

Mihail Jora, creator of Romanian ballet prototype

Mihail Jora, creatorul prototipului de balet românesc

Lava BRATU

Universitatea de Vest – Timișoara, Facultatea de Muzică

E-mail: lava.bratu@gmail.com

Abstract

The idea to use in the ballet performances topics related to the Romanian music and life came through Mihail Jora's creations: „La piață” (1928), „Demoazela Măriuța” (1940), „Curtea Veche” (1948), „Când strugurii se coc” (1953), „Întoarcerea din adâncuri” (1959), „Hanul Dulcineea” (1966). His works are characterized by creative force, subtlety and staging gift that have turned the trivial into art. The dramatic sense, the picturesque force, the complex rhythm, the harmonious coloring, the conducting talent and the gentle use of sounds as well as the modern aesthetic vision - all speak about an artistic personality of an extraordinary originality.

Key words: Mihail Jora, Romanian ballet, modern aesthetic vision, originality

Cuvinte cheie: Mihail Jora, balet românesc, viziune estetică modernă, originalitate

Mihail Jora, promotor al școlii muzicale românești

Anul acesta se împlinesc 120 de ani de la naștere și patru decenii de la trecerea în neființă a compozitorului Mihail Jora, născut în 2 august 1891, la Roman, și decedat în 10 mai 1971, la București. Descendent al unei vechi familii boierești, Mihail Jora a început studiul muzicii la Iași, în particular (1901-1909) și la Conservator (1909-1911), cu profesorii Eduard Meissner, Hélène André, Sofia Teodoreanu și Alexandru Zirra. A urmat apoi *Königliches Konservatorium* din Leipzig (1912-1914), unde i-a avut măștri pe Max Reger, Stephan Krell, Robert Teichmüller și Hans Sitt. În timpul primului război mondial a întrerupt studiile pentru a lupta efectiv pe front, unde a fost grav rănit (moment în care Jora a devenit invalid). În 1919-1920 îl regăsim la Paris, la cursurile de compoziție ale lui Florent Schmidt. A urmat și Facultatea de Drept din Iași, obținând licența (1912).

Pe lângă creația muzicală, Mihail Jora a publicat monografii, studii și cronici, semnând uneori cu pseudonim (*Ariel*, *Florica Popescu*) și a susținut o activitate intensă ca dirijor și pianist. A fost un pedagog prestigios, în calitate de profesor la catedra de compoziție (1930-1948, 1954-1961), rector (1941-1947) și profesor consultant (1961-1971) al Conservatorului din București. A avut calități de organizator și animator al vieții muzicale, fiind membru fondator (1920) și vicepreședinte al Societății Compozitorilor Români (1940-1948), director muzical al Radiodifuziunii Române (1928-1933), consilier artistic al Filarmonicii (1931-1945) și al Operei Române (1931-1944), membru în Consiliul de conducere al Fundației Regale pentru Literatură și Artă (1933-1938). Simpatiile politice și ascendența aristocratică a familiei (Jora era căsătorit cu sora diplomatului Grigore Gafencu și văr primar cu soția lui Enescu, Maria Cantacuzino) îi vor aduce multă suferință în viața personală și marginalizare temporară în viața profesională.

Mihail Jora s-a bucurat de prețuirea confrăților din țară și străinătate, primind numeroase semne de recunoaștere. Amintim, de pildă, poziția de membru al Institutului „Max Reger” din Bonn (1948), al Academiei Române (1955) și al „Gesellschaft der Freunde des Internationale Musik-Brief-Archive” din Viena (1962), Premiul I de compoziție „George Enescu” (1915), Premiul național de compoziție (1937), Medalia de aur a Expoziției Universale de la Paris (1937), Marele premiu „Constantin Hamangiu” al Academiei Române (1938), Ordinul Meritul Cultural al României, în gradul de comandor (1946), titlul de Artist al Poporului (1964), Ordinul Meritul

Cultural cls. I (1966), Ordinul Steaua R.S. România, Premiul „Gottfried von Herder” al Universității din Viena (1969).

Astăzi, numele academicianului Mihail Jora este purtat de instituții muzicale ca Studioul de Concerte al Societății Române de Radiodifuziune, Filarmonica din Bacău și Uniunea Criticilor Muzicali din România (care organizează, anual, din 1991, și un Concurs Național de Interpretare Muzicală „Mihail Jora”).

Relația cu specificul muzicii populare

Concepția artistică a compozitorului Mihail Jora este marcată de efortul de racordare a valorilor naționale românești la creația universală. Ca și Enescu, Jora era decis să diminueze distanța dintre muzica cultă și cea populară, prin folosirea unui limbaj atent la fenomenul autohton. „A contesta existența muzicii noastre populare ar echivala cu declarația că nu avem o limbă românească”, spunea Jora în ancheta inițiată de revista *Muzica*, în anul 1920-1921. Analiza fenomenului indica faptul că „Toți compozitorii noștri și-au făcut studiile în străinătate, apropiindu-și concepția muzicală a îndrumătorilor. Ei n-au găsit încă în țara lor un teren stabil și o tradiție ca în părțile unde și-au făcut studiile, care au un trecut secular” [1]. Împotriva acestui handicap istoric, Jora spera că „școala românească va fi în curând un fapt împlinit prin tendința compozitorilor noștri de a scăpa de influențe străine și a se apropia mai mult de sufletul poporului nostru”. În aceeași anchetă, referindu-se la viitoarele lucrări „de muzică superioară caracteristic românească”, tânărul Jora identifica soluții („mult talent, multă știință, o orchestrație rafinată și prudență în culegerea temelor”) și indica forme de exprimare: „Tabloul muzical și poemul simfonic sunt desigur formele cele mai adaptabile, împreună cu baletul pe subiecte din basmele noastre și din viața poporului”.

