

PICTORUL ȘTEFAN DIMITRESCU ȘI „VIOARA LUI INGRES” ÎN LUMINA DOCUMENTELOR DE ARHIVĂ ALE CONSERVATORULUI DIN IAȘI

Dana OLTEAN*

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) nu a fost singurul pictor îndrăgostit de muzică și nu a fost nici măcar primul; ba mai mult, nici măcar cel mai celebru. Pe la 1472 Leonardo da Vinci ajunsese la curtea ducelui de Milano, Ludovico il Moro, grație talentului său de muzician. Giorgio Vasari¹ ne spune că improviza versuri acompaniindu-se „dumnezeiește” la *lira da braccio*, varianta a instrumentului numit *viola da braccio*, strămoșul vioarei. Pictor, om de știință, inginer, matematician, sculptor, arhitect, poet, muzician... Oarecum copleșită de o listă atât de lungă de talente, posteritatea le-a reținut, în crearea legendei lui Leonardo, doar pe primele trei.

Ingres a beneficiat însă de pana unui ziarist din anturajul său, Emile Bergerat (1845-1923), care a lansat prin 1872 expresia ce avea să fie adoptată de limbajul curent și asociată în mod peren numelui său². Stilistic vorbind, avem de-a face cu o sinecdocă ce particularizează un concept general: „*pasiune*”, „*hobby*”, „*ocupație secundară în care cineva excelează*”. Asocierea surprinzătoare a unui instrument muzical cu numele unui pictor constituia pe de-o parte un detaliu pitoresc ușor de memorat, iar pe de alta un paradox; aceste ingrediente, adăugate la celebritatea de care se bucurase maestrul încă din timpul vieții, i-au asigurat expresiei o popularitate rapidă. Curând a ajuns la urechile văduvei lui Ingres, care s-a simțit datoră să protesteze în paginile ziarului *Le Figaro*³, de teamă ca memoria soțului ei să nu cadă în ridicol. Ce-i drept, au fost voci (Camille de Saint-Saëns) care și-au exprimat scepticismul cu privire la calitățile de muzician ale lui Ingres sau chiar au răspândit comentarii răuvoitoare, ca de pildă Jean Cocteau, care, fără să fi fost contemporan cu pictorul, îl considera un interpret „*mediocru*”⁴.

Expresia „*violon d’Ingres*” nu are însă, în perimetrul culturii franceze, nici o nuanță peiorativă, dimpotrivă, introduce o notă de rafinament față de neutrul *hobby*. Faptul trebuie

* L’ Université Paris-Nanterre, Ecole du Louvre, Paris.

¹ Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, traducere de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1968, p. 179.

² În memoriile sale, *Souvenirs d’un enfant de Paris*, publicate în 1911, relatează contextul în care a inventat expresia, *apud* Hans Naef, *Qui a inventé la métaphore de « Violon d’Ingres »?*, în „Bulletin du Musée Ingres”, nr. 33, iulie 1973, p. 19-22.

³ La data de 5 august 1885, *apud* Georges Vigne, Florence Viguier, Jean-Marc Andrieu, *Ingres et la musique*, în „Papiers d’Ingres”, nr. 10, 1993-1994, p. 11.

⁴ Jean Cocteau, *Journal d’un inconnu*, Paris, 1953: „C’est en jouant médiocrement du violon qu’Ingres nous a donné une formule si commode qu’on se demande de quelle autre on se servait auparavant”.

subliniat pentru că dicționarele românești au înregistrat expresia adăugându-i o conotație depreciativă ce rezultă din *interpretarea* acestui detaliu biografic: „*Pictorul Ingres avea ambiția de a fi socolit, fără să fie, un mare violonist*”⁵. De unde știau lexicografuli români că Ingres nu era un bun violonist, de vreme ce istoricii de artă francezi s-au aplecat abia de curând asupra acestei chestiuni? De bună seamă că vor fi plecat urechea la zvonurile răspândite de de-alde Saint-Saëns și Cocteau. Marele maestru ne apare însă ușor caricatural, bovaric, în această definiție. Recent, două articole⁶ au studiat în amănunțime problema relației lui Ingres cu muzica. Ne vom margini să cităm opinia pictorului Hippolyte Flandrin (1809-1864), care l-a cunoscut îndeaproape pe Ingres pe vremea când acesta era directorul Academiei franceze de la Roma (Villa Medici) : „*niciodată nu arăta pentru talentul său de amator această înfatuire ridicolă a cărei legendă circulă peste tot*”⁷. La o cercetare sumară a ocurențelor acestei expresii în diverse articole publicate pe internet, reiese că vorbitorii de limbă română au sesizat perfect faptul că sinecdoca face referire la pictorii – medicii sau alte categorii profesionale – pasionați de muzică și o folosesc ca atare, cu un sens pozitiv. În consecință am optat în acest articol pentru folosirea ei preponderent în varianta românească, cu precizarea că îi acordăm exclusiv sensul pozitiv pe care îl are în limba lui Voltaire și recuzăm sensul secundar, „interpretativ”, invalidat de altfel de cercetările recente menționate anterior.

Departe de a fi o simplă anecdotă, Ingres și vioara lui au căpătat valoare paradigmatică întrucât constituie un motiv biografic identificabil la o serie de alți pictori. Dintre artiștii plastici români renumiți atinși de acest „sindrom” – cât se poate de benign – am putea cita cazul lui Ștefan Luchian, care a studiat flautul la Conservatorul din București, al lui Brâncuși violonist și mai cu seamă pe acela al pictorului-violoncelist Ștefan Dimitrescu. Credem că nu e întâmplător faptul că vioara lui Ingres, și nu aceea a lui Leonardo, a devenit proverbială : dacă ambii artiști au cunoscut celebritatea încă din timpul vieții și în cazul ambilor dispunem de scrieri autografe abundente, corespondență și mărturii ale contemporanilor, o lectură rapidă a acestora ne indică imediat care din ei era un împătimit al muzicii mai presus de orice și care era mai degrabă pasionat de cunoaștere, oricât de bun muzician va fi fost. O fotografie inspirată a lui Man Ray, ce va fi contribuit desigur la răspândirea legendei, adaugă, cu umor, un motiv suplimentar: „*vioara lui Ingres*” ar fi fost... femeile, acele femei somptuos senzuale văzute din spate în ipostaza de *baigneuses* care i-au dus faima maestrului. Cine n-a remarcat formele feminine ale vioarei?⁸ De altfel, în epoca barocă, gâtul instrumentelor din familia *violeni da gamba* – strămoș al violoncelului –, se termina nu cu o volută, ci cu un bust de femeie sculptat.

Rezumând cele două studii referitoare la Ingres muzician, vom spune că biografia lui se intersectează cu muzica în cinci puncte definitorii:

⁵ *Dicționarul explicativ al limbii române*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2009.

⁶ Georges Vigne, Florence Viguier, Jean-Marc Andrieu, *Ingres et la musique*, în „Papiers d’Ingres”, nr. 10, 1993-1994; Daniel Ternois, *Ingres et la musique d’après sa correspondance et les témoignages de ses amis*, în „Bulletin du Musée Ingres”, nr. 77, 2005, p. 7-72.

⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸ André Rieu afirmă într-un interviu că vioara este instrumentul cel mai romantic pentru că are formele unei femei.

