

**Recenzia lucrării „Incursiune în Istoria Muzicii Românești  
Contemporane” partea I - apărută în volumul Simpozionul Național  
prof. univ. dr. Muzicolog „Petre Brâncuși” ediția a IV-a, 4 iunie 2006,  
Târgu-Jiu**

**Petre Brâncuși și radiografierea proletcultismului cominternist din viața muzicală românească**

Parcurgând în câteva lecturi exegeza muzicologului Prof. univ. dr. Petre Brâncuși cu titlul „Incursiune în istoria muzicii românești contemporane” am fost profund impresionat de analiza cronologico - ideatică, deosebit de pertinentă a uneia dintre cele mai negre perioade din viața social - culturală a României, între anii 1948 - 1958.

Omul de cultură și probitate morală, Petre Brâncuși, își desfășoară analiza cronologică a evenimentelor creativității muzicale și de analiză muzicologică a epocii amintite, într-un studiu amplu, în care, luându-și ca reper orientativ edițiile din perioada amintită ale revistei „Muzica”, dezvăluie cronologic înclinările ideologice ale unor nume de rezonanță din viața muzicală românească. Citind analizele deosebit de pertinente și fără resentimente ale muzicologului în legătura cu fluctuația de caracter a anumitor personalități, ne vine în minte un pasaj dintr-o altă lucrare apărută recent și anume: „Gâlceava anticomunistului cu lumea” de Gabriel Constantinescu apărută în Edit. „Cristiana” - 2002 unde autorul face următoarea afirmație: „Dar domeniul în care «colaboraționismul» a proliferat dincolo de orice limită a decenței a fost activitatea culturală. Răsfoind presa primelor două decenii de dominație comunistă, rămâi îngrozit de lichelismul, slugărnicia și, nu de puține ori, ticăloșia de care au fost capabile atâtea personalități din viața culturală românească” (pag. 115).

Omul de conștiință națională și culturală, Prof. univ. dr. Petre Brâncuși, oltan din Gorj, nu putea trece indiferent peste o perioadă întunecată fără a găsi mijloace de a o scoate la lumină. Iar după numirea domniei sale în fruntea instituțiilor diriguitoare, producătoare de cultură muzicală, împreună cu alți profesioniști cu probitate și conștiință națională precum Ion Dumitrescu, Vasile Donose, Doru Popovici, Vasile Tomescu și alții, au încercat cu deosebit tact profesional și mai ales politic, să salveze fenomenul muzical românesc de la degradare și chiar de la o periculoasă anulare.

Radiografiind una dintre cele mai negre perioade ale fenomenului muzical românesc, Petre Brâncuși relevă și lupta subtilă și tenace a unor personalități cu autentică conștiință națională și culturală împotriva tăvălugului esteticii jdanoviste, menite să depersonalizeze cultura națională. În acest sens citează apreciativ activitatea Uniunii Compozitorilor Români care „...direct, dar mai ales indirect, devenise un loc de relativă stabilitate intelectuală, de strângere la un loc a valorilor muzicale românești, un centru viu al spiritualității noastre artistice.” (pag. 114), și aceasta cu atât mai mult cu cât acest domeniu al ideilor abstracte a fost ținut și el, „sub observație și control de către garda cominternistă.” (pag. 115) Se pune astfel în valoare cu argumente solide, probitatea de conștiință națională a unor compozitori precum Paul Constantinescu cu cele două oratorii creștin-ortodoxe „Patimile și

„Învierea Domnului”, și „Nașterea Domnului” și alte lucrări care au continuat perpetuarea filonului bizantin propus de înaintașii săi, propunând o adevărată cale în care arhaicul bizantin se contopește cu modernitatea românească dând forme neoclasice. Este amintit, apoi, Sigismund Toduță care compune în anul 1951 „Poem bizantin pentru orchestră de coarde” și oratoriul „Meșterul Manole”, aderând la filozofia blaghiană a „Spațiului mioritic” axându-și gândirea creativă pe „... simbolul misterului, simbolul trăirii în visare...simbolul hiperionic, simbolul pribegiei al rătăcirii și peregrinării.” Apoi este amintit Gheorghe Dumitrescu cu oratoriul său „Tudor Vladimirescu”, capodoperă a genului vocal - simfonic românesc și după afirmațiile lui George Breazu: „În tulburarea apelor, în freamătul viersului și al versurilor oltenești, Gheorghe Dumitrescu auzea și da la iveală atâta răsvrătire încât parcă generațiile întregului nostru trecut se coalizau împotriva nedreptății și asupririi” (pag 115), o probă de rezistență morală, subtilă față de tăvălugul vremurilor ce s-au abătut asupra poporului român.

După acest scurt preambul făcut unor personalități creative cu conștiința perenității neamului românesc care au acumulat o serioasă experiență pe căi estetice diferite, dar cu aceleași dorință de a oferi lucrări complexe, puternic ancorate în tradiția culturală românească, care să îmbine armonios ideatica cu forma expresiei, autorul deschide discuția spre practicile condotierilor conjuncturali, gata să-și calce pe conștiință, de dragul unor rapide și facile afirmări publice, dar mai ales pentru obținerea unor avantaje financiare deloc de neglijat. Autorul îl amintește pe Nicolae Moraru cu al său hilar cântec „Strungul, plugul și condeiu” dar mai ales cu cursurile de estetică marxistă de la sala „Dalles” încercând să impună creatorilor șabloane dogmatice. De la acest început se merge cu analiza critică până la cei care la revoluție au fost surprinși în studiourile Radiodifuziunii și Televiziunii, „imprimând versuri și cântece cu osanele pentru marele conducător maoist Ceaușescu, și care la primele imagini ale revoluției urlau isterizați împotriva dictatorului.” (pag 117) Se vorbește în studiu și despre faptul că la Consiliul Culturii și Educației Socialiste erau chemați poeți și compozitori pentru comenzi speciale pentru creații de „osanele”, care erau foarte bine remunerate și care imediat după 1989 au devenit anticomuniști vehemenți „...chiar unii care se aflau în fruntea unor instituții culturale, care obțineau plecări în străinătate unde cântau prin biserici pentru a-și burduși buzunarele cu valută. Acestor mercenari li se ofereau deplasări la Moscova, Leningrad, Kiev, etc, pentru aprofundarea structurilor jdanoviste ale Uniunii Compozitorilor din U.R.S.S.” (pag 117)

Începând campania de spălare pe creier cu detergenți marxiști, era firesc ca unor compozitori ca Dimitrie Cuclîn, Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Sigismund Toduță, sau Gheorghe Dumitrescu să li se pună apostila de „formaliști”, iar lucrările lor să fie excluse din viața muzicală, după ce în ședințe publice erau sistematic înfierăți, iar unii dintre ei chiar arestați.