În timp ce Enescu vorbea despre „un caracter propriu” muzicii românești, Jora credea în invenția proprie transfigurată în spirit popular: „Mai degrabă decât o anumită temă cunoscută, este vorba de acel *parfum* românesc, de esență populară”. Ne aflăm așadar în fața unor termeni („caracter”, „parfum”) care semnifică de fapt același lucru, punând în acord deplin concepția de creație a celor doi compozitori supranumiți „stâlpii școlii muzicale românești”.

Baletul *La piață*, op. 10 (1928)

Creația lui Mihail Jora atinge culmi de excelență în lied și balet, genuri în care are rol fondator. Idealul unui balet „pe mișcări și ritmuri scoase din jocurile caracteristice populare românești” se va împlini prin apariția tabloului coregrafic *La piață*, op. 10, lucrare compusă în anul 1928, pe un libret scris împreună cu Esmée Gafencu. Spectacolul a văzut luminile rampei pe prima scenă a țării, în 17 martie 1932, dată care marchează începutul baletului național ca spectacol de sine stătător. Premiera montată de Victor Ion Popa, în coregrafia lui Anton Romanowski, cu Irinel Penescu-Liciu în rolul Chivei și cu dirijorul Alfred Alessandrescu la pupitru, a cules, de la început, numai superlative.

O conferință radiofonică prezentată de Constantin Brăiloiu în anul 1941 ne furnizează informații privind titlul inițial al lucrării, numită multă vreme „În piața mare” [2]. Informația există și în memoriile lui Oleg Danovski, doar că acesta vorbește despre „Piața mare” [3]. Mai recent, muzicologul Anca Florea, în *Opera Română*, vol. II, menționează un al treilea titlu vehiculat în epocă: „În piață”.

Libretul prezintă lumea mahalalei bucureștene, concentrând acțiunea în timp real (și cinematografic, am spune), pe durata unei jumătăți de oră (5-5,30 dimineața). Pretext pentru o lucrare alertă și plină de expresivitate, constituită din episoade sudate organic. Aspect evidențiat și de muzicologul Viorel Cosma, care scrie despre unitatea „de stil și de concepție” a unui tablou „sculptor prin culoare, pitoresc, umor, fantezie” [4].

Tratate în notă ironică, personajele sunt creionate de penelul unui caricaturist când satiric, când burlesc sau chiar grotesc. Criticul muzical Alfred Hoffman vorbește, pe drept cuvânt, despre „intențiile caricaturale cu substrat critic, într-un spirit apropiat de cel al pieselor lui Caragiale” [5]. Pentru Constantin Brăiloiu, scenele baletului se desfășoară în cea mai neaoșă atmosferă, invocând până și mirosurile specifice: „Jora a luat cu adevărat taurul de coarne, înlăturând orice echivoc, când

a rugat Muza să poposească în mijlocul precupețelor, florăreselor, vardiștilor și plutonierilor-majori, îmbătând-o îndelung cu parfumul moldo-valah, prin excelență, al ciorbei de burtă” [6].

Autenticul vieții cotidiene este realizat muzical din materialul conceput în spiritul folclorului orașenesc sau din teme restituite stilizat, „transfigurate de imaginația personală a compozitorului” [7]. Fapt remarcat și în dicționarul *Larousse*, care identifică „un specific național discret, reieșind din armonizarea și culorile orchestrale în spiritul cântecului lăutăresc” [8]. Referitor la acest fond de inspirație, cităm din nou articolul semnat de Constantin Brăiloiu, prezent cu o adevărată „lecție” de estetică muzicală: „[...] unele spirite critice au muștră pe mai mulți compozitori, fiindcă întrebunțează melodii din repertoriul lăutăresc al orașului sau al suburbiei. [...] Că folclorul mahalalei este inferior, din punct de vedere estetic folclorului rural, nu dovedește că [...] nu poate fi izvor de inspirație creatorilor. S-a văzut că lucrurile stau dimpotrivă, de când cu a treia sonată pentru vioară și pian, Enescu ne-a dăruit o adevărată apoteoză a stilului lăutăresc român.” Subiectul influenței muzicii lăutărești asupra muzicii culte românești reapare într-o fină analiză semnată, câteva decenii mai târziu, de muzicologul Clemansa Firca. Referindu-se la „seducția insolitului”, „cu implicația ei de exotism muzical”, autoarea atrage atenția asupra faptului că „atât de discutatul (și discutabilul) folclor suburban a fost, în peisajul autohton, singurul în măsură să ofere creatorilor o «materie primă» artistică” [9].