I. A făcut studii muzicale ce i-au permis să-și câștige o vreme existența cântând pe postul de vioara a doua în orchestra din Toulouse, ceea ce e suficient, după părerea noastră, pentru a-i certifica competențele muzicale.

II. A continuat să cânte la vioară de-a lungul întregii vieți, în serate private și, ocazional, în compania unor muzicieni celebri: Paganini, Franz Liszt, Charles Gounod. Într-o scrisoare adresată lui Hector Berlioz, publicată în *Gazette de la musique* în 1839, Liszt îl califica pe Ingres drept „excelent muzician”, căruia „Mozart, Haydn, Beethoven îi vorbesc aceeași limbă ca și Phidias și Rafael”⁹. În tabăra cealaltă, compozitorul Saint-Saëns relatează că i-a reclamat maestrului onoarea unei sonate iar acesta a refuzat, deducând de aici inconsistența legendei¹⁰. Ne putem întreba însă câți muzicieni ar fi acceptat la vârsta de 70 ani să „se producă” în compania unui copil-minune de 15 ani? În fine, văduva lui Ingres, Delphine Ramel, ea însăși pianistă, a declarat public că artistul fusese un foarte bun muzician fără să fi pretins vreodată calitatea de virtuoz¹¹. Semnalăm faptul că celebra vioară poate fi văzută la muzeul Ingres din Montauban, orașul natal.

III. Pasiunea pentru muzică a fost constantă și remarcată de absolut toți cei care l-au cunoscut personal și au lăsat mărturii. Ingres îi adora pe Mozart, Beethoven, Haydn și Gluck. Îi plăcea de asemenea foarte mult opera.

IV. O serie de lucrări – portrete, autoportrete, compoziții cu subiect muzical sau inspirate de audiții – dovedesc dialogul fecund dintre muzică și pictură/desen.

V. Pictura a deținut întotdeauna poziția dominantă, în vreme ce muzica a jucat în mod deliberat în carieră un rol secund.

Așadar, pentru istoricul de artă, sintagma „*violon d’Ingres*” desemnează un tip particular de personalitate artistică polivalentă, și în mod special profilul pictorului-muzician (sau al sculptorului-muzician) în a cărui biografie putem decela cele cinci caracteristici enumerate anterior. Paralela între „*vioara lui Ingres*” și violoncelul lui Ștefan Dimitrescu (1886-1933), binecunoscut tuturor biografiilor săi, a fost deja schițată de Ion Frunzetti¹² și Doina Păuleanu¹³. A existat chiar tentația de a se vorbi de „*calitatea desenului său ingresc*”¹⁴, fără a se avansa însă vreun argument solid. Corespondența artistului fiind considerată pierdută, în absența vreunui jurnal ori a vreunor memorii, aprofundarea acestui subiect pare dificilă. Totuși, există o serie de mărturii interesante și relativ concludente, pe care le vom corobora cu o sursă inedită, deosebit de prețioasă, neexplorată până acum de vreun istoric de artă: arhivele Conservatorului din Iași. Acest demers ne va permite o examinare critică a celor șapte biografii publicate până acum.

⁹ Daniel Ternois, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹¹ Georges Vigne, *op. cit.*, p. 11.

¹² „Pasiunea pentru violoncel i-a rămas toată viața, certificând adevărul psihologic al «vioarei lui Ingres», „Pictorul Ștefan Dimitrescu cu prilejul celei de-a zecea aniversări a morții sale”, în „Universul literar”, nr. 14, 20 mai 1943, p. 4.

¹³ „Întâia opțiune a lui Ștefan Dimitrescu a fost, în anul 1902, pentru Conservatorul din Iași, astfel încât se poate susține, cu temei, că violoncelul a constituit de-a lungul vieții sale un adevărat *violon d’Ingres* [...]”, Doina Păuleanu, *Grupul celor patru*, Editura Monitorul Oficial, București, 2012, p. 66.

¹⁴ Mocanu Virgil, *Ștefan Dimitrescu, desenatorul*, în „România literară”, București, 10 ianuarie 1974, p. 23.

I. STUDIILE MUZICALE

În ce privește studiile muzicale și data la care Ștefan Dimitrescu a descins în capitala Moldovei, biografii artistului ne oferă un... concert polifonic. Unii, precum Ionel Jianu¹⁵ și Călin Alupi¹⁶, susțineau că Ștefan Dimitrescu a deprins tainele violoncelului singur, primul dintre ei adăugând că artistul a urmat gimnaziul la Iași; alții¹⁷ au afirmat fără o umbră de îndoială că viitorul artist și-a început studiile muzicale în 1902 urmând să se răzgândească în anul următor, când s-a înscris la Școala de Arte Frumoase. Educația lui muzicală ar fi durat așadar un an. Până și Ion Frunzetti, autorul celei mai pătrunzătoare biografii dimitresciene publicate până acum, a afirmat o dată surprinzătoare: 1906¹⁸. Singuri Petru Comarnescu și Beatrice Bednarik par să fi avut surse fiabile, primul susținând că tânărul Dimitrescu „*voia să urmeze paralel muzica și pictura*”¹⁹, al doilea exeget indicând cu precizie anul începerii studiilor, fără a face însă vreo referire la Conservator²⁰. Cert este că nici unul nu și-a dezvăluit sursele, nici nu a comentat afirmațiile anterioare lui și nici nu a consultat arhivele Conservatorului din Iași, neglijând astfel o sursă de informații mai bogată decât stereotipele cereri de înscrieri la examene păstrate în arhivele Școlii de Arte Frumoase.

Numele viitorului artist nu este menționat nici în dosarul cuprinzând cererile de înscriere la clasa de violoncel din anul 1902/1903, nici în cataloagele examenelor, nici în procesul verbal încheiat de directorul instituției la sfârșitul anului școlar, nici în corespondența intrată²¹. Dintr-un motiv foarte simplu: s-a înscris într-adevăr la Conservator, dar abia în toamna lui 1903. Lucrurile nu aveau cum să se petreacă altfel câtă vreme în anul școlar 1902/03 tânărul Ștefan Dimitrescu era încă elev în clasa „*a treia gimnasială*” (echivalentul clasei a XI-a de astăzi) la gimnaziul Anastasie Panu din urbea natală, Huși, după cum reiese din certificatul de absolvire prezentat de candidat și vizat de secretar la momentul înscrierii²².

Dosarul de înscriere la Conservator mai cuprindea, pe lângă acest certificat de absolvire datat 5 septembrie 1903, certificatul de naștere precum și o adeverință de bună purtare eliberată de primăria din Huși la data de 20 septembrie 1903. Cererea²³ însăși, semnată de un anume Ștefan Georgescu în calitate de reprezentant legal al viitorului artist, orfan de tată, poartă data de 2 octombrie 1903. Slova, frumos caligrafiată, îi aparține tânărului Ștefan, fiind identică cu aceea a numeroaselor cereri depuse pe parcursul studiilor sale la Școala de Arte Frumoase. Cererea nu precizează anul de studiu, dar tocmai pentru că nu specifică nimic în

¹⁵ Ionel Jianu, *Ștefan Dimitrescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1954, p. 11-12.

¹⁶ *Am fost elevul lui*, în „Cronica”, Iași, 27 august 1976, p. 5.

¹⁷ Claudiu Paradais, *Ștefan Dimitrescu*, Editura Meridiane, București, 1978, p. 6; Petru Comarnescu, *N. N. Tonitza*, Editura Tineretului, București, 1962, p. 20; Oscar Han, *Dălți și pensule*, Editura Minerva, București, 1970, p. 453.