Parcurgând aparițiile periodice ale revistei „Muzica”, muzicologul Petre Brâncuși analizează cu o autentică migală de cercetător, cronologia evoluției sistemului pervertitor de articole cu titluri ca „Stalin în cântecele popoarelor” și „Partidul - îndrumătorul creației muzicale” sau „Despre reflectarea realității în muzică” de V. V. Vlasov, ce țintea perspectiva de mai târziu a „realismului socialist” și „...lupta necruțătoare împotriva formalismului și cosmopolitismului”. Transpare clar acțiunea concentrată de lichidare a valorilor românești și de impunere a ideologiei bolșevic - comuniste. Pornirea în această direcție o va face nr. 1 al revistei „Muzica” din 1950 cu portretul lui I. V. Stalin pe copertă și cu un „Cuvânt înainte” semnat de Matei Socor

care după cum aprecia analistul „...decreta lupta deschisă împotriva influențelor cosmopolite ale ideologiei imperialiste și milita pentru eliminarea formalismului și cosmopolitismului în arta muzicală” și, deci, începea campania de denigrare a valorilor perene ale muzicii românești. Ideea era continuată într-un număr din 1952 al revistei „Muzica” prin articolul lui Nicolae Bucliu „Lupta împotriva formalismului” pe care Petre Brâncuși îl cataloghează „...articol dogmatic și inchiuzitorial” și pe bună dreptate, deoarece autorul demolează activitatea creativă a unor valori excepționale ca Edouard Hanslik, Alban Berg, Arnold Schönberg, Igor Stravinski etc., precum și valorilor românești de talia unui Mihail Jora, Theodor Rogalski, sau Constantin Silvestri a căror muzică ar provoca: „...o deplină devastare sufletească”. Aici găsim deja pornită semantica limbajului de lemn, ce va infecta până târziu luările de cuvânt sau cuvântul scris al mediocrităților posedate de snobism retoric.

„Limbajul de lemn” în forma lui naiv primitivă, care cu timpul se va perfecționa cu predilecție în zona politicului, începea să se afirme și în articolele unor exegeți precum Ludovic Feldmann, George Bălan, Alfred Mendelsohn sau Gabriela Deleanu, care preluau cu zel indicațiile culturnicilor Iosif Kișinevski, Leonte Răutu, Edouard Mezincescu și ale altora. Primitivismul estetic al noii „armada” de culturnici în curs de formare, agresivitatea lor a paralizat mințile oamenilor de valoare prin presiunea „turanică” a demersurilor lor, și abia mai târziu s-a relevat latura comico-hilară, când istoria i-a aruncat la gunoi atât pe ei cât și operele lor și când s-a putut observa mai bine „...cazna lor de a simți politic”, după afirmația muzicologului Petre Brâncuși. Muzicologul mai semnalează cum acțiunea dură de ideologizare declanșată în anii 1950-1952 se reflectă în muzică prin Rezoluția plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952 unde sunt blamați, iarăși, Mihail Jora, Constantin Silvestri, Paul Constantinescu și alții ce erau acuzați de formalism sterilizant, izolați de popor, situație pe care muzicologul o cataloga prin fraza: „Rezoluția, imitare a dogmelor partidului unic, vădește iresponsabilitatea denigratorilor și realitatea răvășitoare a acelor ani.” Alături de cei amintiți se înfierau tendințele impresioniste ale lui Theodor Rogalski cu lucrarea „Trei dansuri românești”, Sigismund Toduță cu „... Sonatina pentru pian”, Max Eisikovics cu „Sonatina pentru vioară și pian”, iar lucrării lui Constantin Silvestri „Trei dansuri pentru orchestră” i se pune apostila „...formalistă, atonală, și extravagantă ce deformează intonațiile populare”. Este blamată capodopera lirică a lui Paul Constantinescu „O noapte furtunoasă”, care este un exemplu de transpunere în muzică a formei dramatice, dar mai ales prin descoperirea și popularizarea „recitativului românesc”, o formă de punere în lumină a subtilităților textului prin mijlocirea muzicii.

Aristocratul stilat Mihail Andricu face un joc duplicitar scriind o „Cantată pentru Stalin” pe versuri de Maria Banuș și „Șase ani de când trecu” pe versuri de Dumitru Corbea, crezând că astfel va intra în grațiile actualilor, actuali care nu ezită să-l catalogheze prin apostila „...în unele lucrări forma națională nu este legată de viața poporului”. Este vorba despre articolul scris de un oarecare în ziarul „Scânteia” intitulat „Pentru adevărul creației muzicale în R.P.R.”, articol reprodus în „Muzica” fiind superagresiv și superdogmatic împotriva așa numitor curente decadente, formalismul și atonalismul. Aceste catalogări îl determină pe muzicolog să afirme cu pertință: „Critica făcută la comandă, trâmbițată în publicațiile românești, descinde din furia, «jdanovistă» care descoperea dușmani și acolo unde nu existau.” (pag. 135) Tot aici autorul îl apreciază benefic „dar ambiguu” pe Leon Klepper care cerea „...creația muzicală să fie lăsată în voia soartei”, „...amânând critica furibundă împotriva doritorilor

de tehnici avangardiste". Este citată Hilda Jerea care critica fără cruțare formalismul, „...calea preferată de pătrundere a cosmopolitismului și mai ales a impresionismului”, pe care autoarea criticilor le-a descoperit în creațiile lui Rogalski, Toduță, Eisicovics etc.