Pentru a reda această plasticitate a scenelor și personajelor, muzica concepută de Mihail Jora trece de la lirismul introducerii, în care o nouă zi e trezită de argintul celestei și fiorul harpei, la tot felul de onomatopee glumețe, menite să anunțe intrarea comercianților ambulante, a florăreselor, jandarmilor, lăutarilor și chivuțelor. Compozitorul face și o serie de incursiuni parodice. De pildă, aluzia la „rumba”, un dans la modă, utilizat pentru a creiona un cuplu de amoroși de mahala. Menționăm și cântecul „de inimă albastră” (preluat după o romanță) sau inflexiunile de fanfară care îl descriu pe plutonierul-major. Se impun atenției și diverse tehnici de scriitură, cum ar fi *staccato*-urile unui fagot „chefliu” sau lunecările senzuale ale unor cromatisme obligate să evolueze în armonii sinuoase, zugrăvind cu aplomb o „Carmencita” autohtonă. Cucerit de farmecul frust al acestui tablou, Constantin Brăiloiu ne-a lăsat (în articolul mai sus-amintit) o descriere presărată cu picanerii și empatizări duioase: „Baletul și fragmentele cântate încep cu un episod, denumit «trezirea pieței», într-un autentic mahmur-minor de cinci dimineața. Abia răsare soarele și drama începe, dramă crâncenă de dragoste, dragoste cu farmece, între florăreasa cu floare la ureche și mândrul plutonier. Sora arămie a Salomeii își joacă apoi jocul vrăjitor de cucerire, de vrăjire, un adevărat dans al celor șapte testemele. Un scandal în stil național

încheie partitura, scrisă cu deosebit haz și cu deosebită măiestrie”.

În ceea ce privește meșteșugul componistic („deosebită măiestrie” a „meșterului” Jora, cum prefera să i se spună), acesta se manifestă în unitatea stilistică și rafinamentul atitudinii estetice, în siguranța tehnicilor de construcție și tratarea aparatului orchestral, și nu în ultimul rând, în puterea de invenție ritmică, aptă să nască numere coregrafice de mare anvergură. Mihail Jora renunță aici la ritmurile simetrice, în favoarea unor construcții pline de fantezie, dictate de necesitățile imaginii coregrafice. Exemplificăm cu două extrase:

1)



2)



Întreaga viziune și realizare a lucrării se situează la un înalt nivel de finețe artistică, fapt pentru care Zeno Vancea o considera „prima reușită deplină în domeniul muzicii de balet” [10]. În

aceeași notă admirativă, Constantin Brăiloiu decreta: „domnul Jora deschide bărbătește un nou capitol în istoria Școalei muzicale române moderne”.

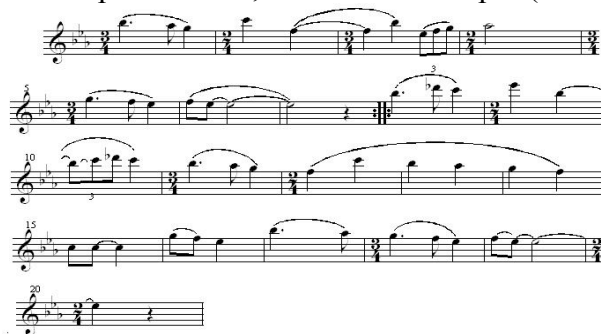
Baletul *Demoazela Măriuța*, op. 19 (1940)

Mihail Jora reia genul baletului în anul 1940, cu *Demoazela Măriuța*, op. 19. Lucrarea este inspirată din atmosfera unui București frământat de evenimentele revoluționare care au precedat formarea statului modern. Configurația socială și politică din care s-a născut acest tablou este descrisă de scriitorul și criticul literar Alexandru Antemireanu, din al cărui roman (*Din vremea lui Căpitan Costache*) a fost preluată ideea scenariului: „revoluția, Unirea și aducerea unui domn strein au fost cele trei mari puncte în jurul cărora s-a produs o serie de neîntrerupte agitații în spirite, cele trei focuri care dogoreau toate sufletele” [11].

Libretul lucrării era semnat de Apriliana Medianu și Floria Capsali, iar în 5 octombrie 1942 avea loc spectacolul de premieră, la Teatrul Național din București, în coregrafia Floriei Capsali și sub bagheta compozitorului. Aducem din uitare și numele interpreților care au contribuit la succesul premierei: „D. Trixy Checais, un mare talent coregrafic, d. Mitiță Dumitrescu, un altul, d. Oleg Danovski, o achiziție oportună a Operei române” [13]. În acest prim spectacol „strălucea într-un rol care i se potrivea numai ei, exact ca pantoful cenușăresei, Floria Capsali” [14]. Reprezentația a fost o demonstrație de culoare și vivacitate, presărată cu șarje savuroase. „A fost un adevărat triumf. Cred că nu greșesc când afirm că a fost cel mai mare succes pe care l-a avut Jora vreodată”, își amintește pianista Lisette Georgescu, colaboratoare apropiată a maestrului [12].

Lucrarea reprezintă o societate în plină prefacere istorică și își plasează personajele în salonul miciei burghezii. Conflictul acțiunii – interzicerea întrunirilor publice – este descris de muzicologul Daniela Caraman-Fotea: „Printr-un decret al stăpânirii este interzisă *Geamala*, joc străvechi, simbol al puterilor naturii care reînvie primăvara. Întruchiparea ei este o păpușă uriașă, de peste trei metri, cu capul alcătuit din două oglinzi suprapuse” [15]. Vedem așadar o lume situată între un Occident civilizator și un Orient exotic, o lume a înfruntării „pantalonarilor” cu (încă) purtătorii de anerie.

