

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

***Directii și ideologii în compoziția și critica muzicală
românească, reflectate în istoria Filarmonicii din
București (1945-1989)***

Coordonator științific:

Prof.univ.dr.d.h.c. Valentina Sandu-Dediu

Doctorand:
Desiela Tătaru

București
2023

Directii și ideologii în compoziția și critica muzicală românească, reflected în istoria Filarmonicii din București (1945-1989)

Rezumat în limba română

I. Muzica românească în programele simfonice ale Filarmonicii bucureștene, 1945-1989: o perspectivă sintetică

Capitolul I urmărește frecvența, cantitatea și genurile de muzică românească în programele Filarmonicii *George Enescu* din perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial până la Revoluția din '89. În 1920, directorul Filarmonicii Dimitrie Dinicu, responsabil de soarta instituției în perioada extrem de complicată a Primului Război Mondial, îi încredințează conducerea violoncelistul George Georgescu, un valoros interpret și dirijor stabilit în Germania. Începe o nouă epocă pentru Filarmonica bucureșteană, căci reputația lui Georgescu, calitățile sale organizatorice și relațiile și contactele din străinătate contribuie decisiv la modernizarea și internaționalizarea principalei instituții de muzică din România. De altminteri, prin cele două mandate desfășurate între anii 1920-1945 și 1954-1964, atât de diferite din cauza climatului politic, Georgescu va rămâne în istorie drept cel mai influent director al Filarmonicii.

Succesul primului mandat al lui Georgescu nu vine peste noapte, ci prin muncă susținută și înțelepciune managerială, iar problemele grave financiare ale Filarmonicii sunt ameliorate treptat. Pe lângă dificultățile materiale și cele legate de personal, Georgescu se confruntă și cu chestiunea repertorială, invocată adesea în presa vremii, mai ales după instituirea Societății Compozitorilor Români. Programul stagiunii inaugurale gândite de Georgescu se prezintă ireproșabil, cu lucrări din repertoriul universal, cu premiere românești și cu invitați renumiți, cum este venirea la pupitrul orchestrei Filarmonicii a lui Richard Strauss, care își va dirija propriile lucrări. Nu lipsesc nici aparițiile românești, majoritatea în primă audiție. Cu toate acestea, în 1923 Emanoil Ciomac realizează o retrospectivă a repertoriilor Filarmonicii din ultimii trei ani și reclamă „datoria morală” pe care instituția încă nu o împlinește, de a educa publicul român cu producții autohtone noi.

Muzica românească se întrezărește în stagiunile din anii '30, o dată la câteva săptămâni, de cele mai multe ori cu maximum o lucrare per concert. Totuși, Georgescu programează seri doar cu producții autohtone și se străduiește din greu să mențină nivelul orchestrei, să aducă

dirijori și soliști celebri din străinătate, și să țină piept tuturor provocărilor interne sau externe. Cu toate că puțini invitați din afara granițelor se vor afla la pupitrul orchestrei, numeroși pianiști, violoniști și violonceliști celebri susțin concerte în anul 1938: Wilhelm Kempff, Wilhelm Backhaus, Clara Haskil, Lola Bobescu și Pablo Casals.

După 1944, Georgescu primește reproșuri pentru turneele în străinătate (și mai ales în Germania nazistă), este acuzat de germanofilie și colaboraționism și este înlocuit temporar cu adjunctul său, George Cocea. Enescu refuză conducerea Filarmonicii, susținându-l în continuare pe Georgescu, dar se implică activ în viața instituției, dirijând 17 concerte din cele 26 ale stagiunii respective. Ciomac preia directoratul pentru următorii doi ani, iar Constantin Silvestri conduce instituția într-o perioadă extrem de tulbură, din 1947 până în 1953.

Influențele politice se observă curând și în programe. Se cântă muzica rusă, introdusă tot mai des odată cu trecerea României de partea Aliaților, dar se aude și multă muzică germană (în special Ludwig van Beethoven) sau franceză (Hector Berlioz, Maurice Ravel). Aparițiile românești în programele stagiunii 1944-1945 sunt majoritar cele semnate de Enescu cu trei excepții referitoare la lucrările lui Mihail Andricu, Mihail Jora și Nicolae Buicliu.