De furia critică cominternistă nu scapă nici zona folclorului ce trebuia desrădăcinat și aici autorul amintește nr. 1 și 2 ale revistei „Muzica” din 1951 în care articolul lui Sabin Drăgoi intitulat „Noua creație populară” se cufundă în mentalități proletcultiste, „...care transformă șantierul de creație în poligon politic.... Autoritatea lui Sabin Drăgoi devine incertă și condamnată la degradare..” (pag. 120) Tot în același număr al revistei, I. S. Priboi semnează articolul „Trubadurii morții și teoreticienii lor” și „...pune la punct cu severitate și fără argumente pe câțiva dintre muzicienii cei mai de seamă ai secolului nostru Igor Stravinski, Schönberg, Olivier Messiaen, Rene Leibovitz, etc. pe care îi stigmatizează din punct de vedere estetic și profesional.” (pag 121)

Cominterniștii de la „Scânteia” îl acuză pe Zeno Vancea ca susținător al „... teoriei cosmopolite care neagă putința folclorului nostru de a sta la baza unor largi desfășurări simfonice”. Se încearcă să se impună metoda „realismului socialist”, ce, chipurile, după acești semidocti, ar viza doar dezvoltarea armonioasă a melodiei, dar muzicologul Brâncuși remarcă faptul că „Asemenea acuzații ticluite cu viclenie etalează confruntări politice acerbe și care au atingere cu sferile oculte ale unor destine tragice. Metoda estompării și negării valorilor naționale, prezența neadevărurilor, a practicilor dogmatice și anticulturale sunt de netăgăduit în acea perioadă.” (pag. 136)

Gruparea cominternistă de la „Scânteia” va avea o conduită dogmatică și intolerantă față de compozitori ca Th. Rogalski, S. Toduță, Paul Constantinescu, Mihail Andricu, Gh. Dumitrescu, M. Jora. Autorul conchide faptul că „...ea face o critică distructivă cu nuanțe demascatoare, argumentele profesionale lipsind cu desăvârșire, pentru că cei ce le scriau erau din punct de vedere muzical analfabeți.” (pag. 136)

Mergând mai departe cu investigațiile în ceea ce privește ziarul „Scânteia” cu articolele importante despre muzică, imediat preluate de revista „Muzica”, articole de genul „Pentru o critică principială și combativă”, muzicologul Brâncuși comentând: „...care ilustrează zvârcolirea pro-moscovită a grupării cominterniste, ale căror rânduri se vor subția în curând, cei ce și-au propus să facă rău dispărând peste hotare” și ca o tristă și amară concluzie: „Dogmatismul comunist nu s-a mulțumit numai cu formulele realismului socialist .... ci solicită aplicarea marxismului și lingvisticii staliniste în creația muzicală”. (pag, 137) Stăm acum și ne minunăm de eforturile doctrinare care încercau să încorseteze un domeniu al estecii abstracte care este dincolo de conceptualizarea dogmatic-realistă și înțelegem de ce atacurile se îndreptau cu predilecție spre muzica simfonică și de cameră instrumentală, iar muzica bazată pe cuvânt era aspru reglementată și cenzurată ideologic. Când muzicologul Brâncuși amintește articolele din „Muzica” ale lui V. G. Zaharov „Crește o armată nouă” sau articolul semnat de Tihon Hrenicov „Despre opera sovietică” prin care se confirma o nouă generație de compozitori aliniați „...spiritului dogmatismului jdanovist” nu este de mirare că Matei Socor prinde curaj critic împotriva „Școlii vieneze” și a lui Hanslik și Stravinski și asta la Berlin, la comemorarea a 125 de ani de la moartea lui Beethoven.

Pe de altă parte apare și varianta palidă de rezistență în 1952, când Ion Dumitrescu și George Breazul critică oratoriul „Sub soarele păcii” de Hilda Jerea pe versuri de Dan Deșliu în ideea că „...forma poemului se prezintă nerealizată, ideile se amestecă fără gradație către un punct culminant”, în schimb punându-se în evidență

oratoriul „Tudor Vladimirescu” de Gheorghe Dumitrescu, „...O compoziție multiformă, ce are atributele unei fresce sonore emanație și reflex al zbuciumatei noastre istorii.”

Este amintit în același an articolul din „Muzica” dedicat lui D. G. Kiriac sub semnătura lui Ioan Chirescu, V. Popovici și George Breazu și consacrat împlinirii a 50 de ani de la înființarea societății corale „Carmen” unde „...marele clasic al muzicii noastre corale sesizează caracterul monodic al muzicii populare românești care timp de milenii a fost cultivată fără suport armonic”. Aceste luări de poziții au mai scos cât de cât la lumină specificul consistent al creativității muzicale românești.

Vine însă repede anul 1953 și Matei Socor declanșează agresivitatea prin articolul din „Muzica” intitulat „În întâmpinarea Congresului” („...fiind vorba despre primul congres al compozitorilor și muzicologilor sub semnul luptei împotriva manifestărilor formalismului, impresionismului, atonalismului, împotriva cosmopolitismului, ploconirea în fața artei decadente burghez”) și de acum autorul studiului scoate în evidență forța cu care exegeții proletcultiști atacă pe toate fronturile sistemul de gândire și receptare a fenomenului artistic muzical. Sunt citate apariții de articole precum cel al lui G. Hubov, cuvântare ținută la plenara a IV-a Uniunii Compozitorilor Sovietici „...care pentru prima dată abordează «problematica tipicului» lansată de G. M. Malencov în Raportul de activitate al C. C. al P. C. U. S. la Congresul al XIX-lea”, iar George Bălan se grăbește zelos să preia ștafeta publicând articolul „Cu privire la tipicul în creația noastră muzicală” care, după afirmațiile muzicologului „...preia tezele jdanoviste susținute de cominterniștii de la noi referitoare la pericolul impresionistilor, atonaștilor, expresioniștilor și formalistilor” unde îl excomunică pe Stravinski, „... apologetul zelos al formalismului ... care ...își teoretizează cu mult cinism disprețul pentru muzica realistă”, dar și pe Gheorghe Dumitrescu sau Alfred Mendelsohn cărora li se critică creațiile cu concluzia că „...ultimele lor lucrări fiind mai puțin izbutite sub raportul calității muzicii”. La raportul lui Hubrov se referă și Elly Roman care decreta: „Deși creatorii au renunțat în mare parte la intonațiile morbide, deprimante, mai persistă încă în muzica ușoară de dans, elemente cosmopolite, nesănătoase.” Probabil că trebuia să li se facă loc deja titlurilor hilare precum „Ilenuta tractorista”, „Moș Matei de la canton” sau „Macarale”.

