

Spiritualitatea românească oglindită în
„Trei caricaturi muzicale - Din Cătănie”
de Paul Constantinescu

Daniela COJOCARU PhD

Ovidius University, Constanța

danielacojocaru13@gmail.com

Abstract: Romanian spirituality mirrored in “Three Musical Caricature - Soldiering” by Paul Constantinescu

Going through the historical stages of the Romanian musical culture in the last 100 years, we can observe a wide palette of stylistic orientations and directions, some of them connected with the traditional music, others linked with the idea of musical avant-garde through the great diversity and complex aesthetic. The Romanian composition school brought out musicians who marked decisive moments in the progress of the national musical culture. Paul Constantinescu is part of the generation that contributed, together with George Enesco, to the fulfillment of the ideal of building the real Romanian musical school. His entire musical works are marked by a language in which he combined in a special way elements of traditional music with those of Byzantine music. “Three Musical Caricature - Soldiering” is especially distinguished by the fact that it takes over the urban folklore (in this case, the soldier song that has spread widely in the interwar period) to which it attributes satirical connotations through original and particular forms of processing.

Key words: *traditional; music; folklore; modal structures; Paul Constantinescu .*

Creația muzicală românească de la începutul secolului al XX-lea, dominată de personalitatea de excepție a lui George Enescu, reprezintă momentul istoric decisiv pentru evoluția ascendentă a culturii muzicale românești, prin căutățile permanente, de ordin stilistic, pentru formarea unui limbaj adecvat spiritualității naționale.



Compozitorul Paul Constantinescu face parte din generația de muzicieni care, în prima jumătate a secolului XX, au consolidat școala românească de compoziție prin lucrări în care au împletit în mod strălucit elemente ale muzicii de factură tradițională cu tehnici noi, elaborate. Fiecare dintre compozitorii consacrați din această perioadă și-au definitivat o direcție distinctă din punct de vedere stilistic.

Preocuparea pentru muzica de substanță bizantină este emblematică pentru Paul Constantinescu, regăsindu-se în numeroase pagini deosebit de inspirate. Cele *Doou studii în stil bizantin* pentru trio - vioară, violă, violoncel – elaborate încă din tinerețe - reprezintă o noutate absolută prin faptul că este prima abordare a melosului bizantin într-o creație instrumentală laică (cele anterioare fiind reprezentate prin creațiile corale de cult bisericesc). Această idee originală a determinat o concepție deosebită în privința întregii structuri instrumentale, polifonice și arhitectonice, limbajul având ca punct de plecare cântarea psaltică, iar „aportul cu adevărat prețios este în viziunea sa armonică modală ce se suprapune organic «materiei brute» bizantine, fără a violenta vreodată esența diatonică a acesteia.” (Țăranu 2009). Simbioza între filonul bizantin și creativitatea distinctă a compozitorului a dat la iveală cele două oratorii (*Patimile și învierea Domnului* - oratoriu bizantin de Paști și *Nașterea Domnului* - oratoriu bizantin de Crăciun), lucrări cu adevărat emblematică atât pentru creația sa cât și pentru cultura muzicală românească din prima jumătate a secolului XX.

Având ca profesori, alături de Mihail Jora, pe Constantin Brăiloiu și George Breazu, tânărul Paul Constantinescu s-a apropiat de muzica populară românească chiar din primele lucrări. Depășind firul amintirilor de tinerețe, sunt relevante mărturisirile sale - în versuri - despre ecoul muzicii populare în conștiința sa artistică și rolul marilor folcloriști români în formarea sa ca muzician complex:

Din galeria mea de cântărețe/ Deși era la bătrânețe,/ Baba Dumitra a fost cea mai tare/
(Asta văzui atunci cu înfocare/ Am început să scormonesc folclorul/ Și să-i ajung încet izvorul)/
Cânta de toate: jocuri și balade/ Cu Ghiță cătănuță, cu Jianu/ Cu poterași și cu iscoade/
Și cântecele le-auzeam tot anul/ Până ce Brăiloiu-a-ales-o dintr-o mie/
Și-a consacrat-o în Antologie”.

