temeuri filozofice, adevăruri ale existenței care au un puternic efect potențator, mai ales că ceea ce se înalță în plan sonor vizează stările sublimului.

Ceea ce urmează, *Marziale tranquillo*, constituie secțiunea a treia a cantatei, o amplă pagină corală, cu o inserție atribuită Mamei, pe cuvintele "Facă-se voia Ta, Doamne", echivalând cu resemnarea în fața crudului destin. Corul, prin vocea bașilor, mai întâi, ca într-o contemplare, enunță motivul "Nemuritor spre ceruri se-nalță", având în instrumentele cu registru grav, o contramelodie, tot de iz bisericesc, ceea ce amplifică expresia. Tenorii secunzi și, apoi, tenorii primi reiau imitativ același motiv, tot mai impetuos și măreț.

*Marziale tranquillo*

The image shows a musical score for a section titled "Marziale tranquillo". It features three staves: a vocal line (Tenors) and two piano accompaniment staves. The vocal line has lyrics: "Ne-mu-ri-tor spre ce-ruri se-n-nal-ță". The piano accompaniment includes a bass line with a "marcato" marking. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Este, într-adevăr, o rugăciune, odată cu versurile "Doamne, primește a vieții lumină", afirmând-o fără echivoc, dezvoltându-se prin extensie, pentru ca în final să revină într-o altă formulare, sintagma "Nemuritor spre ceruri se-nalță". Rugăciunea domină finalul Cantatei, având câteva faze. Urmează corul à cappella cu "...Domul este Păstorul. Domnul este izbăvitorul", vocile grave deslășoară o cantilenă de sorginte tradițională bisericească, în glasul VI, cu o cadențare ce pledează pentru clasa compozitorului. Și aici se recurge la măsurile alternative.

*Religioso*  
Dom nul

mp pp

Dom nul es-te Păstorul

Orchestra pregătește o secțiune măreță, cu accente eroice, slăvitoare, *Allegro*, de efect, pe versurile "Nemuritor spre ceruri se-nalță":

*Allegro*

3

mp pp

Ne-mu-ri-tor spre ce-ruri se-nal-ță

Sonoritatea se amplifică, aceleași versuri și acorduri luminoase persistă, pentru ca în final, în codă mai corect, *Più animato*, piozitatea să se interpună în această ambianță de reculegere, rugă și recunoaștere a măreței fapte a eroului, textul este același: "Doamne, primește a vieții lumină", cu încărcătură simbolică.

Fără nici o îndoială, cantata *Moartea Eroului* dezvăluie un univers muzical generos, de substanță, realizat cu siguranța și dăruirea maestrului. Virtuțile tragice ale

acestei muzici sunt într-un anume sens unice, fapt pentru care cântarea ei publică se recomandă fără întârziere.

Cunoscut pentru creații cu profil comic, satiric, liric, epic, dramatic, iată că Paul Constantinescu are resurse și pentru expresia tragică, într-o alcătuire ce se impune, datorită valorificării straturilor cu reflexe bizantine, în realitățile spațiului sonor carpatic. Cunosând această cantată, se va găsi mai ușor calea spre înțelegerea *Simfoniei în Re major*, a *Oratorii* și a *Triplului concert*. În plus, *Moartea Eroului* indică felul în care compozitorul a valorificat, în sensul cel mai creator, experiența sa în domeniul folcloric și al muzicii bisericești, conferindu-i o aură considerabil mai sintetizată, mai elaborată și mai elevată, translând-o spre sferile eroicului, spre culmile meditației filozofice.

Ansamblul complex necesitat pentru interpretarea acestei partituri nu s-a putut găsi în anii războiului, astfel că, deși conține o muzică de adâncă expresie, ea nu a putut fi abordată. Mai mult, prin poetica sa, axată pe jertfa supremă pe frontul de răsărit, prin muzica de o neobișnuită expresie tragică, încărcată de sonorități religioase, această cantată era indezirabilă, prilejuind mari necazuri autorului în anii de după 1945. Dealtfel, era aceeași situație ca și în cazul *Cântării Basarabiei*, însemnând puncte negre în dosarul de cadre al compozitorului. Aproape o jumătate de veac, aceste două titluri s-au aflat sub semnul interdicției, încarcerării, extirpării din patrimoniul românesc.

S-ar putea susține că nota tragică a conținutului expresiv și ideatic s-a răsfrânt nemilos asupra destinului lor. Vrem să credem că statutul acestor partituri, datorate unuia dintre cei mai străluciți muzicieni, s-a schimbat în zilele noastre și nu va trece mult timp până le vom vedea pe afișele de concert. Dirijorii care își vor asuma nobila misiune de a le prezenta, cum ar spune George Breazul, vor binemerita recunoștința melomanilor.

## NOTE

1. Aducem mulțumiri maestrului Ion Dumitrescu pentru amabilitatea de a ne pune la dispoziție manuscrisele.
2. Bogdan, Nicolae. *Un sacrilegiu*. În: *Porunca Vremii*, IV, 251, 7 noiembrie 1935, p.1.
3. Rusu, Liviu. *Cuvânt către prieteni*. În: *Iconar*, 1 aprilie 1935, p.4.
4. xxx *Tribuna ciuitorilor. Precizări*. În: *Porunca Vremii*, IX, 1710, 1 august 1940, p.3.
5. xxx *Turneul Corului și Orchestrei Simfonice a Armatei*. În: *Vestul*, XI, 2634, 1 noiembrie 1941, p.3.
6. I, 3, *Martir*, 1939, p.22-23.