Este amintit, fără comentarii detaliate, decretul de impunere a „Imnului de Stat” aparținând lui Matei Socor, pe versurile lui Eugen Frunză și Dan Deșliu care, „...la fel ca și «Zdrobite cătușe» nu se putea cânta decât în împrejurări oficiale de către artiști profesioniști”. Este evidențiat aici jocul duplicitar al lui Zeno Vancea care, totuși, într-un eseu, face afirmații pertinente față de „Concertul pentru pian și orchestră”, de Paul Constantinescu. spunând că acesta „...ar aduce la lumină valori de necontestat ale creației noastre muzicale”, dar, se arată mai departe, acesta nu poate renunța la estetica jdanovistă acuzând că „...O parte mai mare a compozitorilor români au devenit tributari ai curentelor muzicale din apus; și în muzica noastră am avut reprezentanți ai tuturor «ismelor» de la impresionism până la linearism și atonalism” (pag 145), și, cu o umbră de regret față de onctozitatea lui Vancea, muzicologul Petre Brâncuși decretează: „Cu asemenea rețete, denaturări și teorii de împrumut a operat și Zeno Vancea care, orice s-ar spune, nu era în afara noțiunilor legate de linearism, atonalism și politonalism, asemenea altor compozitori români.” (pag. 145) Astfel s-a ajuns la impunerea unor direcții nefirești evoluției culturii muzicale românești întruncât, fapt bine sintetizat de muzicolog: „Cominterniștii care pătrunseseră în mai toate posturile de conducere din instituțiile muzicale, inclusiv Radiodifuziunea Română precum și în serviciile de cadre unde tăiau și spânzurau, ies în continuare în arenă, se agită, provoacă convulsii, elaborează directive.”

(pag. 145)

În exegeza sa, Petre Brâncuși sesizează, totuși, în acea perioadă, apariția unei palide contraponderi la viitura jdanovistă. Motivul aparent a fost sărbătorirea a cinci ani de activitate a Institutului de Folclor, „...întemeiat (spune autorul) pe baza arhivei de folclor a «Societății Compozitorilor Români» a cărui fondator a fost Constantin Brăiloiu” și cu această ocazie autorul ne semnaleză expunerea prezentată de duplicitarul Sabin Drăgoi cel ce „...subliniază rezultatele muncii științifice a Institutului în domeniul culegerii și studierii folclorului muzical, coregrafie și literar...”, dar care nu scapă ocazia de a-și mai încovoia încă odată spinarea arătând că „...specialiștii români au pătruns învățătura ce isvorăște din lucrările Congresului al XIX-lea al P.C.U.S. Ne-am dat seama de sensul adânc al marilor învățături ale clasicilor marxism-leninismului” și alte aprecieri în care autorul articolului vrea să demonstreze că și-a însușit învățătura despre „tipic” a lui Malencov. Teza amintită fiind considerată de către Sabin Drăgoi „...atât de importantă pentru întregul front al muncii artistice și științifice de tip nou”. (pag. 147)

Muzicologul Brâncuși va pune în evidență benefica numire a lui Ion Dumitrescu ca Secretar al Uniunii Compozitorilor și care, pentru prima dată, îndrăznește să pună sub semnul întrebării mediocritatea ideatică-muzicală a „cântecului de mase”. Ion Dumitrescu se va ridica împotriva „...prostiei, a prostului gust...cu...texte anoste, lozincarde”. (pag. 148) El va cita o serie de texte comice-grotești din care ne dăm seama că în acea epocă orice mediocritate dornică de afirmare și câștig avea audiență la dirigitorii genului, avizi să execute comenzi ideologice. Autorul studiului remarcă cu acuitate că: „În întregul său cuvânt, Ion Dumitrescu nu se împotrivesc regimului politic comunist, el fiind «oficios tezist», dar se vrea a fi un preludiu de gândire post-stalinistă”. (pag. 149) Exemplul pe care Ion Dumitrescu îl dă autorilor de „cântece de mase” români, sunt personalități creative de talia unor Șostakovici, Hacıaturian, Saporin, etc., „...care sunt într-adevăr mari simfoniști și care nu se dau în lături de la creații în genul «cântecului de mase»”. (pag. 149) Ceea ce transpare din atitudinea lui Ion Dumitrescu este o subtilă pledoarie pentru selectarea creatorilor de valoare, care să se preocupe de profesionalizarea comenzilor sociale și implicit de continuitatea filonului adânc al creației muzicale autentice românești.