Georgescu dispăre din listele Filarmonicii timp de doi ani și revine la pupitrul orchestrei pe 9, 16, 30 martie și 27 aprilie 1947 cu integrala simfoniilor lui Beethoven. Repertoriul se menține asemănător și pentru stagiunea 1946-1947, iar muzica românească se mai strecoară între clasicii ruși, germani sau francezi, chiar dacă nu mai este programată în concertele formate exclusiv din producții românești, în colaborare cu Societatea Compozitorilor Români. Există, totuși, un concert cu *Simfonia în re minor* de Paul Constantinescu în primă audiție, urmată de *Suita nr. 1 în do major* de Enescu, dirijat de Jora pe 18 mai 1947. Până la finalul deceniului al cincilea se cântă cel mai des lucrările lui Andricu, dar și colegii de breaslă au ocazia să-și audă compozițiile în interpretarea orchestrei Filarmonicii: Ion Nonna Otescu, Marius Constant, Silvestri, Marțian Negrea, Enescu, Marcel Mihalovici, Jora, Ludovic Feldman, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Filip Lazăr, Laurențiu Profeta, Gheorghe Dumitrescu, Nicolae Buicliu, Stan Golestan, Emanuel Elenescu, Alfred Alessandrescu, Dinicu, Ion Dumitrescu and Zeno Vancea.

În anul 1953, prin hotărârea Consiliului de Miniștri din 1 octombrie, Filarmonicii bucureștene i se oferă Ateneul Român drept sediu principal, și aceasta devine un model de urmat pentru toate celelalte filarmonici din țară. De asemenea, ordinul autorităților presupune și ca Filarmonica să fie alcătuită, începând cu toamna anului 1953, din orchestră simfonică, cor

academic, orchestră populară, grup de soliști de stat, cvartet de coarde și cvartet vocal. De asemenea, o componentă importantă în procesul de modernizare a instituției este formarea lectoratului muzical, care se va ocupa de redactarea profesionistă a programelor de sală, folosite ulterior ca materiale documentare pentru celelalte filarmonici din țară. Astfel, tot mai multe comenzi de lucrări vocal-simfonice ample vor fi onorate de compozitori precum Hilda Jerea, Socor, Anatol Vieru sau Gheorghe Dumitrescu, interpretate de un ansamblu vast pe scena Filarmonicii, cu orchestră, grup de soliști și cor.

La începutul anilor '60 se remarcă o anumită relaxare; cenzura comunistă și presiunea politică nu dispăruseră, însă în societatea românească se poate constata o aparentă liberalizare, detectată la sfârșitul deceniului șase al secolului precedent. Moartea lui Stalin din 1953 influențează contextul ideologic al țărilor de sub dominația sovietică, iar semnele unui nou tip de socialism nu întârzie să apară.

Practica de a avea cel puțin o piesă românească în concert dă naștere unei noi problematice cu privire la viitorul compoziției românești, anume muzica de avangardă în relația cu tradiția și folclorul. O serie de ședințe înflăcărâte au loc la începutul anului 1958 pe această temă, fiind rezultatul unor articole din presă care avertizau cu privire la folosirea experimentelor ca scop în sine, și nu din dorința de perfecționare a tehnicii componistice. Atacurile ținteau către noua generație de compozitori (unii dintre ei cu studii în U.R.S.S.), care asimilau modelele muzicii noi și erau dornici să se alinieze trendurilor „universale”, chiar dacă acestea erau prea puțin cunoscute în țară. Într-un articol din revista *Muzica*, Vancea apără creația românească nouă și afirmă că nicio lucrare recentă nu se încadrează în formalismul decadent (cel interzis, bunăoară, în *Rezoluția lui Jdanov* din 1948), iar noua direcție estetică este adoptată de tinerii compozitori doar din rațiuni didactice, fără a încălca regulile stabilite în urmă cu zece ani.

Într-adevăr, tinerilor compozitori li se oferă o oarecare libertate de a scrie, însă programarea acestor lucrări în concerte se realizează foarte rar. Nu prea des apar, în programele de la Filarmonică de la finalul anilor '50, nume precum Anatol Vieru, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe sau Cornel Țăranu. Orchestra Filarmonicii interpretează în continuare, predominant, piese românești cu temă politică, lucrări ale compozitorilor preferați de partid și piese accesibile publicului larg. Este interzisă participarea la festivalurile occidentale (Darmstadt, Donaueschingen), chiar dacă ele se țineau în țările din blocul comunist, precum *Toamna varșoviană*, până după 1965, atunci când România intră într-o nouă perioadă, cea a naționalismului comunist.