¹⁸ E posibil să fie o greșeală de tipar. „Pictorul Ștefan Dimitrescu cu prilejul celei de-a zecea aniversări a morții sale”, în „Universul literar”, nr. 14, 20 mai 1943 p. 4.

¹⁹ Petru Comarnescu, *op. cit.*, 1962, p. 20.

²⁰ Beatrice Bednarik, *Ștefan Dimitrescu*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 3.

²¹ DJANI, Fond 102, Academia de Muzică și Artă Dramatică, Dosarele 2/1902-1903, 15/1902-1903, 20/1902-1903.

²² DJANI, Fond 102, Dosarul 1/1903-1904, f. 49 verso.

²³ DJANI, Fond 102, Dosarul 1/1903-1904, f. 49.

acest sens se subînțelege că tânărul student avea să urmeze parcursul clasic, conform programei din 1896 : un an pregătitor, apoi cursul inferior cu o durată de trei ani și, în fine, cursul superior timp de încă trei ani. Studiile durau șapte ani pentru că – lucru inimaginabil astăzi – erau admiși inclusiv începătorii. Profesoara de muzică corală Sofia Teodoreanu chiar se plânge de faptul că unii elevi se înscriau „fără a ști cel puțin notele”²⁴.

Cererea de înscriere nu este singurul document care atestă faptul că tânărul Ștefan Dimitrescu și-a început studiile la Conservator în toamna lui 1903: această instituție avea o evidență precisă a elevilor săi atât în ce privește înscrierea cât și frecvența la cursuri. Registrul de înscrieri, denumit „Tabloul elevilor înscriși”, preciza în dreptul numelui fiecărui elev specializarea și data intrării în școală, numele și profesia părinților, naționalitatea, confesiunea religioasă, data și locul nașterii, domiciliul în Iași. În plus, școala dispunea de cataloage de prezență pentru fiecare specializare în parte, completate cu scrupulozitate. Grație acestui spirit de disciplină și acestei rigori matematice în ținerea la zi a registrelor avem astăzi mai multe informații despre tânărul Ștefan Dimitrescu din arhivele Conservatorului decât din acelea ale Școlii de Arte Frumoase. Registrul de înscrieri din anul 1903/1904 specifică deci faptul că viitorul pictor-violoncelist a fost admis în școală în octombrie 1903²⁵.

La fel de falsă este aserțiunea că tânărul hușean și-ar fi început studiile la Școala de Arte Frumoase în 1902. Cererea de înscriere²⁶, semnată de doamna Dimitrescu, este datată 25 august 1903. Credem că această inexactitate a fost preluată fără o examinare critică din articolul publicat la moartea artistului de către primul său biograf, Nicolae Tonitza²⁷. Cel mai iubit pictor român este indiscutabil și cel mai autorizat biograf al lui Ștefan Dimitrescu, prietenul său devotat de-o viață. Memoria umană nu este însă infailibilă atunci când își propune să evoce amintiri vechi, iar cea a lui Tonitza ar fi „păcătuit prin imprecizie” și în cazul lui Francisc Șirato²⁸. Nu vom fi deci prea severi cu un artist care, treizeci de ani mai târziu, plasa debutul unei relații deosebit de longevive ceva mai devreme pe axa timpului, cu atât mai mult cu cât circumstanțele în care s-au cunoscut cei doi artiști explică acest mic lapsus. Tonitza e cel care s-a înscris la Școala de Arte Frumoase în 1902. Studiind vreme de patru ani, cot la cot, în același atelier al lui Gheorghe Popovici, unde Ștefan Dimitrescu a ajuns în octombrie 1903 și pe care Tonitza l-a părăsit în 1907, începuturile se vor fi estompat în memoriile protagoniștilor înșiși, așa cum șade bine unei prietenii de legendă.

În toamna lui 1903, Ștefan Dimitrescu începe deci să studieze violoncelul cu profesorul August Moldrich. Prea multe noțiuni nu va fi avut deoarece îl găsim în anul pregătitor. Conservatorul de „Musică și Declamațiune” fusese înființat în 1864 prin decret semnat de către Alexandru Ioan Cuza și funcționa, la începutul secolului al XX-lea, în casa Ghica din str. Banu nr. 8 (actualmente Gavril Muzicescu nr. 10)²⁹, pe care pictorul avea să o insereze într-

²⁴ „L-am cunoscut pentru întâiași dată la 1902 [...]: camarazi de serie la școala de pictură din Iași”, N. N. Tonitza, *Ștefan Dimitrescu*, în „Arta și omul”, nr. 3, septembrie 1933, p. 28.

²⁵ DJANI, Fond 102, dosarul 16/1903-1904, f. 2-5.

²⁶ DJANI, Fond 183, dosarul 3/1903, f. 81-82.

²⁷ DJANI, Fond 102, dosarul 10/1905-1906, f. 11.

²⁸ Doina Păuleanu, *op. cit.*, p. 66.

²⁹ Îi adresez mulțumirile mele domnului Sorini Iftimi, muzeograf la Muzeul de Istorie a Moldovei din cadrul Complexului Muzeal Moldova Iași, care m-a ajutat să identific clădirea în care a funcționat Conservatorul, despre care arhivele menționează lacunar. Acest amănunt transpare și din programul concertului dat de

un *peisaj* estival luminos executat în ulei, către 1929 (Fig. 1). Elevii aveau posibilitatea de a studia următoarele specializări³⁰: teorie și solfegiu, armonie, canto, „declamație”, „violină”, violoncel, flaut, „oboe”, clarinet, „contra-bas”, corn, trombon, „trombă” (trompetă) și „piano”. Ștefan Dimitrescu a urmat cu regularitate cursurile din 1903 până în toamna lui 1907. Absențele nemotivate acumulate în lunile octombrie și noiembrie au condus la ștergerea lui din catalog în ultima lună a anului³¹. În 1908 a depus cererea de reînscrisere, datată 7 octombrie³². La examenul de sfârșit de an din 3 iunie 1909³³ figurează însă absent. Catalogul corespunzător anului 1908/1909 nu s-a păstrat, dar putem afirma cu certitudine că a fost declarat repetent, ca și în anul anterior, din cauza absențelor. După această dată numele său dispare din arhivele Conservatorului.

O frântură de conversație, consemnată peste ani de Oscar Han, în captivantele sale pagini consacrate evocării Grupului celor patru, ne dezvăluie motivul acestor absențe. Prin anii 1924-1925, Ștefan Dimitrescu i-a dedicat sculptorului un concert privat, asupra căruia vom reveni. Cuprins de admirație, sculptorul l-a tachinat îndemnându-l să-și termine studiile la Conservator. „Îmi dai tu o bursă ?”³⁴ a venit prompt replica pictorului-muzician. Oricât de neverosimilă ne-ar putea părea astăzi asocierea violoncelului cu berăria, credem, la fel ca Beatrice Bednarik, că a început să-și câștige existența cântând prin localuri, ceea ce l-a împiedicat să fie prezent la cursuri. Dacă examinăm rezultatele la examene³⁵, sintetizate în tabelul de mai jos, mai apare un motiv care explică abandonul studiilor :

Anul școlar	Nivel	Nota medie anuală	Nota examen	Rezultat
1903/1904	curs pregătitor	5,25	6	
1904/1905	anul I curs inferior	6	6	
1905/1906	anul II curs inferior	6	7	
1906/1907	anul III curs inferior	6,75	8	Premiul III
1907/1908	anul I curs superior	7	Absent	Repetent
1908/1909	anul I curs superior	-	Absent	Repetent

De la un an la altul remarcăm un progres constant ce a culminat cu premiul III obținut în iunie 1907, grație unei discipline de fier, fapt ce reiese din două documente ce se completează reciproc permițând astfel reconstituirea agendei viitorului pictor-violoncelist pe

elevi, la data de 9 aprilie 1905: « Biletele se află de vânzare la Conservator strada Banu no. 8 », DJAN Iasi, Fond 102, dosarul 10/1905-1906, f. 94. A se vedea și Aurica Ichim, Un izvod de cheltuieli privitor la refacerea casei Ghica din strada Banu – Iași (1835-1841), în „Monumentul”, X, 2009, 1, p. 103-104.