Spațiul exegezei noastre fiind prea îngust pentru detalieri analitice, iar studiul muzicologului Brâncuși prea extins în manieră de cronică succesivă a evenimentelor perioadei analizate, nu ne vor permite decât punctarea unor evenimente mai importante. Astfel, ne spune muzicologul, publicațiile anului 1954 „...sunt aservite în întregime regimului comunist neconținând nici un fel de eroare față de dogmele oficiale”. Lozincile de import se regăsesc în articolele lui Zeno Vancea în care se afirmă că „...perioada cuprinsă între 23 august 1944 și 23 august 1954 este una dintre cele mai bogate, cele mai variate și cele mai interesante perioade din câte a cunoscut creația românească profesionistă în cursul dezvoltării ei...” iar analistul perioadei respective conchide: „Și Zeno Vancea devine un obișnuit confecționar de articole comandate cu inerții și automatisme de gândire”. (pag. 150) De aici putem să ne dăm seama că îmbâcsirea creerilor anumitor caractere instabile s-a produs deja, altfel cum să îndrăznești să scrii că „...în epoca regimului burghezo-moșieresc muzicienii români, din cauza înrobirii ideologice cosmopolite a clasei conducătoare, au avut de luptat cu neînțelegerea cercurilor oficiale și a publicului alcătuit mai ales din elemente ale burgheziei” sau, și mai grav, să afirmi: „...compozitorii români și-au însușit hotărârea C.C. al P.C.U.S. din februarie 1948, document de importanță mondială”. Pe mai multe pagini, Petre Brâncuși analizează personalitatea duplicitară

a lui Zeno Vancea care câteodată dă la iveală și judecăți normale în sensul că încearcă să „aducă la lumină pe anumiți compozitori marginalizați, considerați formalști sau autori de lucrări cu conținut impresionist printre ei fiind Theodor Rogalski, Sigismund Toduță, Paul Constantinescu”. Ceea ce este mai interesant este faptul că emite judecăți critice la adresa unui Matei Socor sau Nicolae Buicliu.

Petre Brâncuși ne dezvăluie accentuat conținutul deosebit de proletcultist al revistei „Muzica” nr. 9 din 1954 „...dedicat aproape în întregime prieteniei româno-sovietice, debutând cu un articol intitulat «Muzica sovietică - izvor de învățământ pentru muzicienii din R. P. R.» - articol ce înalță osanale cuvântării lui Jdanov la consfătuirea avută cu compozitorii sovietici și unde blamează arta formalistă reacționară” (pag. 153). Revista amintită mai publică articolul anonim „Prietenia româno-sovietică” care, spune muzicologul „...pare a fi o reminiscență provenită dintr-o republică sovietică marginalizată”. (pag. 154) Aici ni se semnalează titluri precum „Cântec despre Stalin” de Anatol Vieru, „Anii tineri” de Sabin Drăgoi, „Cântecul prieteniei” de Hilda Jerea, „Luminile roșului Octombrie” de Laurențiu Profeta, „Salut Moscova” de Matei Socor, „Cantata Armatei Sovietice” de Elly Roman etc.

În continuare, Petre Brâncuși sesizează apariția unui fenomen destul de dramatic rezultat în acea perioadă: „...structurile statornicite până acum și ideologia consolidată au ținut în picioare ideile comunismului dogmatic și în domeniul folclorului ai cărui reprezentanți, fără excepție, au denaturat sensurile creației populare” (pag. 155), autorul dând exemple multiple în susținerea ideii exprimate. Tot aici semnatarul studiului afirmă concluziv că: „Se înțelege că toate numerele revistei «Muzica» din 1954 cuprind rezumate ale revistei «Sovietskaia Muzîca».”

Cu toate că analiza muzicologică se face cronologic, nici un număr al revistei „Muzica” nu este omis în exegeza pe care o examinăm. Articolele mai importante, analizate succint, scot în evidență o foarte pertinentă portretizare a anumitor creatori ori teoreticieni mânați de orgoliul (sau de interesul parvenirii sociale ori pecuniare) de a dirigi mișcarea muzicală autohtonă. Astfel, amintindu-ni-se personalitatea esteticianului George Bălan, autorul remarcă faptul că: „George Bălan pare a considera că lui îi revine o misiune ideologică...” atunci când acesta afirmă că „Ampluarea pe care o capătă abordarea oratoriului în muzica românească, ca gen puternic legat de realitate, este totodată legată de necesitatea pe care o simt mulți compozitori de a întruchipa faptele mărețe din viața poporului în imagini monumentale”. (pag.157) (Era vorba despre articolul din „Muzica” nr. 1-2 din 1955 intitulat „Despre specificul oratoriului” unde erau analizate oratoriile „Scânteia eliberării” de Ovidiu Varga și „Grivița luptătoare” de Constantin Palade). După acest material, esteticianul dogmatic Ovidiu Varga tipărește articolul „Să ne însușim principiul leninist al adevărului vieții în artă”. În legătură cu acest articol Petre Brâncuși consemnează că „...el scrie cu sârg că realismul socialist nu numai că nu limitează, dar cere o largă inițiativă din partea artistului în alegerea de variate forme de creație”. (pag 158)

Din lucrare mai transpare neostentativ portretul psihologic al lui Sabin Drăgoi. În afară de ceea am amintit până acum, reiese consecvența dogmatică relevată din articole de genul „învățătura leninistă despre moștenirea culturală și unele probleme ale muzicii noastre”. Aici muzicologul remarcă un conținut rezultat din „...principiul paternității în artă și literatură, proletcultismul, teoretizarea existentei celor două culturi în sânul fiecărei culturi naționale, una democratică și socialistă .... și alta burgheză, chiar ultrareacționară și clericală, sub formă de cultură dominantă”. (pag.159) După părerea

noastră este o afirmație de o nemaîntâlnită nocivitate care vine din partea unui creator a cărui Operă „Năpasta” este o lucrare de referință a patrimoniului liric românesc. Dacă Sabin Drăgoi a fost capabil să scrie așa ceva, nu ne mai mirăm că Gabriela Deleanu publica eseuri în revista „Muzica” de genul celui din nr.6/1955 intitulat „În legătură cu problema accesibilității în muzică”, pe care muzicologul Brâncuși îl remarcă cu stupeoare, fiindcă „...deschide articolul cu un citat din cuvântarea lui Jdanov, susținută la consfătuirea muzicienilor sovietici din 1948 vrând să marcheze reîntoarcerea la acest an pe care cominterniștii nu-l puteau uita”. (pag. 160)