Consecințele dezbaterilor de la Uniunea Compozitorilor cu privire la viitorul muzicii românești se reflectă atât în rapoartele secției de muzică simfonică și de cameră, dar și în alegerea repertorială a Filarmonicii. Cu toate muzicienii din această generație vor fi cântați mai des începând cu anii '60, se va observa deseori raportul inegal între cele două mari direcții în muzica românească din a doua jumătate a secolului XX, în aparițiile pe marile scene de concert: modernul radical și modernul moderat. Compozitorii care vor urma direcția avangardei în România vor fi sprijiniți, în anii '60, de Victor Giuleanu (rectorul Conservatorului bucureștean), să obțină posturi didactice în instituția pe care o conducea, pe când compozitorii din grupul modernului moderat se vor bucura de ajutorul lui Ion Dumitrescu la Uniune, vor deveni rapid membri ai secției de muzică simfonică și de cameră și vor avea o influență semnificativă în verificarea și aprobarea producțiilor muzicale românești.

Începând cu stagiunea 1964-1965, postul de director al instituției îi revine lui Mircea Basarab, care conduce Filarmonica în cea mai „îngăduitoare” perioadă din comunism. Odată cu moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej și venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, perceput inițial drept un reformator al societății românești, compozitorilor li se permit mai multe libertăți, li se aprobă participarea la festivaluri de muzică nouă, contemporană, la cursuri de vară și au ocazia de a fi programați și cântați în concertele Filarmonicii, în turneele pe care le va întreprinde aceasta în țările din blocul sovietic, și nu numai.

Dacă deseori, în regimul comunist, funcțiile importante erau deținute de colaboratori și oportuniști, această situație nu se regăsește la Filarmonică. Noul director, un dirijor și compozitor cu o bogată cultură muzicală, cu inițiative laudabile și legături politice care vin în sprijinul instituției, propune o strategie a programelor Filarmonicii de bun augur. Lucrările românești, obligatorii, se vor afla în compania compozițiilor foarte cunoscute, clasice, romantice, chiar baroce, moderne, iar compozitorii români de avangardă vor fi programați din ce în ce mai des pe scena Filarmonicii, chiar dacă direcția componistică a lui Basarab nu se încadra în traiectoria modern-radicală, ci mai degrabă în cea neoclasică, tradiționalistă.

Doar urmărind stagiunea 1964-1965, în comparație cu anii precedenți, se poate observa varietatea repertorială și numeroșii dirijori și soliști străini care animă viața concertistică românească. În serile din 27 și 28 martie 1965, Emanuel Elenescu se va afla la pupitrul concertelor cu lucrări de Joseph Haydn, Mozart, Ottorino Respighi și Jora. *Burlesca* se aude pentru ultima oară pe scena Filarmonicii, fără să mai fie cântată vreodată de ansamblul orchestral al instituției. De altminteri, mai multe dintre lucrările lui Jora nu vor mai apărea în

programele de la Filarmonică, chiar și cele care, odinioară, rămăseseră singurele partituri de-ale compozitorului aprobate pentru difuzare: *Privești moldovenești*, *Suita în re major*, fragmente din balet, și chiar din *Când strugurii se coc*. Suita *Privești moldovenești* va mai fi interpretată doar într-un concert al Filarmonicii după căderea comunismului în România, la doi ani după Revoluția din decembrie 1989.

Un capitol important din istoria Filarmonicii bucureștene îl reprezintă înființarea Festivalului și Concursului *George Enescu*, în 1958, în perioada în care partidul comunist al lui Gheorghiu-Dej se preocupă intens de reabilitarea celui mai cunoscut compozitor român în lume. În momentul transformării fostei Societăți a Compozitorilor Români în viitoarea Uniune, numele lui Enescu fusese omis de pe listele membrilor, alături de alți compozitori precum Brăiloiu, Ionel Perlea, Marcel Mihalovici și Dinu Lipatti, Jora și Tiberiu Brediceanu, unii din cauza domiciliului în străinătate, iar alții din considerente politice. Urmează o perioadă în care Enescu este fie admirat, fie blamat, fie curtat pentru a face parte din viața muzicală românească, însă compozitorul refuză invitațiile oficialităților de a reveni în țară, motivând probleme de sănătate.