³⁰ Doina Păuleanu, *op. cit.*, p. 66.

³¹ DJANI, Fond 102, dosarul 5/1908-1909, f. 39-40.

³² DJANI, Fond 102, dosarul 3/1908-1909, f. 199.

³³ DJANI, Fond 102, dosarul 5/1909-1910, f. 107.

³⁴ Oscar Han, *op. cit.*, 1970, p. 454.

³⁵ DJAN Iași, Fond 102, dosarele 16/1903-1904, f. 33; 6/1904-1905, f. 29-30, f. 61-64; 3/1905-1906, f. 38; 5/1906-1907, f. 31, f. 64; 5/1907-1908, f. 40-41, f. 103; 5/1908-1909, f. 39-40.

anul 1906/1907. Primul este scrisoarea adresată ministerului Cultelor și Instrucțiunii publice la data de 9/8/1905, prin care directorul Enrico Mezzetti explica necesitatea achiziționării unei mari cantități de lămpi în sezonul hibernal prin aceea că majoritatea elevilor urmau cursuri și la alte școli, ceea ce îl obliga să prelungească până seara activitatea propriei școli³⁶. Al doilea document este cererea adresată la 5/10/1906, la început de an școlar, direcțiunii Școlii de Arte Frumoase de către opt elevi, printre care Ștefan Dimitrescu, în scopul obținerii unui program special – după-amiaza – pentru ședințele cu model, cerere ce avea să fie aprobată de Emanoil Bardasare³⁷. Prin urmare, cursurile de violoncel aveau loc în intervalul orar 11-14 și 16-19, alternând cu cursurile teoretice (perspectivă, anatomie, estetică, istoria artelor) de la Arte Frumoase ce se desfășurau între orele 9-11 și cu atelierul de pictură după model ori cel de peisaj ce aveau loc de la 14 la 16. Știind acum că Fănuță a urmat zece ore de cursuri pe zi de luni până sâmbăta timp de patru ani (1903-1907), putem da un conținut mai concret evocării amintirii prietenului său, făcute de Tonitza cu admirație și umor fin la câteva luni de la dispariția acestuia: „Îmi aduc aminte deabea acum de prodigioasa lui activitate, de diabolica lui îndărătnicie la lucru pe vremea când estompa și cărbunele academic [...] – ne exaspera pe toți ceilalți camarazi, aruncându-ne [...] într-o agresivă trândăvie”³⁸.

Credem că nu e întâmplător faptul că a abandonat studiile tocmai după acest succes și nu înainte: a așteptat să se simtă suficient de stăpân pe tehnica violoncelului pentru a putea cânta în tarafuri. În realitate nu le-a abandonat în mod voluntar, ca dovadă faptul că s-a reînscris în toamna lui 1908, ci a fost șters din catalog din cauza absențelor. Era de altfel un fenomen frecvent : în anul 1907/1908 și următorul, o treime din elevii înscriși la violoncel au fost excluși. Ca regulă generală, la examenul de sfârșit de an, care avea loc la începutul lui iunie, se prezentau doar două treimi din totalul elevilor înscriși la Conservator, după cum reiese din datele statistice raportate de director ministerului Cultelor și Instrucțiunii publice³⁹, prezentate sintetic în tabelul de mai jos. În acest context înțelegem mai bine de ce, deși declarat repetent, Ștefan Dimitrescu a fost recrutat în toamna lui 1907 în orchestra Conservatorului⁴⁰, care îi oferea o remunerație simbolică după fiecare spectacol. Devenise muzician profesionist.

Anul școlar	Numărul de elevi		procentual
	înscriși	prezenți la examen	
1903/1904	191	173	90%
1904/1905	265	142	68%
1905/1906	210	142	68%
1906/1907	231	149	65%
1907/1908	151	100	66%

³⁶ DJAN Iași, Fond 102, dosarul 10/1905-1906, f. 278.

³⁷ DJAN Iași, Fond 183, dosarul 3/1906, volumul II, f. 59.

³⁸ N. N. Tonitza, Ștefan Dimitrescu, „Arta și omul”, nr. 3, septembrie 1933, p. 28.

³⁹ DJAN Iași, Fond 102, dosarele 16/1903-1904, f. 62-63; 6/1904-1905, f. 93-95; 3/1905-1906, f. 61; 5/1906-1907, f. 61-63; 5/1907-1908, f. 90.

⁴⁰ DJAN Iași, Fond 102, dosarul 10/1908-1909, f. 151, f. 355.

II. PRACTICA MUZICALĂ

În timpul studenției sale, Ștefan Dimitrescu a fost martorul privilegiat al unui moment istoric: la 27 noiembrie 1905 debuta prima stagiune concertistică ieșeană sub conducerea directorului Conservatorului, dirijorul Enrico Mezzetti (1870-1930). Studentul la violoncel a fost cooptat în orchestra Conservatorului cu ocazia celei de-a treia stagiuni: semnătura sa, atestând primirea sumei de trei lei, apare pe borderoul de plată⁴¹ al celor douăzeci și opt de elevi care au participat la cel de-al patrulea concert filarmonic ce a avut loc la data de 6 aprilie 1908. Îl regăsim, de asemenea, în orchestră, la 15 iunie 1908, în spectacolul de sfârșit de an, ocazie cu care „onorariul” său a fost dublat⁴². Presupunând că un membru al orchestrei era recrutat pe durata întregii stagiuni, înseamnă că pictorul-violoncelist a participat inclusiv la al treilea concert, din 24 februarie 1908, sub conducerea lui Athanasie Theodorini, unde îl va fi cunoscut pe Antonin Ciolan (1883-1970), vedeta aceluia spectacol. Uvertura *Prometeu* de Beethoven, serenada în fa major pentru coarde de Robert Volkmann și simfonia nr. 5 în re major de Haydn cuprinse în program⁴³ reprezintă, foarte probabil, singurul repertoriu cunoscut deocamdată, interpretat de Ștefan Dimitrescu.