Comicul personajelor este dezvoltat într-o partitură mai amplă, cu accent pe aspectul simfonic, și structurată în trei tablouri separate de interludii. Materialul tematic apare prelucrat în spiritul cântecului și jocului românesc (a *geamparalei*, de pildă), caracterizat de o deosebită fantezie ritmică, în care măsurile alternative apar frecvent, ca în acest exemplu (tema Măriuței) din tabloul I:



În arsenalul compozitorului se regăsesc și diverse melodii ale vremii, prelucrate în stilul unui copios spirit parodic. Menționăm motive din *Marsilieza* (cunoscută în epocă drept „Marșul lui Napoleon”), cântecul *La Moși* (utilizat și în baletul *La piață*), *polka*, apoi o romanță din repertoriul lui Barbu Lăutaru și elemente din *Deșteaptă-te, române!* Această ultimă prelucrare apare comentată și în cronică semnată de criticul Jean-Victor Pandelescu: „Construită într-un rafinat stil românesc, fără însă a cuprinde motive din muzica populară, *Demoazela* se sprijină pe un singur nucleu: *Deșteaptă-te, Române*. La început aproape nu se bagă de seamă, pentru ca la anumite cotituri, imnul revoluționar să apară din ce în ce mai evident, culminând la final. Bineînțeles, autorul îl transfigurează, denaturându-l când e cazul, cu o artă neîntrecută” [16]. Final magistral, pe care Zeno Vancea îl consideră „una din realizările cele mai de seamă ale compozitorului în domeniul coregrafic” [17].

Cu aceeași îndrăzneală estetică și siguranță de condei sunt parodiate caractere, situații, spiritul patriotard al vremii și chiar genul baletului, în sine. Ne referim la dansul Măriuței din tabloul III, moment coregrafic plin de subtilitate, în care personajul feminin (deghizat într-o falsă identitate) pozează la un moment dat în balerină, ipostază speculată coregrafic și muzical pentru a pastșa cu abilitate însăși figurile clasice de balet.

Baletul *Curtea Veche*, op. 24 (1948)

Curtea Veche, op. 24, următoarea lucrare în cronologia genului de balet joresc, este o lucrare scrisă în anul 1948, când maturitatea „condeiului coregrafic” al autorului a optat pentru schimbarea de registru. De data aceasta, compozitorul abandonează ironia caricaturizantă, în favoarea lirismului și a evocării istorice. Baletul a fost montat după dispariția compozitorului, în 26 iunie 1986, la Opera Română din București, în regia și coregrafia Alexei Mezincescu și sub conducerea dirijorală a lui Carol Litvin.

Compus în două tablouri, pe un libret propriu, lucrarea își plasează acțiunea în atmosfera patriarhală a unui conac boieresc din Moldova. Ideea scenariului pleacă de la intenția unor tineri, aflați în vacanță, de a juca o farsă nevinovată gazdei lor, o bunicuță primitoare, reprezentată muzical de tema oboiului:



Deghizarea musafirilor în fantome este un excelent pretext scenic pentru a elogia o lume a trecutului, în a cărei contemplare spectatorul este însoțit de complicitatea autorului. Ca și în cazul suitei *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, fiecare apariție din lumea umbrelor este precedată de un semnal muzical de recunoaștere, cu ajutorul căruia spectatorul este pregătit pentru o nouă farsă:



Vorbind despre relația afectivă a bătrânei cu personajele zugrăvite în portretele de pe pereții conacului său, muzicologul Grigore Constantinescu remarcă „motorul intern” al libretului și răsturnarea de situație a acțiunii: „Tinerii privesc cu teamă în jur; nu și-au dat seama că, pentru bătrâna gazdă, portretele sunt mai mult decât o galerie de tablouri. Ele reprezintă personaje vii din istoria vieții sale” [18].

Intenția parodistă ca trăsătură jorescă, persistă, totuși, și aici. Reproducem de exemplu melodia *La Matschische* (la modă la începutul secolului trecut), înainte



și după procesul de parodiare, când devine motivul amazoanei:



Pe de altă parte, Mihail Jora folosește și imagini arhaizante, etalând o defilare de personaje istorice, în momente scenice solemne ca *Dansul Marelui Logofăt* și *Dansul ctitorilor*. Pe parcursul desfășurării, tehnica componistică se diversifică și se nuanțează, urmând meandrele acțiunii și caracterul personajelor. Prilej pentru a crea noi scene coregrafice, precum *Dansul beiului*, *Dansul stareței*, *Dansul bunicilor*.

Din punct de vedere muzical ne aflăm în prezența unei creații „uimitor de modernă, sugestivă, expresivă și autentic românească” [19]. După apariția acestui nou balet într-un act, instituțiile de profil din capitală și din țară au început să programeze „tripticul coregrafic Jora” (*Curtea veche*, *Demoazela Măriuța*, *La piață*), idee considerată de muzicologul și criticul muzical Viorel Cosma „un act de cultură, menit să sublinieze cu argumente convingătoare dimensiunea în timp a genului dansant românesc”.

Baletul *Când strugurii se coc*, op. 35 (1953)

Următorul balet, *Când strugurii se coc*, op. 35, a fost compus în anul 1953, pe un libret de Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu, și aduce în scenă universul rural. Ideea acestei lucrări a fost propusă de Consiliul Central al Sindicatelor (în vederea celui de al IV-lea Festival Mondial al

Tineretului și Studenților de la București), și, se pare, că a fost una dintre puținele concesii din viața compozitorului (în urma compunerii acestui balet, soția maestrului a fost eliberată din închisoare, unde ajunsese sub acuzația de „dușman al poporului”). Lucrarea a primit Premiul de Stat pe anul 1953 și a avut premieră cu Ansamblul U.G.S.R. și Orchestra Radioteleviziunii dirijată de Iosif Conta, în anul 1954. Din muzica acestui balet - foarte des jucat în epocă - Jora a extras o suită simfonică, de asemenea frecvent programată.