Tot aceeași Gabriela Deleanu simte momentul dominant și reverberant al dogmaticii proletcultiste de îndrumare oficială și publică articolul „Teoria leninistă a reflectării, principiu de bază în orientarea muzicii noastre” (Revista „Muzica” nr. 11 - 12 din 1955) unde din nou se arată vehementă și exegetul Brâncuși analizează astfel: „...care are dese referiri la atitudinea militantă împotriva unor concepte cosmopolite...la estetica marxist-leninistă, la arta combativă și spiritul de partid îndreptat împotriva tuturor tendințelor decadente sterile și ermetice...” (pag. 163) Bineînțeles că George Bălan s-a grăbit să țină isonul care „...abordează direct conceptul de școală națională, în raport cu spiritul de partid ... pentru a merge în sensul firesc în care s-au construit și dezvoltat încă din secolul trecut școlile naționale, compozitorii nu au de ales decât o singură cale...acea indicată de forța socială cea mai înaintată a epocii noastre - clasa muncitoare condusă de partidul comuniștilor.” Citându-l pe Bălan, muzicologul este consecvent pe linia radiografierii dezvăluind cu delicatețe că: „...scrisul său este oficios tezist...” (pag.163)

Vine apoi un mic moment de cotitură, după Congresul al doilea al P.M.R., cu expunerea lui Gheorghiu-Dej și cuvântarea lui Miron Constantinescu referitor la creația literar-artistică și științifică unde se remarcă o anumită deschidere spre național și asta se materializează în revista „Muzica”, prin reabilitarea lui Dimitrie Cuclin cu prilejul împlinirii vârstei de 70 de ani. Aici muzicologul dezvăluie o altă față a lui Zeno Vancea prin articolul care „...pune în valoare pentru prima dată înalta știință componistică a muzicianului osândit câțiva ani mai înainte la grea temniță.” (pag. 163)

Crezând totuși, într-o oarecare măsură, la un început de destindere, lumea muzicală s-a păcălit din nou datorită faptului că: „Atacurile cominterniste păstrează intactă agresivitatea lor anterioară, reprezentanții săi părând a se fi ridicat pe un soclu dominator”, afirmă Petre Brâncuși, scoțând mereu în evidență alternanța dintre gâtuire și destindere specifică perioadei comuniste. Aceasta ne amintește de o celebră glumă în vogă atunci, în legătură cu „Coloana infinitului” a lui Constantin Brâncuși ce ar reprezenta politica partidului care când te gâtuie, când te lasă liber! Se afirmă însă în studiu că „...erau arse cărți, sfărâmate discuri de valoare inestimabilă, aruncate pur și simplu pe fereastra Radio-ului, fuseseră cenzurate cu cruzime cărți și texte ale cântecelor inclusiv ale celor populare românești.” În articolele din „Muzica” nr. 1-2 din 1956 întâlnim „răspunsuri de seamă ale creatorilor și muzicologilor noștri, în care se abordează unilateral și îngust problematica realismului socialist. Societatea nu-și putea afirma propriile adevăruri, propaganda comunistă ajungând acum la o totală complicitate cu ocupantul de la răsărit.” (pag. 164)

Anii 1955 și 1956 aduc un punct de „climax” în tendințele cominterniste de subjugare culturală. Dar începând cu anul 1956 muzicologul ne sesizează faptul că „...se încheie o etapă în evoluția culturii muzicale românești și se deschide o alta, mai



fructuoasă și mai lipsită de îngheț ideologic...” datorită faptului că după Congresul al II-lea al P.M.R., Comitetul lărgit al Uniunii Compozitorilor sub conducerea lui Ion Dumitrescu a aprobat „Planul de creație și activitate al Uniunii” în care a fost expus referatul „Școala națională de compoziție în cadrul realismului socialist”. Despre aceste evenimente, autorul face următoarea remarcă: „în locul relaxării și dezghețului așteptat, asistăm la domnia și mai accentuată a dogmatismului de tip comunist...” iar Alfred Mendelsohn rămâne pe aceleași poziții despre care autorul semnalează că „...susținând aceleași lecții politice, afirmă că partidul își trage rădăcinile din suferințele de veacuri ale poporului român și din marea lumină care a răsărit în octombrie 1917.” (pag. 166) Apare totuși o mică notă de palidă opoziție pe care muzicologul o sesizează, conchizând că: „Se vorbește de lichidarea unor poziții retrograde ... de simplism care duce la sărăcirea limbajului muzical...de supraaprecierea unui grup restrâns de compozitori care treptat s-au izolat în chip sectar, rupându-se de ceilalți creatori, și îngustând principiile de bază ale muzicii”, citați fiind Matei Socor, Radu Drăgan, George Klein, Sergiu Natra, Leon Klepper etc.

Interesantă ni se pare punerea în evidență de către autorul studiului, a perioadei de palid dezgheț prin publicarea unor articole despre viața și opera lui George Enescu, culminând cu demersul lui George Breazu intitulat „Aducând prinos de cinstire lui George Enescu”. Dar vine din nou Zeno Vancea și oprește „renașterea”, prin conținutul dogmatic al articolului intitulat „Despre caracterul realist al muzicii profesionale românești și rădăcinile sale istorice”, articol care este obiectiv analizat de muzicologul Brâncuși și acesta conchide că: „Pe lângă unele judecăți de valoare, autorul devine robul unor aprecieri simplificatoare ... referitor la vechimea și continuitatea culturii muzicale românești. Să nu fi cunoscut nimic distinsul muzician despre vestita școală muzicală de la Putna, sau despre Filotei sin Agăi Jipei, autorul lucrării intitulate «Psaltichia românească?»” se întreabă retoric autorul. Noi credem că împotriva culturii de sorginte religioasă și bizantină s-au ridicat cominterniștii.

Cu deosebit simț al nuanțelor, autorul studiului pune în evidență începuturile dezghețului ideologic din viața muzicală care a început spre sfârșitul anului 1956. Continuând să-și ia ca martor aparițiile revistei „Muzica”, autorul constată că „...fără să facă promisiuni, se oferă să înlătore conspirația politică de până atunci care zdrobise multe destine nevinovate.” (pag. 168) Se pare că cei care au dus lupta subterană de menținere în muzică a specificului național au profitat de anul internațional Mozart cu prilejul aniversării a 200 ani de la naștere, și aici s-a declanșat o abundență de studii de exegeză enesciană, apoi o serie de analize muzicologice cu ocazia încheierii anului Bártok. În acest context se profită de ocazie pentru a se comemora 20 de ani de la moartea lui Filip Lazăr și șase ani de la moartea lui Dinu Lipatti.