Prin această inițiativă, Mezzetti își propunea să ofere publicului ieșean cinci concerte pe an, programate din noiembrie până în mai, în scopul educării gustului pentru muzica clasică, muzica de cameră și cea corală. Programul este însoțit de un dosar de presă⁴⁴ deosebit de interesant deoarece situa această manifestare în contextul epocii. Este inserat un articol de A. D. Xenopol, care subliniază dificultatea de a schimba gusturile publicului, singura muzică cunoscută la Iași fiind muzica de dans (valsuri, cadriluri, mazurci) sau vreo „arie de operă italiană din școala veche”. Un anume doctor I. Lebell, amator cultivat, deplânge și el „starea aproape primitivă” a gustului muzical al publicului român ce condamnă absolvenții Conservatorului să rămână niște „diletanți mediocri sau lăutari de grădină”. Tabloul lui Theodor Aman⁴⁵ ce reprezintă o *petrecere cu lăutari* în grădina unui conac boieresc, către 1880, ilustrează tocmai acest contrast între lăutarii tradiționali, purtând lungi veșminte orientale și cântând la cobză, nai și scripcă, și muzicienii îmbrăcați după moda occidentală – cămașă, lavalieră, veston și pantaloni –, printre care, în prim plan, un violoncelist. O fetiță se uită fascinată la acest grup heteroclit (Fig. 2). În 1906 violoncelul trebuie să fi fost încă perceput drept un instrument exotic, un simbol al procesului de occidentalizare pe care îl experimenta România de mai multe decenii. Ștefan Dimitrescu a fost deci un avangardist deopotrivă în muzică și în pictură.

Așadar, un asemenea „lăutar de grădină” a devenit tânărul student încă din vara/toamna lui 1907. Cu excepția reperului temporal pe care îl propunem în premieră, asupra acestui punct toți biografuli au manifestat un acord deplin. Deși a executat fresce în mai multe biserici și va fi vândut și ceva tablouri, ba chiar l-a suplinit o vreme pe custodele Pinacotecii din Iași, credem că din vara lui 1907 până în vara lui 1917, când a fost mobilizat pe lângă Marele

⁴¹ DJAN Iași, Fond 102, dosarul 10/1908-1909, f. 151.

⁴² DJAN Iași, Fond 102, dosarul 10/1908-1909, f. 355.

⁴³ DJAN Iași, Fond 102, dosarul 10/1908-1909, f. 215.

⁴⁴ DJANI, Fond 102, dosarul 10/1905-1906, f. 440-445.

⁴⁵ Lucrarea se păstrează la Muzeul Național de Artă al României, București.

Cartier General⁴⁶, Ștefan Dimitrescu și-a câștigat existența esențialmente ca violoncelist, inclusiv pe durata șederii sale la Paris.

Există însă mărturii care atestă faptul că activitatea muzicală a pictorului-violoncelist era departe de a se limita la prestațiile sale în tarafurile de lăutari, așa cum este ea prezentată de obicei în istoriografie, constrânsă adesea de ideologia anilor 1950-1980 a accentua sărăcia și mizeria poporului român „oprimat de regimul burghezo-moșieresc” anterior instalării brutale a celui comunist⁴⁷. „În al treilea an al șederii la Iași, Tonitza s-a mutat împreună cu Bacalu în casa unei doamne Rădulescu, care avea două nepoate, ce urmau canto la conservator. Curând, casa de pe strada Sf. Nicolae a devenit un adevărat cenaclu, unde se citea literatură, printre care și poeziile lui G. Bacovia, pe atunci debutant, și se cântau arii, lieduri și quartete de coarde, la care partea violoncelului o ținea Ștefan Dimitrescu”. Relatarea lui Petru Comarnescu⁴⁸ este verosimilă, deși avem rezerve asupra faptului că aceste concerte ar fi avut loc în anul școlar 1904/1905 întrucât pictorul-violoncelist era abia în anul doi de studiu. Autorul l-a cunoscut personal pe Ștefan Dimitrescu, căruia i-a luat un interviu în 1927⁴⁹, e posibil să fi avut informații chiar de la eroii povestirii sale.

Știm de asemenea că activa în cadrul cercului artistic-literar înființat la Iași în 1908 în scopul reînvierii spiritului junimist, unde „dădea anual douăzeci-treizeci de serate muzicale cu muzicieni distinși”⁵⁰ Oscar Han a devenit un obișnuit al acestui cerc în anii războiului: „În afara acestor reuniuni, Ștefan Dimitrescu mă invita la unele serate muzicale, care se țineau în câte o familie. În ce familii s-au ținut aceste serate, nu mai țin minte.”⁵¹ Unele s-au ținut „în casele lui Mihai Barbu”⁵², după cum ne informează Tonitza, a cărui scrisoare către Constantin Meissner din 16 noiembrie 1918, prin care artistul îl invita pe președintele organizației ieșene a partidului conservator la serata muzicală ce avea loc a doua zi, consemnează tocmai un asemenea eveniment. Altelei ele au fost găzduite de familia avocatului Vlad Manoliu, cumnatul Ecaterinei Tonitza. Fiul acestuia, Ion Manoliu, a rememorat mai târziu aceste serate muzicale lăsându-ne o mărturie deosebit de prețioasă: „Se încingeau discuții aprige pe diverse teme, apoi se servea o mică gustare [...]; către sfârșit, se înjgheba o serată muzicală, la care își dădeau concursul Mihai Barbu la violină și moș Fănuță la violoncel”⁵³. Profesor de vioară la școala normală „Vasile Lupu”, Mihai Barbu corespunde cu siguranță categoriei acestor „muzicieni distinși”, constituind pentru noi o garanție a calității prestației violoncelistului Ștefan Dimitrescu.

Același Oscar Han ne-a lăsat o evocare plină de farmec a unui asemenea concert: „Când am deschis o expoziție în sălile Ateneului (prin 1924-1925), la sfârșitul zilei, ne cheamă Fănuță

⁴⁶ Doina Păuleanu, *op. cit.*, 2012, p. 86.

⁴⁷ Ne referim aici în special la monografia lui Ionel Jianu, deja citată, și la cea a lui Petru Comarnescu, *op. cit.*, 1962, care conține numeroase referiri la Ștefan Dimitrescu.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁹ Ancheta asupra specificului național-răspunsul pictorului Ștefan Dimitrescu, în „Politica”, 6 martie 1927.

⁵⁰ Oscar Han, *op. cit.*, p. 454.

⁵¹ *Ibidem*, p. 426.

⁵² N. N. Tonitza, *Correspondența (1906-1939)*, ediție îngrijită de Barbu Brezianu, Editura Meridiane, București, 1978, p. 217.

⁵³ Comunicată în cadrul simpozionului *Evocarea N. N. Tonitza*, organizat la Muzeul de artă al R.S.R. în data de 19 februarie 1974. Această mărturie a fost citată de Barbu Brezianu în nota explicativă ce însoțește scrisoarea.

și ne ducem la intrarea din dos, unde intrau muzicanții și ne arată violoncelul, pe care îl așezase într-un colț. Ne spune, mie și lui Șirato:

– *Duceți-vă în sală, că vreau să dau un concert...*

*Ne-am așezat în primele rânduri. Ștefan Dimitrescu a cântat preț de jumătate de oră. Doi oameni într-o sală, fără lumină. Acest concert ne-a impresionat. L-am aplaudat frenetic. Ștefan Dimitrescu bănuiesc că n-a încercat niciodată o bucurie mai mare*⁵⁴.