Scenariul ne situează în mijlocul unei gospodării agricole din acel timp, într-o frumoasă toamnă românească, și descrie atmosfera colectivistă a culesului de vie, iar materialul sonor se inspiră din muzica populară autentică, cum este cântecul *Sălcioara*, expus în introducerea lucrării:

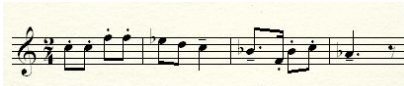


Apar rând pe rând și personajele, prezentate muzical de teme cum ar fi:

- motivul fetelor:



- motivul copiilor obrăznicuți:



- motivul pionierului conștiincios:



- motivul flăcăului leneș:



- motivul doinei:



Lucrarea are trei tablouri care culminează cu o scenă finală de mare vitalitate, în care apare întâi corul, după care izbucnește o sârbă stilizată, în *Allegro vivo*:



În *Creația muzicală românească* (vol. I), Zeno Vancea observă că acest balet este „Singura lucrare a lui Jora în care majoritatea temelor sunt de proveniență autentic populară”. Într-adevăr, materialul muzical utilizat, de extracție pur țărănească, aduce pe lângă *doina* sau *cântecul haiducesc*, și melodii de joc ca *Cimpoi*, *Breaza* sau *Brăul*. Frumusețea acestor cântece și dansuri este intensificată „prin diverse procedee ingenioase de armonizare și orchestrație” [Zeno Vancea]. Între aceste tehnici, menționăm în mod special utilizarea țambalului, element de noutate absolută într-un ansamblu simfonic (precizăm că în *Demoazela Măriuța* efectul de țambal era sugerat de aluziile pianului). Fapt relevat și în cronică semnată de Jean-Victor Pandelescu: „Culoarea populară și pitorescul, uneori umorul anumitor scene, sunt întărite de remarcabila artă orchestrală a

compozitorului, care folosește în orchestra simfonică și instrumente tipic populare, cum este țambalul” [20].

Baletul *Întoarcerea din adâncuri*, op. 39 (1959)

Întoarcerea din adâncuri, op. 39, balet-pantomimă compus în anul 1959 pe un libret de Mariana Dumitrescu, este o lucrare de mare inovație, prin care autorul revoluționează posibilitățile de exprimare ale baletului românesc. Autorii volumului *Istoria baletului* cred că acest ópus, „prin profunzimea imaginilor și prin trăsăturile dramatice de mare intensitate, depășește tot ceea ce a scris compozitorul în genul muzicii de balet” [21]. De asemenea, autorul dicționarului *Ballett von A bis Z*, criticul muzical german Eberhard Rebling, consideră acest balet „una din cele mai bine construite și cele mai frumoase opere ale tânărului balet național românesc” [22].

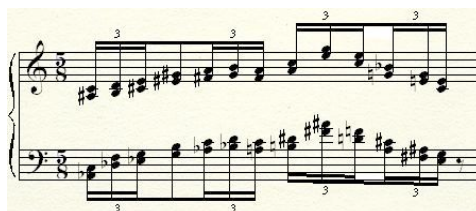
Lucrarea s-a bucurat mai întâi de o înregistrare pe disc (selectivă), după care a avut premieră în 12 mai 1965, pe scena Teatrului de Operă și Balet din București, sub bagheta dirijorului Iosif Conta, în regia și coregrafia semnate de Oleg Danovski, respectiv scenografia Ofeliei Tutoveanu. Spectacolul s-a bucurat de o atenție deosebită din partea muzicienilor, care au semnat cronici și studii elogioase. Amintim nume precum Gheorghe Firca, Jean-Victor Pandelescu, Petre Codreanu, Iosif Sava, George Sbârcea, Sandu Augustin, Viorel Cosma, Ada Brumar, Petru Comarnescu, Liliana Firca, Hilda Jerea, Alfred Hoffman, Oleg Danovski, Hero Lupescu, Carmen Petra-Basacopil, Pintér Lajos, Ede Terényi, Grigore Constantinescu, Ion Ianegic, Doru Popovici, Luminița Vartolomei, Viorel Crețu. Cronica spectacolului de premieră semnată de Viorel Cosma vorbește despre „Un cald poem coregrafic dedicat dragostei, cu multiple implicații filosofice, într-o formă nouă de expresie artistică, ce sintetizează unirea poeziei cu muzica și baletul, totul izvorât din rădăcina sănătoasă a folclorului” [23].

Dacă Mihail Jora și-a conceput celelalte baleturi într-o singură „respirație”, cu tablouri legate de interludii, în această nouă lucrare, pentru prima dată în baleturile sale, apar trei acte despărțite de pauze. În plus, este folosită o orchestră mare (cu o partidă de percuție foarte bogată) și un cor, ale cărui intervenții din culise „completează mijloacele de expresie inedite folosite de autor în acest balet” [Viorel Cosma].

Ca viziune estetică, baletul *Întoarcerea din adâncuri* explorează categoria tragicului, atingând latura gravă a vieții. Lucrarea este gândită în notă transcendentală și semnifică sublimul la care omul se poate ridica prin iubire. Povestea a doi tineri îndrăgostiți dintr-un sat tătăresc de la malul Mării Negre este pusă în opoziție cu stihiiile apelor, personaje care reprezintă elementele sălbatice ale naturii (ca și stihiiile focului, pământului sau ale văzduhului). Din vulnerabilitatea și demnitatea ființei umane în fața copleșitoarelor forțe cosmice rezultă dramatismul poveștii, dar și poezia semnificațiilor.