Cu toate acestea, la scurt timp după moartea lui Enescu, numele său îi va fi atribuit Filarmonicii bucureștene, iar după trei ani de la moartea compozitorului va avea loc prima ediție a Festivalului internațional care-i poartă numele. Desfășurându-se inițial din trei în trei ani, Festivalul va angrena cele mai importante instituții și scene muzicale din România, iar Filarmonica din București va interpreta, printre altele, lucrări ale compozitorilor români, aprobate și stabilite în cadrul ședințelor de la Uniune.

La începutul anilor '70, scena politică începe să contureze un viitor sumbru, iar „Tezele din iulie” 1971 ale lui Nicolae Ceaușescu marchează debutul unei noi ofensive ideologice, perioada (așa-zisă) a liberalismului rămânând doar o amintire. În acest context, Dumitru Capoianu preia mandatul de director al Filarmonicii de la Basarab, în 1969 până în 1973 și, în linii mari, încearcă să mențină acțiunile inspirate pe care le inițiaseră Basarab cu doar câțiva ani în urmă.

În anul 1971 se celebrează una dintre cele mai importante sărbători politice, și anume semicentenerul Partidului Comunist Român. Motor al vieții muzicale românești, Uniunea Compozitorilor joacă un rol foarte important în pregătirea festivităților care trebuiau să marcheze fericitul eveniment. De altfel, există o întâlnire a Comitetului pe 30 ianuarie, în care se discută sarcinile membrilor Uniunii pentru buna desfășurare a calendarului încărcat, și dacă

anumiți compozitori iau cuvântul și propun diverse acțiuni, majoritatea doar ascultă. Situația politică instabilă devenea din ce în ce dificilă și teama de a fi prins pe picior greșit îi teroriza tot mai mult pe compozitorii de la Uniune.

Odată cu stagiunea care începe în toamna anului 1973, mandatul de director al Filarmonicii îi va reveni unui alt muzician cu merite deosebite, și anume Ion Voicu. Din 1982, Mircea Brediceanu preia conducerea instituției în cea care va rămâne, în istorie, drept una dintre cele mai dure perioade ale dictaturii comuniste, caracterizată de izolaționismul practicat de Ceaușescu și de lipsuri financiare foarte mari. Totuși, Filarmonica rămâne printre puținele instituții din România îndrumate de oameni competenți, soliști sau dirijori cu o bogată carieră interpretativă, în timp ce posturile de directori și de președinți ale altor instituții bucureștene le revin unor muzicieni aleși doar din considerente politice.

Strategia repertorială suferă modificări destul de mari în anii '80-'90, dar nu și în cazul muzicilor românești, permanent programate în concertele din stagiuni. Se cântă prime audiții și se reiau obsesiv lucrări cu titluri ideologizate, lăudate intens în cronicile după concert, apărute în *Flacăra* sau *Scânteia*. Anii '80, marcați de izolare profundă față de statele din afara blocului sovietic, promovează în continuare producțiile autohtone în interiorul țării, fără să ofere ocazia compozitorilor română să se racordeze la trendurile occidentale.

- *Repertorii românești în programele Filarmonicii bucureștene în perioada interbelică, a celui de-Al Doilea Război Mondial și postbelică. Studiu de caz: Mihail Jora*

În perioada interbelică și în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Jora apare des în programele Filarmonicii bucureștene, fie din postura de conducător al ansamblului orchestral, fie din aceea de compozitor. Repertoriul său dirijoral cuprinde lucrări ale compozitorilor francezi și germani consacrați (în special romantici), dar și ale tinerilor români, pe care Jora îi promovează ori de câte ori are ocazia. În acest sens, Jora dirijează concerte dedicate exclusiv muzicii noi românești, într-o perioadă în care auditoriul Filarmonicii prefera „strecurarea” unei piese românești printre cele din repertoriul universal, concertele formate doar din muzică românească fiind rezervate publicului avizat și interesat al Societății Compozitorilor Români.