Încercările de dezgheț au avut în vedere diplomația și prudența, deoarece, după cum afirmă autorul studiului „epave ale ideologiei oficiale mențin încă atacuri cu totul imaginare la adresa muzicii”, cu toate că: „Titlurile lozincarde și proletcultiste, sunt deocamdată înlăturate.” (pag. 168) Dar tot în această perioadă se „remarcă” din nou Zeno Vancea în articolul „Despre melodie” unde se opune din nou curentelor novatoare, și din nou George Bălan apare în prim plan cu articolul „Despre simfoniile lui Șostakoviči” ce are ca structură ideatică ideologia proletcultistă. Îmbucurătoare pentru un început de destindere a fost și faptul că „treptat au dispărut și rezumatele revistei «Sovietkaia Muzika».” (pag.-169)

Un moment important al studiului muzicologic se axează pe fenomenul de proliferare debordantă a „Cântecului de mase” (coral sau solistic), loc unde oportunismul

și foamea pecuniară se puteau desfășura în voie. Partiturile erau, după spusele autorului, „...concepute în ritm de marș ca în toate țările subjugate Moscovei.” (pag. 169) Campionii genului sunt nominalizați de către muzicologul Brâncuși ca fiind Matei Socor, Sergiu Natra, Hilda Jerea, Laurențiu Profeta, Mauriciu Vescan, Sergiu Sarchizov, Radu Paladi, etc. Această acțiune supra dimensionată a avut și consecințe extrem de negative, fiindcă, după cum afirmă autorul studiului, „...se mergea până la excomunicarea din viața muzicală a cântecului românesc tradițional” (Flechtenmacher, Wachmann, Porumbescu, Musicescu, Vidu, Kiriac, etc.), dar și mai gravă ni se pare acțiunea de „...epurare din bibliotecii a colecțiilor de cântece tradiționale pentru copii și tineret încercându-se înmormântarea lor.” (pag. 170)

Analiza influențelor proletcultist-comintemiste cu numeroasa pleiadă de aserviți ideologic se oprește la anul 1956. În continuarea studiului, muzicologul Brâncuși are o nouă orientare foarte bine structurată. Ea este direcționată anume pe viziunea asupra rezistenței profesionale subterane și abil diplomatice de salvare și menținere cu orice preț a filonului specificului național, elaborat cu atâta trudă de înaintași. Este vorba aici despre genul „Poemului coral și madrigalului românesc”, ce se „constituie într-o frescă sonoră înfăptuită la nivelul unor concepții și tehnici, care demonstrează linia de continuitate ce străbate și istoria recentă a muzicii românești - lucrările lui Dimitrie Cuclin, Nicolae Lungu, Gheorghe Dumitrescu, Liviu Rusu, și mai ales, Paul Constantinescu cu ale sale «Patru madrigale» pe versuri de Eminescu și «Miorița» ce au fost în vremea aceea elogiate de Vasile Tomescu și Doru Popovici.”(pag. 171)

Pentru a pune în evidență lupta pentru salvarea specificului componistic național, Petre Brâncuși se apleacă analitic asupra genului muzicii instrumentale de cameră și a celui simfonic. Deși „Personalități de prestigiu ale muzicii de cameră românești au fost atacate virulent... de reprezentanții totalitarismului comunist” (pag. 171), se remarcă faptul că aceste personalități și-au păstrat neștirbite convingerile și idealurile „...că nu s-au lăsat timorate, ci, cu o admirabilă demnitate, au compus opere camerale revelatorii.” (pag 176) Sunt citate personalități creative de primă mărime, Mihail Jora, Wilhelm Georg Berger, Miriam Marbé, Mihail Andricu, Tudor Ciortea, etc. În continuare, autorul face un succint eseu muzicologic lucrărilor „Concert pentru orchestră de coarde” de Ion Dumitrescu, apoi genului „Cvartet de coarde” în care se înscriu autori precum Mircea Chiriac, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu. Este analizată „Sonata pentru clarinet și pian” de Ștefan Niculescu, „Trio pentru vioară clarinet și pian” de Tiberiu Olah, cvartetele de coarde ale unor creatori tineri precum Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Doru Popovici, Cornel Țăranu etc.

Petre Brâncuși face un succint dar semnificativ studiu muzicologic asupra muzicii vocale de cameră, care „...evoluează nestingherită conturându-se lucrări puternic individualizate...” (pag. 178) Dar aici autorul remarcă semnificativ: „A fost exclusă dimensiunea cultică pentru că textele au fost în permanență cenzurate...”(pag. 178) Era tocmai domeniul unde specificul național era cel mai puternic ancorat. Iar în acest sens explicațiile autorului sunt scurte și pertinente în sensul că: „Cine cuteza să scrie lucrări pe texte cultice, dădea la iveală așa zisă muzică de sertar care ar fi intrat în disgrația atotprezenților cominterniști.” (pag. 178) În acest gen muzical autorul îl pune în prim plan pe Mihail Jora, ca fiind ctitorul liedului și baletului românesc, care și-a ghidat creațiile muzicale după textele poezilor români Eminescu, Goga, Bacovia, Ion Pillat, Mariana Dumitrescu etc, artând că, „...lui îi aparține meritul de realizare în unele lieduri a acompaniamentului cu ajutorul heterofoniei.”(pag. 178).

În continuare sunt amintite și succint analizate liedurile lui Pascal Bentoiu, Tudor

Ciortea, Dimitrie Cuclin cu ciclul „25 cântece populare pentru voce și pian” precum și excepționalele lucrări ale lui Paul Constantinescu „Isarlâk” și „Riga Crypto și Iapona Enigel” după specialul poet Ion Barbu.