Pentru a servi sugestiile induse de subtext, compozitorul creează un rol special, cel al povestitoareii (solo de contraltă), al cărei rost în partitură este comentat de cronicarul Eugeniu Speranția: „pe când baletul înscenat și dansat e sprijinit pe partitura orchestrală, desfășurarea narațiunii face obiectul unui solo vocal, care împlinește funcția de odinioară a corului din teatrul antic” [24]. Cu toate dificultățile transpunerii unei metafore filosofice în expresie artistică, mesajul lucrării țintește eficient, după cum nota și muzicologul Viorel Cosma: „Deși ne aflăm în fața unei acțiuni cu caracter de legendă, apropiată de basmul popular ca factură, totuși eroii acestui balet nu par niște supraoameni. De aici, calea directă a mesajului uman de la scenă către inima publicului”.

Traducerea muzicală a unui mesaj atât de încărcat în dimensiuni abstracte reprezintă o nouă ocazie pentru compozitor de a etala o gamă originală de mijloace tehnice și expresive. De pildă, muzica nu se mai bazează pe forme „închise” în numere tradiționale, ci pe continuitatea unui discurs provenit din teme aproape leitmotivice. În cadrul acestei ample desfășurări, limbajul armonic evoluează uneori spre dizolvarea tonalității, apelând la tehnica totalului cromatic, epuizat, iată, în jumătate de măsură:



Alteori însă, autorul apelează la „simplitatea” armoniei clasice, cum ar fi acordurile perfecte care invadează, diafan, finalul lucrării.

Alături de complexitatea armonică și virtuozitatea de orchestrator, menționăm culoarea locală rezultată din explorarea ritmurilor dialectale dobrogene. Citându-l pe Alfred Hoffman, amintim efectele produse de „tradiționale scene folclorice tătărești”, „pline de o forță virilă explozivă” [25]. Redăm o astfel de scenă spectaculoasă, descrisă în cronică semnată de Eugeniu Speranția, cel care remarca, inspirat, „nevoia de ritm” a lui Jora: „Între alte detalii, se desfășoară în cuprinsul baletului secvența unei lupte îndârjite între doi tineri, scenă în care execuția orchestrală e restrânsă mai mult la rolul onomatopeic. Ai câteodată impresia că întreaga dezvoltare orchestrală și chiar avântul său melodic constituie mijloacele prin care compozitorul își satisface nevoia sa de ritm”.

Aceste inovații de scriitură, alături de ținuta modernă a viziunii estetice și simfonismul impetuos al orchestrației, dau lucrării o dimensiune epică neobișnuită, îndreptățind opinia generală conform căreia, baletul *Întoarcerea din adâncuri* a marcat, la vremea sa, o adevărată culme a genului.

Baletul *Hanul Dulcineea*, op. 51 (1966)

Hanul Dulcineea, op. 51, a fost compus în anul 1966 și încheie seria baletelor lui Mihail Jora. Lucrarea este concepută în stilul unei comedii coregrafice în trei tablouri, înfățișându-ni-l pe eternul Don Quijote, simbol al aspirației umane spre idealul frumuseții și al perfecțiunii. Scris pe un libret de Mariana Dumitrescu, baletul a fost prezentat în forma extrasului de orchestră (*Trei dansuri*), în 9 martie 1967, cu Orchestra Radioteleviziunii Române, dirijată de Iosif Conta. Potrivit informațiilor furnizate de lexiconul maestrului Viorel Cosma, din muzica acestui balet compozitorul a publicat, în anul 1966, la Editura Muzicală, și partitura reducăției pentru pian. Deși nu a fost montată scenic, apariția lucrării dedicate cavalerului Tristei figuri a fost considerată un eveniment, consemnat în presă de condeiele lui Petre Codreanu, Alfred Hoffman, Alina Mușat, Grigore Constantinescu, Jean-Victor Pandelescu, Vasile Tomescu.

Caracterizare generală a baletelor compuse de Mihail Jora

Analiza celor șase baletе semnate de Mihail Jora relevă o personalitate artistică de excepțională originalitate: talent scenic subtil, forță caracterologică și rafinement pictural, calități dublate de un înalt meșteșug muzical. Menționăm deosebita sa sensibilitate ritmică, un element primordial al stilului de balet joresc. La Jora, „ritmul apare ca o forță vitală, ca un imperativ de neînvins” [Eugeniu Speranția], ca o „dezlănțuire telurică” [26]. Este vorba despre o concepție specială privind organizarea timpului muzical, domeniu în care rolul lui Mihail Jora este covârșitor. Inventivitatea sa în domeniul metro-ritmic este o sursă pentru construcții de mare complexitate (combinații neașteptate de măsuri, juxtapuneri de ritmuri simetrice și asimetrice, deplasări fanteziste de accente, poliritmie orizontală și verticală etc.), realizând ceea ce compozitorul Pascal Bentoiu consideră a fi „o apoteoză a dansului popular”, iar muzicologul Grigore Constantinescu un adevărat „pas coregrafic național”.

De asemenea, în muzica baletelor lui Mihail Jora se întâlnesc, deseori, procedee în care inventivitatea ritmică face „front comun” cu tratarea coloristicii instrumentale:

- 1) Flaut și Viori



2) Xilofon și vioară



În afara talentului de fin mânător al ritmicii și al paletei timbrelor orchestrale, stilistica baletelor lui Jora decantează și o serie de elemente ale muzicii europene de la începutul secolului XX, aspect despre care compozitorul și muzicologul Pascal Bentoiu notează: „Contactul cu Max Reger, unul dintre armoniștii de seamă ai muzicii europene de la începutul veacului, a avut – credem – darul să pună pe calea cea bună activitatea celui ce avea să devină cel mai interesant și personal armonist al muzicii românești” [27]. Format la școala hiper-cromatismului și situat, la început, între postromantismul german (supra-încărcat armonic) și programul „folcloriștilor” (de căutare a unui limbaj „în stil popular”), Mihail Jora s-a delimitat prin soluții proprii, capabile să deschidă perspective novatoare, inclusiv în domeniul armoniei. „În gândirea sa muzicală”, spune același Pascal Bentoiu, „ea [armonia], joacă un rol analog cu cel pe care-l joacă ritmul în gândirea muzicală a unui Stravinski, ori polifonia în gândirea unui Enescu. [...] Mihail Jora a împins investigația armonică până în cele mai tainice arcane ale structurilor funcționale, manifestând chiar tendința de spargere a acestui cadru”.