Primele compoziții ale lui Jora, interpretate de orchestra bucureșteană, reprezintă dorința compozitorului de a se distanța de influența stilistică a fostului său profesor, Max Reger, și de a-și găsi o voce proprie. În următoarele opusuri, sonoritățile românești devin tot mai

prezente, iar criticile apărute după concertele de la Filarmonică, din perioada interbelică, sunt laudative la adresa direcției componistice abordate de Jora. Un caz interesant de receptare a muzicii sale se regăsește în paginile de cronică muzicală apărute după concertul Filarmonicii din 8 decembrie 1926, în care George Enescu dirijează fragmente din cea mai nouă compoziție a lui Jora, baletul *La piața mare*. Părerile specialiștilor se împart în două tabere în ceea ce privește cea mai nouă producție semnată de Jora: cei care îi laudă orchestrația și tehnica modernă, influențele muzicii rusești și spaniole, caracterul „foarte românesc” și cei care reclamă părăsirea „contactului cu sursa vie de inspirație” și pierderea caracterului românesc, care nu îi face cinste compozitorului. Este ilustrativ modul contradictoriu în care percep criticii această muzică, pornind probabil de la agende ideologice proprii și nefiind destul de receptivi la mesajul compozitorului.

Efectele regimul legionar și apoi al celui antonescian din debutul anilor '40 se reflectă puternic în viața instituției Filarmonicii. Lucrările lui Jora continuă să fie interpretate des de orchestra bucureșteană, însă cronicile după concerte trădează un alt tip de discurs. De exemplu, tehnica rafinată, umorul specific și „exploatarea fondului național” devin trăsăturile principale scoase în evidență de cronicari pentru a descrie noile opusuri semnate de Jora. Cu privire la modernitatea sa, atât de mult lăudată în perioada interbelică, cronicarii vor păstra tăcerea, iar capacitatea lui Jora de a asimila diverse genuri și sonorități europene (rusești, franceze), de a le prelucra sub o formă sau alta, nu va mai fi menționată în paginile revistelor și publicațiilor vremii.

În 1944, Jora devine vicepreședintele Societății Compozitorilor Români, înlocuindu-l în funcție pe Constantin Brăiloiu, și își continuă mandatul de rector al Academiei de Muzică, încercând, în ciuda presiunilor politice tot mai puternice, să lupte pentru integritatea instituțiilor muzicale și pentru libertatea artistică a compozitorilor români. Perioada de tranziție a anilor 1944-1949 este presărată cu situații dificile pentru Jora, iar atitudinea sa fermă cu privire la menținerea independenței instituțiilor de cultură față de conducerea de partid atrage persecuția dictaturii comuniste. Muzica sa începe să fie descrisă drept „reacționară”, „decadentă”, „elitistă” și „formalistă”, iar în 1947 este demis din conducerea Academiei de Muzică, și în 1949 din cea a Societății Compozitorilor Români (Uniunea Compozitorilor începând cu 1949).

Programele Filarmonicii confirmă marginalizarea treptată a lui Jora în viața muzicală românească, artistică și pedagogică. Doar câteva din lucrările sale vor mai fi interpretate la Filarmonică în această perioadă pentru că, încă din 1949-1950, piesele românești care urmau

să fie cântate pe scenele teatrelor, operelor și filarmonicilor de stat treceau printr-un protocol de aprobare și verificare de către birourile și comitetele din noua Uniune a Compozitorilor. Conducerea Uniunii realizează liste și categorii de compozitori în funcție de criterii politice, care-l plasează pe Jora în lista celor ce „merită să fie activați”, dar și pe lista celor „dubioși”. La începutul acestor schimbări, lui Jora i se mai oferă câteva ocazii de reabilitare, pe care compozitorul, însă, le respinge cu franchețe.

După câțiva ani extrem de duri pentru Jora, în care este exclus complet din viața muzicală românească, în toamna anului 1952, se înscrie în Uniunea Compozitorilor și este primit, cu satisfacție, de cei care îi contestaseră atât de violent reticența față de noile directive ale partidului comunist din perioada de tranziție. În anul următor, Jora scrie cel de-al patrulea balet al său, *Când strugurii se coc*, op. 35, cu o tematică încadrată în cele impuse de autorități, care va fi interpretat de orchestra Filarmonicii în două concerte dedicate aniversării înființării Partidului Comunist Român, din 7 și 8 mai 1955. Totodată, schimbarea conducerii Uniunii Compozitorilor din 1954 și o aparentă relaxare în rândul compozitorilor, detectată la sfârșitul deceniului șase al secolului precedent, îi prieste lui Jora. Compozitorul devine tot mai implicat în viața muzicală românească, iar perioada de izolare trăită de compozitor cu doar câțiva ani în urmă pare-se că trecuse fără a mai fi amintită.