Tomescu 1967, 28

Identificăm în creația sa atât citatul folcloric cât și teme create în spiritul muzicii tradiționale, din care nu lipsesc intonații ale folclorului suburban, romanța și cântecul de cătanie. Opera *O noapte furtunoasă*, poemul coregrafic *Nunta în Carpați*, opera *Pană Lesnea Rusalim* (în care se disting ecouri ale cântecul haiducesc), poemul coral *Miorița*, *Concertul pentru orchestră de coarde* sunt numai câteva dintre lucrările în care este evidentă preocuparea compozitorului pentru a crea o muzică a cărei originalitate să se concretizeze mai ales prin valorificarea folclorului românesc.

Lucrarea scrisă în anul 1933 de Paul Constantinescu intitulată *Din cătanie – Trei caricaturi muzicale* este destinată ansamblului format din doi corni, două trompete, trombon, percuție și pian și reprezintă un moment definitoriu în evoluția creatoare a



compozitorului, explorând „căile plasticizării rafinate și inspirate ale unui folclor recreat, superiorizat” (Tomescu 1967, 88), ce exprimă în același timp și tendința spre noua funcție estetică – aceea a satirei la adresa unor realități sociale trăite chiar de compozitor.

Prin cele trei conferințe intitulate generic *Mahalaua*, susținute de către Constantin Brăiloiu în anul 1929 despre muzica suburbiei bucureștene, gândirea sa etnomuzicologică

[...] își dovedește, prin textele în cauză, modernitatea și mai ales seriosul avans față de epocă; [...] interesul științific manifestat de Brăiloiu pentru muzica lăutărească bucureșteană este perfect sincronic cu interesul artistic manifestat de compozitori de marcă ai epocii pentru același tip de muzică

Firca 2002,139

Prin această lucrare, Paul Constantinescu se înscrie pe coordonatele celei de-a „doua fațete a spiritualității românești” reprezentată prin „*balcanitatea* ce nu înseamnă numai mediu geografic și moravuri specifice, dar și atitudine în fața vieții: ea se traduce printr-un umor exercitat asupra omului și a deșertăciunilor ce-l ispitesc [...] printr-un sarcasm al fanteziei”, acel umor prin care realitatea și contradicțiile ei cotidiene își pierd din asperitate, conferind actului artistic „încondeierea lui parodistică”. (Anghel 1997, 14).

Prin prisma acestui „balcanism estetic”, *Cântecul de cătănie* – satiric și dramatic deopotrivă – este un gen folcloric larg răspândit pe întreg teritoriul țării în perioada interbelică, fiind preluat și prelucrat într-un mod caracteristic compozitorului, prin exploatarea anumitor elemente structurale ale acestuia. „Oscilația între violență și ironie este, dintre trăsăturile expresionismului stravinskian, cea pe care componistica românească o va adopta aproape fără excepție” (Firca 2002, 138); dar muzicienii români au reușit să și adapteze această orientare stilistică prin accentuarea caracterului folcloric ce predomină în general muzica de această factură.

În prima caricatură – *Jalea recrutului* – compozitorul apelează la un citat (melodia din *Doina recrutului*), înscriindu-se astfel în direcția estetică conform căreia

[...] rostul meta-muzical al citatului [...] este [...] unul de marcare expresă, ostentativă, a distanței – ironice...sau nu – a compozitorului față de «obiectul muzical» citat și de conotațiile lui (socio-)culturale; actul compozițional, opera însăși devin astfel comentariul detașat al lumii pe care acest obiect o evocă

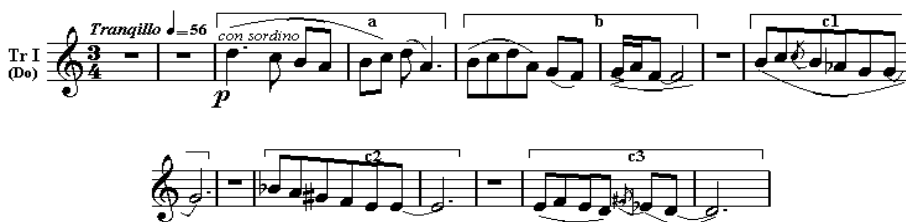
Firca 2002,189

Această idee muzicală, pe care este clădită prima articulație, expusă la trompeta I – măs. 3, (ce va reveni sub aceeași formă în cea de-a III-a piesă – *Marș forțat*, conferind întregii lucrări un caracter ciclic), are un profil modal ce se înscrie în sfera structurii dorice, cu trepte mobile – II, III, V și VII, în care cele două zone - diatonică și cromatică - se întrepătrund:



Cele cinci motive apar uneori independent pe parcursul lucrării; remarcăm unele conotații arhetipale ale motivului *c3*.