În complexul talentului joresc se regăsește și un puternic simț al dramaticului, capabil să topească „story-ul” într-un uimitor echivalent sonor. De altfel, „programul”, ca argument literar, este un stimulent al creației lui Jora, fapt subliniat și de academicianul Ștefan Niculescu: „În aproape toate creațiile reprezentative ale acestui compozitor, muzica servește fie un text cântat, fie unei acțiuni scenice dansante, fie concretizării unor imagini poetice definite”. Această „contopire a artei sunetelor cu alte arte, [...] departe de a fi minoră, o asemenea concepție reprezintă dimpotrivă, o poziție culturală avansată” [28].

Viziunea sa estetică se desfășoară între tabloul coregrafic *La piață* și baletul în trei acte *Întoarcerea din adâncuri*, deci între un „balcanism estetic” [29], specie înrudită cu „estetica circului” [„Ästhetik des Zirkus”], și o metafizică modernă asupra condiției umane. Compozitorul este sensibil așadar la „expresionismul german și suprarealismul francez, care nu întâmplător au provocat însuși conceptul de artă” [30], moment pe care Theodor Adorno, reprezentant al Școlii de la Frankfurt, îl consideră decisiv, pentru că „de atunci încoace a rămas implicat în întreaga artă nouă autentică”. Potrivit acestui postulat, Mihail Jora reprezintă creatorul a cărui gamă estetică evoluează între „experiența socială” (*La piață*, *Demoazela Măriuța*) și „mitul transpus în imaginație” (*Întoarcerea din adâncuri*).

Acest bogat și divers conținut se manifestă în forme occidentale, de la schița „à la manière” din tabloul coregrafic *La piață*, la marea defilare de mijloace tehnice și expresive din *Întoarcerea din adâncuri*. Arsenalul de instrumente componistice, utilizate avangardist și în manieră deosebit de personală, au reușit să transfigureze magistral cele mai diverse subiecte, situații scenice și personaje. Reconsiderând aceste cuceriri în numele componisticii românești, fondul de inspirație al compozitorului rămâne „ancorat perfect în melosul popular”, respirând „aerul tare al dansurilor țărănești”. Muzicologul Viorel Cosma (din al cărui *Lexicon* am citat) întărește astfel o concluzie mai veche a compozitorului Zeno Vancea: „Cu toate că suntem unul dintre cele mai bogate popoare

în ceea ce privește varietatea și originalitatea dansurilor folclorice, această abundență nu și-a aflat până la Jora valorificarea meritată în creația coregrafică” [31].

Concluzii

Mihail Jora a fost un întemeietor de școală, iar vocația sa de profesor se poate „citi” chiar și numai din lista discipolilor săi: Ludovic Feldmnan, Liviu Rusu, Gheorghe Ciobanu, Paul Constantinescu, Mircea Hoinic, Constantin Silvestri, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Constantin Bugeanu, Dinu Lipatti, Nicolae Boboc, Mihai Brediceanu, Viorel Cosma, Sergiu Sarchizov, Marin Constantin, Pascal Benteoiu, Theodor Grigoriu, Valentin Gheorghiu, Dumitru Capoianu, Myriam Marbé, Doru Popovici, Dan Constantinescu, Alexandru Hrisanide, Grigore Constantinescu, Octavian Nemescu, Ilinca Dumitrescu. „A fi studiat cu Jora trece în ochii tuturor drept o garanție. Poate că secretul cel mai prețios al acestui învățământ este faptul că maestrul a știut ca nimeni altul să practice o adevărată maieutică a spiritelor, să-l facă pe fiecare să devină el însuși, să-și găsească adevărurile sale interioare și drumul propriu”, scria compozitorul Pascal Benteoiu [32].

Referindu-se la creația lui Jora, academicianul Ștefan Niculescu îl declară „întemeietorul vocalismului românesc de cameră” [33], iar muzicologul Grigore Constantinescu consideră că a adus baletului românesc „acea originalitate care trece pragul universalității” [34]. „Părintele lexicografiei muzicale românești”, Viorel Cosma, vorbește despre o personalitate „unică în peisajul didacticii muzicale autohtone”, greu încadrabilă: „Poate că nici Enescu nu a exercitat un rol atât de covârșitor în componistica noastră ca M. J. încât astăzi este dificil să fixăm exact locul autorului *Demoazele Măriuța* în peisajul pedagogiei, cu nimic inferior celui componistic” [35].

Înainte de 1989, s-a scris despre personalitatea lui Mihail Jora ceea ce se putea scrie atunci; în schimb, s-a povestit un întreg „repertoriu”, transmis de la om la om. După 1989, au început să apară tot mai multe mărturii, pagini de memorialistică, corespondență și extrase din arhive secrete, imposibil de publicat până atunci. O emoționantă declarație peste ani vine din partea compozitorului Theodor Grigoriu, care analizează figura maestrului său în contextul „sordidului istoriei”: „Mihail Jora a fost una din victimele primului val pustiitor, venit după al doilea război mondial, ce ar fi dorit aneantizarea spiritualității românești și, ca și un Blaga și încă mulți alți mari creatori români, își va aduce tributul său de suferințe, pe care noi, cei din preajma sa l-am cunoscut, marcându-ne anii tinereții. A spune că noi, cei tineri, l-am fi putut proteja în acele timpuri grele, ar suna nereal, dar un zid nevăzut de protecție, de breaslă, tineri și vârstnici, am format în jurul său, pentru a-i face ultimii ani de viață mai puțin amari” [36].