Totuși, programele Filarmonicii arată că Jora nu este cu mult mai cântat după reabilitarea sa decât înainte, așa cum ar fi fost de așteptat. Într-adevăr, în perioada excluderii sale din viața muzicală românească, la Filarmonică erau programate doar lucrări aprobate, mai vechi, instrumentale, care nu puneau probleme de ideologie. Începând cu 1960, orchestra Filarmonicii va interpreta compoziții odinioară interzise, fragmente de balet care încă nici nu avuseseră premiera scenică integrală, însă aparițiile lucrărilor lui Jora în programele Filarmonicii până la moartea compozitorului din 1971 rămân destul de firave.

Însă frecvența programării muzicii lui Jora în stagiunile Filarmonicii nu crește nici după 1971, și nici chiar după căderea comunismului de la finalul anului 1989. Căutând în stagiunile Filarmonicii am avut marea surpriză de a descoperi faptul că doar două dintre lucrările lui Jora s-au mai cântat în concertele post-decembriste. Nu mai există nicio altă consemnare a vreunui concert simfonic cu partituri de Jora în anii '90 și 2000, în afară de cele menționate, cel puțin până în 2018, atunci unde cercetarea mea a programelor de sală de la Filarmonică se oprește.

Gândindu-mă că poate îmi scapă informații cu privire la lucrările lui Jora cântate la Filarmonică, am căutat stagiune cu stagiune pentru a-i găsi numele în sutele de concerte

desfășurate din 1991 și până în prezent, dându-mi seama, la un moment dat, că ele pur și simplu nu există. De asemenea, am realizat că din momentul intrării mele în anul I la Universitatea Națională de Muzică (în 2013) nu am participat niciodată la un concert de la Filarmonică cu vreo lucrare de Jora, ci singurele ocazii în care i-am auzit partiturile interpretate au fost în cadrul recitalurilor camerale de la Universitate și a câtorva concerte simfonice de la Sala Radio, cea care îi și poartă numele compozitorului. Într-adevăr, nu mă refer la stagiunile camerale de la Filarmonică recente (de exemplu, cea de marți seară, din ultimii ani) fiindcă nu fac obiectul cercetării mele prezente, însă concluzia surprinzătoare la care am ajuns rămâne valabilă: muzica lui Jora iese din repertoriul orchestrei Filarmonicii încă din 1991, adică în urmă cu aproape 20 de ani de ani.

- *Repertorii românești în programele Filarmonicii bucureștene în perioada interbelică, a celui de-Al Doilea Război Mondial și postbelică. Studiu de caz: Paul Constantinescu*

Paul Constantinescu (1909-1963) debutează la Filarmonica din București în 1934, cu fragmente din *Suita românească*. Evenimentul organizat de Societatea Compozitorilor Români viza promovarea muzicii autohtone și ultimele producții ale tinerilor, printre care și Paul Constantinescu, distins anterior cu Mențiunea a II-a a Premiului de compoziție „George Enescu”¹. Urmează o bogată activitate componistică și pedagogică, care îl plasează pe Paul Constantinescu printre reprezentanții de seamă ai compoziției muzicale românești interbelice, din timpul celui de-al Doilea Război Mondial și postbelice.

Chestiunile cu privire la originea și religia lui Paul Constantinescu apar la jumătatea anilor '30 și sunt alimentate de ziare legionare precum *Porunca vremii* și *Acțiunea Românească*. Sub pretextul preocupării pentru valorile naționale, cele două ziare publică articole cu remarci antisemite la adresa compozitorului și critici negative legate de compozițiile sale, începând cu prima audiție de la Operă a lucrării *O noapte furtunoasă*, care, de altfel, primise numeroase laude atât de la muzicieni, cât și de la scriitori și dramaturgi.