Arătând creația românească cuprinsă de începutul de dezgheț, Petre Brâncuși face o benefică paralelă între mișcarea creativă muzicală universală și cea românească arătând care sunt contemporanii mondiali ai compozitorilor noștri. Ei sunt Stravinski, Hindemith, Bártok (emigrați în S.U.A), și cei din Europa - Șostakovici, Hacıaturian, Darius Milhaud, Malipiero, Stockhausen și alții, precum și celebra școală de la Darmstadt condusă de Stockhausen, Xenakis, Georg Ligeti.

Un alt domeniu cercetat cu competență este muzica simfonică românească a acelei perioade care „...se dezvoltă în două direcții convergente, una conturând modalitatea rapsodică, alta având înfățișarea dezvoltător clasică pe temeiul inspirației din folclor.” (pag. 183) În analiză se remarcă stilurile personale ale lui Jora, Drăgoi, Andricu, Negrea, Toduță, Cuclin. Iar lucrul cel mai important și specific este că „...modalismul este prezent în creația multor compozitori, printre ei situându-se Paul Constantinescu și Sigismund Toduță...” (pag.183) Iar atracție aparte spre modalism și moduri, au vădit, fie pe latura teoretică, fie pe cea practică, compozitorii Adrian Rațiu, Aurel Stroe, Myriam Marbé, Doru Popovici, Cornel Țăranu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru etc. Aici se mai face pertinenta observație că „Cele comandate de comisariatul ideologic se cântau la festivități și împrejurări conjuncturale, iar cele apărute din propriul impuls al compozitorilor, au pătruns trainic în repertoriul curent.” (pag. 187) Pentru a-și întări ideea, autorul analizează concis și sugestiv lucrări ca „Cele patru schițe simfonice” ale lui Marțian Negrea, „Când strugurii se coc” de Mihail Jora, „Trei dansuri românești” de Theodor Rogalski, „Preludiul simfonic” de Ion Dumitrescu.

În continuare, muzicologul analizează, de data acesta cu lux de amănunte, creația lui Paul Constantinescu, mai ales „Concertul pentru pian și orchestră” și se oprește succint asupra unor lucrări de Mihail Andricu, Sigismund Toduță, Constantin Silvestri. O analiză specială și deosebit de competentă, muzicologul o face creației lui Dimitrie Cuclin, insuficient abordat de muzicologi. Este relevată creația cu iz creștin - ortodox a profund credinciosului compozitor. Cele 14 simfonii scrise în perioada anilor 1910-1954, și aici muzicologul citează lucrarea semnată de Ella Istratty și Dan Smântânescu „Convorbiri cu Dimitrie Cuclin”, iar analiza lui Petre Brâncuși pune în evidență „Ciclul spiritual și cosmic care este divizat în două semicicluri care alcătuiesc constelația simfonică: I: «Hiperbola spiritului» și II: « Parabola evaziunilor în cosmos».”

Citând lucrurile pozitive petrecute în viața muzicală în perioada analizată, muzicologul sesizează faptul că „Dezghețul nu a apărut, dar criticii și muzicologii s-au împărțit în două: cei îndoctrinați, adepți ai concepțiilor jdanoviste și cei legați de tradițiile și cerințele fundamentale ale muzicii românești.” (pag. 199) Se mai relevă faptul că: „Parțial au fost recuperați compozitorii care au scris și muzică destinată cultului divin, printre ei numărându-se Dimitrie Cuclin și Paul Constantinescu.” (pag. 199) Aici se aduce ca exemplu includerea în cadrul „Festivalului Enescu” din septembrie 1967 a Oratoriului bizantin de Crăciun „Nașterea Domnului” care însă, „...a stârnit criticile vehemente ale lui Leonte Răutu, mentorul ideologiei cominterniste.” (pag. 199)

În continuare, analizele muzicologice se axează „...asupra contribuțiilor meritorii, cu o semnificație deosebită, care prefigurează o nouă dimensiune a spațiului sonor românesc...” (pag. 200) Se sublinia contribuția teoretică a lui Ion

Dumitrescu în conceptualizarea armonizării modurilor, precum și analizele lui Gheorghe Ciobanu referitor la modurile grecești. La fel se amintește contribuția științifică a lui George Breazu cu privire la muzica românească populară și cultă. Se menționează importanta monografie a lui Vasile Tomescu „Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin” și exegezele asupra „Tratatului de estetică muzicală”, recuperări benefice în acea ostilă perioadă culturală.

La finalul studiului, muzicologul Petre Brâncuși se oprește asupra executanților interpreți, care prin truda lor au reușit să dea viață lucrurilor de valoare din creația muzicală, enumerându-i. Iar în acest sens, se afirmă că „Puțină câtă era (muzica mai nouă), ea a fost avantajată, și a avut șansa de a fi ajuns pe mâinile unor dirijori și soliști de renume de care țara nu ducea și nu duce lipsă.” (pag. 211).

Tot la finalul studiului se amintește despre înființarea unor „Ansambluri de cântece și dansuri” pe care autorul, cu un deosebit simț al echilibrului afirmă că, „...pe lângă foloasele aduse în domeniul promovării cântecului și jocului popular, au luat parte directă la însămânțarea în România a comunismului prin repertoriul de cântece și dansuri promovat.” Și muzicologul amintește de nocivitatea presei timpului care „...a devenit un ocean al dezinformării.” (pag. 213) Autorul încheie cu mare dezamăgire în spirit: „Iată cum viața artistică a devenit un ocean al dezinformării, un mijloc și o manieră de propagandă către care publicul nu se deschidea de bună voie, ci se comporta fals.” Dar falsul se instalase deja în comportamentul oamenilor care, în funcție de labilitatea caracterului sau mai degrabă din dorința de siguranță și confort pecuniar, au devenit experți în jocul dublu. Printre aceștia s-au numărat și persoane de real talent al căror comportament duplicitar a devenit o a doua natură. Aceasta ne amintește de o glumă apărută pe vremea lui Ceaușescu care spunea mereu că suntem „În iepoca marilor prefaceri”, iar poporul Prof.univ.dr. Sergiu Dan Pop conjuga „Eu mă prefac, Tu te prefaci, El se prefac !”

Membru al Uniunii Interpretelor, Coregrafilor și  
Criticilor muzicali din România

București, 19 mai 2007