Compozitorul Dan Constantinescu, un alt discipol, desenează portretul moral al lui Jora cu o intransigență, filială, am spune. Dar chiar și la cea mai scrutătoare privire, rezultă că „Jora a fost singura personalitate a vieții noastre cultural-artistice care, la începutul cumplitului an 1948, a vorbit în public, pe șleau, despre nenorocirea țării” [37].

Vedem deci că Mihail Jora a fost o personalitate complexă, ale cărui trăsături de muzician au intrat în conștiința publică alături de calitățile omului. Motiv pentru care portretul său din lexiconul *Muzicieni din România* (vol. IV) se încheie astfel: „Atitudinea sa fermă, acidă, ironică, brutală uneori, i-a adus multe conflicte și neplăceri, chiar adversități ce i-au tulburat existența și liniștea creatoare, fiind chiar exclus – temporar – din viața artistică. Totuși, M. J. nu a cedat presiunilor politice, menținându-se pe o poziție demnă, fermă, ce i-a atras stima și respectul colegilor de breaslă. Pentru contemporani, M. J. a constituit un exemplu de om integru, de artist stăpân pe ideile și uneltele sale, de creator de școală componistică de înaltă pregătire profesională, care a decis destinele drumului celei mai originale generații de muzicieni din sec. XX” [38].

Bibliography

[1] Jora, M., *Muzica*, an II, nr. 12, octombrie 1920, p. 301.

[2] Brăiloiu, C., *Opere*, vol. VI, ediție îngrijită de Emilia Comișel, Editura Muzicală, București, 1998, p. 159.

[3] Constantinescu, M., *Dirijorul de lebede*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 73.

- [4] Cosma, V., *40 de ani în fotoliul de orchestră*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 139.
- [5] Hoffman, A., *Repere muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974, p. 71.
- [6] Brăiloiu, C., *op. cit.*, p. 159.
- [7] Jora, M., *Muzica*, anul X, nr. 2, februarie 1960, p. 32.
- [8] Larousse, *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 248.
- [9] Firca, L.-C., *Direcții în muzica românească. 1900-1930*, Editura Muzicală, București, 1974, p. 137.
- [10] Vancea, Z., *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, Editura Muzicală, București, 1968, vol. I, p. 345.
- [11] Breazul, G., *Pagini din istoria muzicii românești*, ediție îngrijită și prefăcută de Vasile Tomescu, Editura Muzicală, București, 1966, p. 483.
- [12] Petecel, D., *Muzicienii noștri se destăinuie*, Editura Muzicală, București, 2001, p. 156.
- [13] Alexandrescu, R., *Universul Literar*, 10 octombrie 1942.
- [14] Constantinescu, M., *op. cit.*, p. 74.
- [15] Caraman-Fotea, D., Constantinescu, G., *Fascinația dansului. Dicționar de balet*, Editura Muzicală, București, 2008, p. 149-150.
- [16] Pandelescu, V., *Însemnările unui critic muzical*, Editura Muzicală, București, 1982, p. 42.
- [17] Vancea, Z., *op. cit.*, p. 347.
- [18] Caraman-Fotea, D., Constantinescu, G., *op. cit.*, p. 155.
- [19] Cosma, V., *60 de ani în loja operei*, Editura Muzicală, București, 2008, vol. II, p. 159.
- [20] Pandelescu, J.-V., *op. cit.*, p. 113.
- [21] Urseanu, T., Ianegic, I., Ionescu, L., *Istoria baletului*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 309.
- [22] Constantinescu, M., *op. cit.*, p. 103.
- [23] Cosma, V., *60 de ani în loja operei*, Editura Muzicală, București, 2007, vol. I, p. 202.
- [24] Speranția, E., *Medalioane muzicale*, Editura Muzicală, București, 1966, p. 313.
- [25] Hoffman, A., *op. cit.*, p. 72.
- [26] Firca, G., *Muzica*, anul XIII, nr. 10, octombrie 1963, p. 26.
- [27] Benteoiu, P., *Muzica*, anul XIV, nr. 7, iulie 1964, p. 1.
- [28] Niculescu, Ș., *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 186.
- [29] Anghel, I., *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1997, p. 14.
- [30] Adorno, T. W., *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 40.
- [31] Vancea, Z., *Muzica*, anul XVI, nr. 10, octombrie 1966, p. 4.
- [32] Benteoiu, P., *op. cit.*, idem.
- [33] Mihail Jora – *Studii și documente*, ediție îngrijită, note și comentarii de Ilinca Dumitrescu, Editura Muzicală, București, 1995, vol. I, p. 65.
- [34] Caraman-Fotea, D., Constantinescu, G., *op. cit.*, p. 149.
- [35] Cosma, V., *op. cit.*, p. 203.
- [36] Grigoriu, T., *Muzica*, serie nouă, anul II, nr. 4, 1991, p. 1.
- [37] Constantinescu, D., *Muzica*, serie nouă, anul II, nr. 4, 1991, p. 16.
- [38] Cosma, V., *op. cit.*, p. 204.