Sensul preponderent descendent, caracteristic genurilor folclorice arhaice, accentuează caracterul depresiv, mai ales în cadrul structurilor motivice *c1*, *c2* și *c3* în care amprenta modală frigidă este evidentă:



Scriitura de ansamblu evidențiază procedeul „contrapunțării ostinate” care se realizează prin „repetarea unei celule melodico-ritmice de dimensiuni mici, formând prin adiționare un plan în jurul unei linii melodice principale”. (Voiculescu 2005,13). Astfel, pianul repetă (schimbând centrul tonal-modal) formula:



la care se adaugă, pentru prima dată în măsura 6 la corn II, motivul ritmico-melodic – *m* – cu semnificația unui semnal de marș ostășesc:



Motivul *c1* generează o nouă articulație, începând cu măsura 17 la trompeta I, fiind variat atât ritmic – prin valori diminuate, cât și intonațional – structura tetracordală



cromatică a motivului inițial devenind pe rând *tricordie*, *tetracord acustic* (st, t, st), *tetracord doric*; toate aceste structuri melodico-ritmice conturează tematic ideea de bocet, căreia i se suprapun mai multe planuri:

- motivul *a* – în doric – la corn I, preluat prin imitație de cornul II în măs. 18;
- motivul-semnal *m* la corn II;
- desfășurarea ritmică pe pedala *re* la trompeta II ce evidențiază ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios specific *cântecului ceremonial de recrutare* întâlnit în folclorul nostru;
- basul ostinat (pian) a cărui formulă reliefează integral modul doric pe *re*.

Se realizează astfel o textură multivocală de factură polifonică ce accentuează nota ironică dar și oarecum dramatică a mesajului artistic:

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Horns (F#) and Trombone (D), both marked with a piano (*p*) dynamic. The third staff is for Trombone (Bb), also marked with *p*, and includes a 'cl var.' (clarinet variation) marking. The bottom staff is for Piano, marked with *p*, and features a dense, rhythmic accompaniment with triplets. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

În ultima articulație a primei *Caricaturi*, începând cu măsura 25, tema inițială de *doină* este interpretată integral la trombon, celelalte instrumente realizând o *contrapunctare ostinată* tipic stravinskiană. Cu o economie de mijloace specifică lui Paul Constantinescu, fiecare voce în parte reia celulele și motivele deja enunțate, creând în mod intenționat o imagine caricaturizantă a momentului recrutării:



The image shows a musical score for three instruments: Cor. (Corn), Tr. (Trumpet), and Trb. (Trombone). The score is marked "a tempo" and "p" (piano). The Cor. part has a melody with some rests. The Tr. part has a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Trb. part has a simpler melody with some rests. The score is written on four staves.

În cea de-a doua caricatură – *Balul reangajaților* - compozitorul apelează tot la folclorul orășenesc, care va constitui și în multe alte creații un important filon de inspirație. Melodia foarte cunoscută la acea vreme – *Deschide, deschide fereastra*, este prezentată într-un context cu un puternic marcaj ironic, în care „ritmul învăluitoare, grațios, intonațiile de avânt liric ale valsului îmbracă aici fizionomia stridentă a muzicii de mahala strunită mașinal, cazon” (Tomescu 1967, 87); după ce este anunțată de trompetă prin primele două motive, tema este prezentată de corni (măs. 20 – 26):

The image shows a musical score for the Cor. (Corn) part. The score is marked "p" (piano). The melody is written on a single staff and consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is written on two staves.

Această temă este predominantă în întreaga desfășurare melodică, în forma sa integrală sub forma unor intervenții fragmentate, fiind tratată în diferite ipostaze:

- *omofon*, prin acompaniamentul pianului în acorduri de cvarte suprapuse,
- *ostinat*, uneori sugerând relația tonică-dominantă de esență tonală prin „*ostinato*-ul ritmico-armonic acompaniator, [...] parodiind stereotipiile acompaniamentului de vals cu bași falși” (Firca 2002, 145-146),
- *polifonic*, prin suprapunerile de tip imitativ, chiar canon la trei voci (trombon – trompeta II – trompeta I, măs. 63-73):