În câteva fraze concise, memorialistul reușește să ne transmită magia acestui „spectacol privat” improvizat de Fănuță pentru prietenii săi precum și emoția resimțită. Ambianța scenei descrise ne amintește de tabloul lui Ștefan Szönyi, păstrat la Muzeul de Artă din Timișoara, în care un **violoncelist**, aureolat de intensitatea trăirii în lumea sunetelor pe care le produce el însuși, luminează colțul întunecat în care se află (Fig. 3). Singura expoziție comună a celor trei artiști de care avem cunoștință în intervalul precizat de narator este cea a *Artei Române*, asociație ai cărei membri fondatori au fost Dimitrescu și Han în 1918, căreia i s-a alăturat și Șirato, în 1921. Expoziția a avut loc într-adevăr, în 1924, în sălile Exarcu la Ateneul Român⁵⁵. După concert, cei doi spectatori și-au invitat numaidecât prietenul muzician la celebrul restaurant Capșa pentru a-l sărbători. Au urmat confesiuni: „*Ne-a povestit din viața lui*”. Nu e greu să înțelegem că acesta a fost un moment memorabil, de cimentare a prieteniei lor și poate chiar un moment-cheie în care s-a pus temelia Grupului celor patru, a cărui existență e atestată oficial prin expoziția de la 7 martie 1926. Lipsea Tonitza, dar acesta era inclus automat în toate proiectele lui Fănuță. Sufletul grupului era Fănuță, ne spune Oscar Han. Din păcate nu știm ce repertoriu a avut la acest spectacol, avem doar o aluzie a lui Șirato la „*jalea și aleanul violoncelului*” într-o cronică consacrată postum lui Dimitrescu asupra căreia vom reveni.

Era Ștefan Dimitrescu un bun violoncelist? „*Foarte bun*”, opinează Oscar Han, cunoscut pentru intransigența lui, de vreme ce cânta împreună cu „*muzicieni distinși*”⁵⁶. Oricât de slabă va fi fost competența muzicală a sculptorului autodeclarat „*afon*”⁵⁷, nu îi putem nega calitatea de bun cunoscător al activității concertistice a pictorului începând din 1917, precum și pe cea de fin observator al oamenilor. Doina Păuleanu îl consideră un „*virtuoz*”⁵⁸ fără a-și justifica însă afirmația dincolo de menționarea studiilor la Conservator. Studii care, după cum am văzut, au fost întrerupte. Aprecierile profesorilor săi ori ale lui Antonin Ciolan ne-ar fi deosebit de utile. Deocamdată ne vom mulțumi să constatăm că din cei 200 de elevi pe care i-a avut, în medie, Conservatorul în perioada 1905-1908, din care scădem cei 25 de studenți la teatru, doar o mică parte, 28 până la 35 - *the happy few* - au fost selectați anual în orchestră. În a treia stagiune Ștefan Dimitrescu a făcut parte dintre aceștia, cântând alături de profesorii săi. Ni se pare un argument suficient pentru a-l considera un muzician în sens deplin.

⁵⁴ Oscar Han, *op. cit.*, 1970, p. 453.

⁵⁵ Doina Păuleanu, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁶ Oscar Han, *op. cit.*, p. 453.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 454.

⁵⁸ Doina Păuleanu, *op. cit.*, p. 19.

III. PASIUNEA PENTRU MUZICĂ

De ce violoncelul? Călin Alupi (1906-1988), elevul și protejatul lui Ștefan Dimitrescu, e de părere că „*înclinarea pentru sunetul grav al violoncelului de altfel merge pe aceeași linie a caracterului său*”⁵⁹. O altă mărturie trădează tentația de a compara omul și violoncelul chiar și sub aspect fizic: „*Am urmărit-o lucrând febril și m-a fascinat mâna uscată, numai os și tendoane, a acestui mare desenator, o mână de muzician parcă întreținută să fie așa, o mână de vioară veche, veșnic contorsionată, veșnic în căutare și mai ales elocventă*”⁶⁰. Ceea ce transpare din astfel de evocări este faptul că pictorul era asociat în mod constant de contemporanii săi cu violoncelul, în vreme ce aluziile la flautul lui Luchian sau la vioara lui Brâncuși par a fi mult mai discrete. Credem că diferența nu provine doar din bogata activitate concertistică a maestrului moldovean, ci dintr-o adevărată pasiune pentru muzică, grație căreia își emoționa publicul. La faimosul concert în nocturnă de la Ateneu, două temperamente flegmatice cum sunt Oscar Han și Francisc Șirato „*au aplaudat frenetic*”.

Un alt punct de vedere întărește presupunerea legată de existența unei pasiuni: „*Până la cinci dimineața < Fănuță > a căutat într-o seară să-și însușească pe coardele violoncelului o arie din anul 1400*”⁶¹. Credem că informația a fost furnizată de soția pictorului, pe care autoarea acestei consemnări, Lucia Dem. Bălăcescu (1895-1979), mărturisește că a contactat-o în vederea documentării cronicii sale plastice. Iată că avem și o indicație vagă, unică, a gusturilor muzicale ale lui Ștefan Dimitrescu, de al căror rafinament pictorița se arată impresionată: „*capabil să iubească și un primitiv în muzică, cum îi erau dragi cei din pictură, italieni*”⁶². Care va fi fost acel „primitiv”? Repertoriul concertelor date de elevii sau de orchestra Conservatorului în perioada 1903-1908 cuprindea compozitori clasici din secolele XVIII-XIX, și în mod excepțional o compoziție din secolul al XVII-lea, intitulată eronat *Gavotta* lui Lully⁶³, în realitate fiind vorba despre *Rondoul în D minor nr. 24*, din *Piese de violă* (volumul I) de Marin Marais (1656-1728). Suntem departe de „*anul 1400*”, reper temporal ce corespunde mai degrabă unor muzicieni din generația lui Josquin des Prés (circa 1440-1521).

Acest detaliu ni-l prezintă pe maestrul moldovean drept un spirit european, sincronizat cu contemporanii săi occidentali: interesul deosebit de care se bucurau artele primitive extra-europene în contextul fastuoaselor expoziții universale organizate în marile metropole occidentale începând cu mijlocul secolului al XIX-lea – să ne amintim de Gauguin și Picasso – a condus la redescoperirea „primitivilor” europeni ce aveau să devină la modă în cercurile colecționarilor și în muzee. Charles Sterling, conservator la Luvru, descoperirea, de pildă, în anii 1930 „primitivii” francezi⁶⁴: Jean Malouel, Henri Bellechose, Jean de Beaumetz.

Cel mai emoționant text scris despre Ștefan Dimitrescu îi aparține aceluiași elev deja menționat, Călin Alupi, care mânuia la fel de bine și penelul și pana. Maestrul și-a petrecut ultimele clipe pe acest pământ în sunetul muzicii: „*A fost depus în sala rotundă a Academiei de*

⁵⁹ Alupi Călin, *Am fost elevul lui*, în „Cronica”, Iași, 27 august 1976, p. 5.

⁶⁰ Leon Aurel, *Umbre*, Editura Junimea, Iași, 1970, p. 75.

⁶¹ Lucia Dem. Bălăcescu, *In memoriam Ștefan Dimitrescu*, în „Universul literar”, nr. 21, 23 mai 1942, p. 3.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ DJAN Iași, Fond 102, dosarul 10/1905-1906.

⁶⁴ Dominique Thiébaud, Philippe Lorentz, François-René Martin, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*. Catalogul expoziției din 27 februarie-17 mai 2004, muzeul Luvru.