Chiar dacă lucrările lui Constantinescu prezentate în perioada anilor 1935-1940 la Filarmonică erau impregnate de folclor românesc, de prelucrări ale melodiei populare și ritmurilor specifice (aspecte puse în evidență constant de cronicarii și muzicienii importanți ai

¹ Viorel Cosma, *Filarmonica George Enescu din București, 1868-1968*, București, 1968, pag. 168.

vremii, precum Virgil Gheorghiu, Emanoil Ciomac, Romeo Alexandrescu și Mihail Jora), demonstrând așadar din plin un caracter „național”, remarcile antisemite prind amploare la începutul deceniului cinci al secolului XX, atunci când conducerea Radioului, unde Constantinescu activa ca dirijor și consultant muzical din 1936, îi cere să justifice, prin acte, apartenența la religia creștin-ortodoxă, atât a sa, cât și a părinților. În ciuda dovezilor puse la dispoziție de compozitor, atestând această apartenență, arhivele dezvăluie că Societatea de Radio îi pecetluiește soarta lui Constantinescu, reclamându-l ca „ne mai prezentând încredere”. Din acel moment, compozitorul va fi plasat sub supravegherea poliției și, după instaurarea comunismului, a Securității.

În ciuda acestor probleme, Constantinescu se remarcă drept unul dintre cei mai importanți compozitori români și are parte de susținere la Filarmonică și la Societatea Compozitorilor Români, iar lucrările sale cunosc interpretări frecvente pe cele mai importante scene de concert din țară. Printre contribuțiile deosebit de importante ale compozitorului se remarcă *Oratoriul bizantin nr. 2.*, cu titlul original *Patimile și Învierea Domnului* și *Oratoriul bizantin nr. 1, Nașterea Domnului*, programate la Filarmonică între anii 1946-1949. Lucrările reprezintă o premieră absolută pentru literatura muzicală românească, o „replică” la pasiunile bachiene și alte compoziții europene de gen.

Constantinescu devine o prezență extrem de activă în lumea muzicală românească la începutul anilor '50, face parte constant din programele instituțiilor de referință din țară și lucrările sale primesc distincții și aprecieri din partea colegilor și autorităților, în ciuda micilor șicane din presă. În 1949, apare pe listele membrilor definitivi acceptați în Uniunea Compozitorilor (ulterior, membru al biroului secției de muzică simfonică și de cameră) și ocupă funcții în multiple consilii și comisii ale Filarmonicii bucureștene, Comitetului de artă, Teatrului de Operă și Balet și ale Ministerului culturii.

Cu toate acestea, pe 23 februarie 1952, Securitatea Statului propune un să se continue supravegherea compozitorului, propunându-se investigarea informațiilor despre compozitorului în arhive, supravegherea sa prin mijloace tehnice și recrutarea informatorilor din cercul foarte apropiat pentru a stabili atitudinea față de regim.

În următoarele două decenii, lucrările sale continuă să apară la fel de des în programele Filarmonicii și în turneele orchestrei din străinătate. Totuși, monitorizarea se intensifică în ultimii ani de viață ai compozitorului, în ciuda poziției privilegiate pe care o deținea în aparență. Nu i se îngăduie să părăsească țara, îi sunt criticate legăturile cu alți colegi muzicieni din

străinătate și, pe lângă bine-cunoscutele învinuiri legate de relațiile sale cu mișcarea legionară, burghezie și spionaj, documentele din arhivă dezvăluie transcrieri ale conversațiilor telefonice și avize pentru interceptarea corespondenței. Suspiciunile par să dispară atunci când dosarul este clasat în ianuarie 1963, aproximativ cu un an înainte de moartea compozitorului, cu toate că ultimele rânduri din dosar confirmă intenția continuării supravegherii.

Traseul postum al lui Constantinescu la Filarmonică se diferențiază de cel al fostului său profesor și bun prieten, Jora. Dacă prezența acestuia se rarește considerabil după 1967, opusurile lui Constantinescu cunosc o interpretare la fel de consecventă ca și în timpul vieții. Astfel, Paul Constantinescu rămâne unul dintre cei mai programați compozitori români de la Filarmonică (probabil că doar Enescu îl surclasează), cu 103 de concerte, 50 dintre acestea desfășurându-se în timpul vieții sale, iar 53 după moartea sa. Trebuie, totuși, menționat faptul că Paul Constantinescu nu dirijează absolut niciun concert la Filarmonică și doar trei la Radio, două în 1936 și unul în 1937 (cu lucrări proprii).