Daniela Cojocaru

Un al doilea profil melodic cu aspect tematic este adus de cei doi corni (măs. 49- 54 și măs. 68 - 75), având ca sursă un *cântec popular dobrogean*, a cărui structură sonoră reliefează cu insistență tetracordul cu aspect acustic:

Pentru o singură dată apare la trompeta I (măs. 31 - 40) o idee muzicală amplă, o temă de vals rafinat însoțită însă de cei doi corni (care punctează *cuivre* ritmul de vals într-un paralelism de cvarte) și de trompeta II, *flatterzunge*, în formulă ostinată (formulă ce va fi preluată și în cea de-a treia *Caricatură* – Marș forțat, măs. 17) – fiecare detaliu contribuind la crearea unei imagini de fină ironie:



Cadrul tono-modal evidențiază un mod pe Fa cu aspect lidico-ionic, prin mobilitatea trepteii a IV-a,



urmat prin tonulație (Buciu 1981, 78) de aceleași structuri formate pe *Mi* și *Mi bemol*.

Ultima *Caricatură, Marș forțat*, este o imagine deosebit de plastică a stereotipiei semnalelor de fanfară împletite burlesc cu fragmente de *doină* populară, evocând parcă „un fel de Buhoglindă în tunică, furat de nostalgia vieții libere și care încetinindu-și pasul este bruscat de mersul cadențat implacabil al restului trupei și trezit brutal la ritmul realității” (Tomescu 1967, 88).

Tema de marș – *forțat* – intonată de trompeta I, este concepută pe o structură de tipul unei fraze melodice folclorice, dar „de falsă solemnitate”, care prin repetări variate (trei ipostaze) generează o articulație amplă (măs. 1 - 14), în care scriitura fiecărui instrument relevă tehnica ostinato-ului, într-un joc subtil atât ritmic cât și intonațional:



Cadrul modal este cel lidic pe *fa*, structura acordică de cvarte suprapuse - pian – fiind identică cu cea prezentă în partea a II-a – *Balul reangajaților*, aceasta constituind unul dintre elementele ce imprimă o unitate stilistică a întregii lucrări.

Cea de-a doua articulație prezintă motivul *a* din *Jalea recrutului* (măs. 3 - 4) la corn I și trombon, al cărui caracter doinit este ridiculizat prin acompaniamentul tipic de marș al celorlalte instrumente, prin contrapunctarea cu motivul *x* (cu același caracter de marș) la trompeta I, dar și prin sugestia tonală T-D (pian) vădit nespecifică genului - măsur. 15; (tema de la cornul I va fi reluată identic în opera „O noapte furtunoasă” pe cuvintele: „O ce noapte furtunoasă!”): (Firca 2002, 189).



The musical score consists of seven staves. From top to bottom: Cor. (Coral) with a treble clef and a dynamic marking of *f*; Tr. (Trumpet) with a treble clef and a dynamic marking of *f*; Trib. (Trombone) with a bass clef and a dynamic marking of *f*; Tamb. (Tambourine) with a treble clef and a dynamic marking of *f*; Ptti. (Percussion) with a treble clef, a dynamic marking of *f*, and the instruction *saccco*; Gr. C. (Gong) with a bass clef, a dynamic marking of *f*, and the instruction *saccco*; and Pian. (Piano) with a grand staff (treble and bass clefs) and a dynamic marking of *f*. The score shows rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

O nouă idee melodică construită pe baza unui nou motiv - *y* - specific dansurilor populare, este prezentă în măsurile 17 - 19 la trompeta I, în contrast cu lirismul *doinei* din măsurile anterioare.

Acest motiv apare pe aceeași pedală - T-D - la pian, susținută ritmic în formulele ostinate de trompeta II *flutterzunge* (enunțat deja în cea de-a doua *Caricatură* - măs. 31) și de trombon al cărui joc, prin alternanța trepte mobile IV (si – si bemol), este finalizat de mersul cromatic descendent, care conduce spre noul centru tonomodal – Mi bemol (măs. 21). Același motiv *y* va fi transpus pe Mi bemol (trompeta I) și Re bemol (Trompeta II – măs. 24), urmând ca în măsura 26 să reapară motivul de marș *x* la trompeta I:



Tr.
(Flutterzunge)
Trb.
Pian

Începând cu măsura 27 se remarcă prezența unui bimodalism evident, prin structura ionicului pe *sol* în mersul melodic ascendent (trompeta I, trompeta II și mâna dreaptă – pian) și structura ionicului pe *fa* în sensul descendent melodic (corn I, corn II și mâna stângă – pian):

Acest sistem (bimodal) se menține și în următoarea articulație (măs. 29 - 34) atât prin structurile acordice ale pianului, cât și prin tratarea polifonică a motivelor *x* – trompeta I (*sol*) și *a* – trombon (*fa*).