*Arte Frumoase. A doua zi, orchestra simfonică de la Conservator, în frunte cu prietenul său, dirijorul Antonin Ciolan, au intrat în tăcere, s-au așezat în jurul catafalcului și prin sunetele lui Peer Gynt a lui Grieg, viorile și violoncelele l-au plâns în surdină. Paleta și violoncelul său au rămas în atelier, așteptându-l*⁶⁵. Este vorba, fără îndoială, de suita nr. 1, opus 46 și de suita nr. 2, opus 55, compuse între 1888-1891, inspirate din piesa de teatru omonimă a lui Ibsen. Alegerea acestei compoziții a putut fi motivată de faptul că a doua parte a primei suite înfățișează moartea mamei eroului în ritm de *andante doloroso*.

IV. ICONOGRAFIA MUZICALĂ

Ne-am fi așteptat ca opera unui pictor-muzician cu un profil precum cel pe care l-am conturat în paginile precedente să aibă o bogată iconografie muzicală; vreun autoportret cu violoncelul ori chiar în ipostaza de interpret; portrete ale prietenilor săi muzicieni; scene de gen cu personaje cântând la diverse instrumente, în genul celor executate de Șirato, Luchian, Ciucurencu, Iser, Petrașcu, Samuel Mütznner și alții; naturi statice care să exploateze calitățile estetice, sugestiile și simbolurile vehiculate de instrumentele muzicale și de partituri, așa cum ne-a lăsat Theodor Pallady; ori poate chiar scene mitologice sau religioase cu subiect muzical. Nu îi cunoaștem decât două lucrări inspirate din activitatea sa de muzician. Ambele au fost create în perioada în care Ștefan Dimitrescu și-a câștigat existența, finanțându-și inclusiv călătoria de studii la Paris, ca violoncelist „în orchestrele de noapte, prin berăriile, cabareturile și varieteurile Capitalei”, după cum ne spune Tonitza: „Din această viață trudită și neurastenizată – care a durat până în preajma marelui războiu – au ieșit acele curioase și triste aspecte ale vieții frivole, contemporane, pe care el le-a urmărit cu dureroasă atenție, de pe estrada orchestrantului – stimulator al... veseliei generale.”⁶⁶

Corespunzând întru totul acestei descrieri, lucrarea **La Oteteleşanu** ne înfățișează o scenă din restaurantul în mare vogă în rândul burgheziei bucureștene în primele decenii ale secolului XX (Fig. 4). În prim plan, un bărbat și o femeie, tineri amândoi, absorbit fiecare în gândurile lui. Poziția înclinată a capului femeii, amplificată de borurile pălăriei violet, îi imprimă un aer melancolic. În jurul lor, o mulțime de personaje elegante. Toate doamnele poartă pălării cu boruri largi în stil *Belle Epoque*, împodobite cu panglici sau cu pene, una din ele privește printr-un lornion. Se discută, se fumează, se consumă cu moderație. Mustața unui domn schițează un zâmbet. Pe fundal, un bar cu o tejghea suportând fructiere impozante și doi chelneri eleganți, iar în partea stângă, pe o estradă încadrată de coloane și balustradă, patru muzicieni în grup compact, zugrăviți într-un *flou* impresionist. Executată în ulei pe carton în tonalități calde verde-oliv, ocru și purpuriu, scena, scăldată într-o lumină aurie, degajă o impresie de animație, lux și bună dispoziție.

Lucrarea, publicată în monografia lui Ionel Jianu sub titlul *La berărie*, a fost interpretată ca având „un pronunțat caracter satiric în conturarea și redarea expresiei personajelor de la mese, a atmosferei de clevetire și plictiseală specifică lumii cafenelelor”⁶⁷. Din capul locului

⁶⁵ Alupi Călin, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁶ N. N. Tonitza, *Ștefan Dimitrescu...*, p. 36.

⁶⁷ Ionel Jianu, *op. cit.*, pp. 14-16.

frapează schimbarea titlului: eliminarea numelui este semnificativă întrucât înlătură automat conotația de „local la modă, apreciat de bucureștenii antebelici/interbelici”. Cum explică exegetul acest caracter satiric? Pe de o parte, bărbatul în negru ar avea „privirea tristă, plină de muștrări”, în vreme ce femeia „parcă își bate joc de el”. Or bărbatului nu i se vede privirea: și-a întrerupt fumatul și stă cu capul în piept, într-o atitudine reflexivă, cu atât mai mult cu cât același Ionel Jianu îi atribuie „trăsături de intelectual”. Cât despre femeie, dată fiind poziția brațelor, are mai degrabă o atitudine de abandon, în orice caz deloc agresivă. În societatea burgheză din 1915, dată la care a fost realizat tabloul, o femeie decentă nu putea frecventa un restaurant în compania unui bărbat fără a avea legături de rudenie cu acesta. Femeia este probabil soția protagonistului, ce se detașează prin contrast cromatic de restul personajelor. Pe de altă parte, „cei de la mesele dimprejur le aruncă priviri iscoditoare”. Un personaj feminin ce încheie compoziția în partea dreaptă pare într-adevăr, să privească în direcția cuplului din prim plan, ceea ce este firesc într-un spațiu de sociabilizare cum este o cafenea. În plus tonalitatea caldă exclude interpretarea scenei drept o „satiră de moravuri”.

Analiza făcută de Ionel Jianu este așadar o superbă mostră de supra-interpretare ideologică, favorizată până la un punct de faptul că a fost reprodusă în alb-negru, aportul cromatic fiind exclus din analiză. Dovadă și faptul că nu spune nimic de muzicanți! Or, muzica este subiectul principal al lucrării. Că așa este ne-o dovedesc o serie de indicii: expresia celor două personaje din prim plan, nu întâmplător așezate simetric în jurul mesei, știut fiind că în universul pictural european începând cu secolul al XVII-lea, muzica este asociată unui cuplu cu semnificația de „acord al inimilor”; bărbatul din spatele doamnei cu pălăria violet, departe de a fi o simplă „privire iscoditoare” este personajul-relevanț ce ne introduce în scenă și ne atrage atenția asupra sensului acesteia; în fine, muzicanții: un contrabasist, un violoncelist și un pianist, dispuși piramidal în jurul violonistului. Ar fi interesant să cunoaștem repertoriul restaurantelor bucureștene de la acea vreme. Putem doar deduce sonorități calde, dulci, sentimentale, răscolitoare chiar pentru cuplul din prim plan ce și-a suspendat orice activitate, abandonându-se emoției suscitată de muzică. Camil Ressu ne-a lăsat o versiune foarte diferită a vestitei terase bucureștene, loc de întâlnire al artiștilor și intelectualilor, din care muzica este absentă. De altfel ne putem întreba dacă tânărul brun, cu obrazul fin, din prim plan, „cu trăsături de intelectual”, purtând costum elegant, nu este cumva un autoportret din profil? *La Oteteleşanu* este așadar un tablou *chic* despre farmecul discret al burgheziei, în care clasa favorizată a societății românești își afișează triumful și cosmopolitismul ambiant într-o *Belle Epoque* ce își trăia, fără s-o știe, ultimele zile.