În cadrul acestei articulații apare și o nouă idee muzicală tot de inspirație folclorică *b* (trompeta I) – măs. 29:

Tr I
ff



Ambiguitatea modală creată conduce spre revenirea centrului inițial – Fa, care se va menține până la sfârșitul lucrării.

În ultima articulație (măs. 35 - 50), motivul a de *doină* apare însoțit de aceeași „contrapunctare ostinată” (ca element de scriitură ce caracterizează întreaga lucrare), tratat polifonic prin intrări în *stretto*, în ritm variat – augmentat.

Efectul puternic depresiv este obținut prin motive melodice cu mers descendent, în care sunt aduse elemente cromatice de tipul „cromatismului întors”, uneori realizând cadență frigidă (măs. 42 - 43 la trombon),



sau cele de *bocet* stilizat (măs. 43 - 47 la cele două trompete), trăsăturile genului folcloric fiind pregnante atât prin motivele melodice și ritmice, cât și prin elementele de *heterofonie*; sunt relevante în acest sens elementele prezente în bocetul individual din Bucovina care este însoțit de fluietul mare interpretând aceeași melodie (Oprea și Agapie 1983, pag.261):

Analizând planul tonal-modal al celei de-a treia *Caricaturi*, descoperim traiectoria unui tetracord descendent de tip frigid (*fa, mi bemol, re bemol, do*), ilustrând transferul din sfera microstructurii modale în cea a macrostructurii arhitecturale, în deplină concordantă cu ethosul general. Și acest demers reflectă gândirea autentic modală a compozitorului, deoarece „poate cel mai elocvent argument pentru demonstrarea determinismului modal intervalic este echivalența dintre structura modală și planul tonal-modal” (Vasilu 2002, 54):

PLAN TONO- MODAL	FA	MI BEMOL	RE BEMOL	DO	FA
Nr. măsuri	1 - 19	21 - 22	24 - 25	26 - 28	29- 50



Prin această lucrare Paul Constantinescu își declară atitudinea estetică ce se înscrie într-un curent general al epocii, în contextul în care „ironia citării, a parafrazării și travestiul stilistic, ca forme de manifestare ale atitudinii detașate și intelectualizate, vor fi insistent cultivate în perioada interbelică, circumscriind în felul lor un anumit *spirit al epocii*”. (Firca 2002, 189).

Înscris pe o direcție fermă a modernității, compozitorul a apelat în această lucrare - reprezentativă atât în cadrul genului cameral cât și pentru întreaga creația muzicală românească la modalități de exprimare ce i-au permis să surprindă cu subtilitate și sensibilitate creatoare acel colorit pitoresc cu specific balcanic, în care ironia și grotescul se pot împleti printr-o viziune originală și plină de farmec.

BIBLIOGRAFIE

- ANGHEL, Irinel, 1997, Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX, București: Editura Muzicală.
- BUCIU, Dan, 1981, *Elemente de scriitură modală*, București: Editura Muzicală.
- CONSTANTINESCU, Paul, 1932-33. *Din cătănie (trei caricaturi muzicale)*. [manuscris]. UCMR, F.Sp. 559, F.Sp. 565.
- FIRCA, Clemansa Liliana, 2002, Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940), București: Editura Fundației Culturale Române.
- OPREA, Gheorghe și AGAPIE, Larisa, 1983, *Folclorul muzical românesc*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- ȚĂRANU, Cornel, 2009, Repere stilistice în creația lui Paul Constantinescu [online]. *Revista Apostrof*, anul XX, 2009, nr. 9 [accesat la 28.03.2017]. Disponibil la: <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=971>.
- TOMESCU, Vasile, 1967, *Paul Constantinescu*, București: Editura Muzicală.
- VASILIU, Laura, 2002, Articulația și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă, Iași: Editura Artes.
- VOICULESCU, Dan, 2005, *Polifonia secolului XX*, București: Editura Muzicală.