O lucrare inedită, apărută recent pe piața artei, *Cabaret* (Fig. 5), înfățișează un personaj în bluză de marinar stând la o masă, complet absent la ceea ce se petrece în jurul său. În plan secund, un bărbat strânge în brațe o femeie ce râde, prefăcându-se a-i rezista. Pe mese, o sticlă într-o frapieră, pahare cu vin de culoarea rubinului și a chihlimbarului. Cuplul constituie centrul de atracție pentru violonistul ce le dedică un cântec sentimental în speranța obținerii unui bacșiș, dar și pentru cele două femei tinere, foarte vesele, așezate la masă în partea dreaptă. Pe peretele roșu *Empire* se profilează misterioasele picioare verzi-argintii ale unei statui de dansatoare. Pictura, o magistrală asimilare a esteticii impresionistilor și foviștilor deopotrivă, degajă o senzație de instantaneu fotografic datorită faptului că absolut toate personajele și obiectele sunt înfățișate fragmentar. S-a arătat în mod judicios rolul structurant al antitezei în compoziție: „Personajul feminin din prim plan este construit și emfizat prin

*antiteză cu cei din fundal. Atmosferei de petrecere i se opune fața gânditoare a femeii, ușor sprijinită în mâna dreaptă. [...] Două lumi diferite se subliniază una pe cealaltă – frivolitatea cuplului din stânga, insistența violonistului și râsul energic al femeilor din dreapta scot în prim plan lumea interioară a femeii așezate la masă [...]*⁶⁸.

Identitatea personajului principal al scenei ni se pare problematică : este oare vorba de o femeie? Pletele ondulate brun-roșcate, ovalul delicat al feței, blândețea pe care o degajă par într-adevăr să confirme această interpretare. Conform codurilor vestimentare și sociale din epocă, o femeie nu putea purta veșminte masculine și nici nu putea intra singură într-un cabaret, decât dacă o făcea pentru a atrage clientul. E suficient să-i comparăm ținuta cu aceea a celorlalte trei femei prezente în local, purtând rochii lungi cu decoltee generoase, pentru a sesiza incongruitatea acestui personaj presupus feminin. Este oare o femeie deghizată în bărbat? Sau este un bărbat foarte tânăr, ușor efeminat? Un adolescent? Auguste Renoir a pictat în anii 1880 numeroase portrete de copii în costum marinăresc similar celui din tabloul lui Dimitrescu: de fiecare dată erau portrete de băieți. Un tânăr marinăresc? Lungimea pletelor exclude această presupunere. Ambiguitatea este constitutivă operei. În ce ne privește, optăm pentru varianta masculină a unui adolescent *avant la lettre* căci această categorie nu exista în epocă.

Interpretarea menționată anterior trece de asemenea prea repede peste un personaj cu rol-cheie în tablou. Tânărul în costum marinăresc este, indiscutabil, personajul principal al scenei zugrăvite: poziția centrală, proximitatea cu spectatorul, talia dominantă, factura îngrijită, ce contrastează cu aceea, sumară, a celorlalte personaje, și de ce nu, aspectul fizic seducător, îl desemnează ca atare. Privirea plecată, pleoapele grele, umbrele verzi ori violacee ce îi conturează ochii și gura îi subliniază tristețea. Ce anume a provocat-o? Corpurile petrecăreților formează un cerc, din care personajul principal este exclus, dar de care este totuși legat prin intermediul muzicantului ce servește de pivot între cele două planuri: pe de o parte, are corpul și privirea îndreptate spre cuplu, pe de altă parte vioara sa este îndreptată spre capul tânărului în costum marinăresc în raport de juxtapunere. Corpul muzicantului fiind doar pe jumătate vizibil, avem impresia că se contopește cu vioara și cu capul tânărului, sau mai exact, că este o emanație a acestuia. Această schemă vizuală inedită se verifică și în planul geometriei secrete a tabloului: corpul tânărului se înscrie într-un triunghi echilateral, al cărui vârf înglobează vioara. Linia mediană ce unește vârful triunghiului cu baza sa conectează din nou vioara cu ochiul drept al personajului principal – oglindă a sufletului. Juxtapunerea vizuală reflectă un raport de cauzalitate: starea emoțională a protagonistului scenei este provocată de muzică.

Subiectul, atmosfera și tehnica situează această lucrare în epoca pariziană a lui Ștefan Dimitrescu, ceea ce permite datarea în anul 1913. *La Oteteleşanu*, posterioară, este de altfel o variațiune, amplificată, pe aceeași temă: un cuplu dedublează personajul în costum marinăresc, vedem șase mese în loc de trei în jurul cărora s-a adunat o clientelă mai numeroasă, patru muzicanți în locul violonistului, care rămâne însă vedeta grupului. Doar două tablouri cu temă muzicală, dar ce omagiu adus artei sunetelor!

68

<http://www.artmark.ro/arhiva-rezultate-licitatii/12-1-capodopere-impresioniste-din-colectii-particulare/stefan-dimitrescu-cabaret.html> (Consultat la data de 22/2/2016).

V. RAPORTUL MUZICĂ/PICTURĂ

O fotografie aflată în patrimoniul Muzeului de Istorie a Moldovei din Iași⁶⁹ l-a immortalizat pe Ștefan Dimitrescu în atelierul său din Școala de Arte Frumoase (Fig. 6), al cărei director a fost din 1929⁷⁰ până la sfârșitul vieții. Într-o tăcere palpabilă, artistul și-a acordat un moment de răgaz, abandonându-se meditației, cu mâinile încrucișate, imobile, cu privirea fixă. Stă așezat pe o canapea acoperită cu o scoarță țărănească și garnisită cu perne ornamentate cu motive populare, între cele două obiecte ce întruchipează cele două căi artistice pe care le-a urmat fidel toată viața: pictura de șevalet și muzica. Analogia formelor le unește: picioarele șevaletului reiau, la scară mai mare, cordarul violoncelului, în vreme ce tabloul pe care îl susține – un peisaj, neidentificat, ce ne conduce spre zare de-a lungul unui drum străjuit de plopi – joacă la nivel simbolic același rol ca și cutia de rezonanță a instrumentului, menită să ne transporte spre alte dimensiuni. Un magnific joc de umbre și lumini taie în două chipul artistului, asemenea acelor portrete ale lui Picasso ce par văzute simultan din față și din profil, disimulând jumătatea capului dinspre violoncel, lăsat și el în umbră, în vreme ce cealaltă jumătate și șevaletul sunt puternic iluminate. Distribuția luminii este semnificativă pentru ierarhia celor două pasiuni în viața artistului, amintind în chip simbolic alegerea făcută de acesta în 1907: pictura este pusă în valoare, deci dominantă în raport cu muzica. Nu știm ce soartă a avut violoncelul după moartea artistului.

Suntem tentați să ni-l imaginăm pe Ștefan Dimitrescu cântând la violoncel pentru a-și destinde modelele în timpul lungii ședințe de poză, așa cum Leonardo da Vinci o înconjura de cântăreți și muzicanți pe Lisa del Giocondo⁷¹. Se pare că în realitate lucrurile nu stăteau deloc așa. În absența unui jurnal sau a vreunei epistole a artistului pe această temă, putem totuși citi în cheie confesivă sfaturile pe care el însuși le adresa, în calitatea sa de director al Școlii de Belle Arte din Iași, în cuvântul de deschidere a anului universitar 1929/1930, studenților săi: „*Veți învăța că munca pentru a putea fi bine călăuzită are nevoie de tăcere. Muncă, sinceritate, tăcere, trei precepte magice ale filosofului englez Carlyle, nimănui nu se pot recomanda mai bine de cât ucenicilor artei picturii și sculpturii. Căci aceste arte sunt prin excelență artele meditației și ale visului (ale visării, am spune noi astăzi)*”⁷². În cartea sa *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, apărută în traducere românească în anii 1921-1925, Thomas Carlyle (1795-1881) face într-adevăr apologia acestor valori precum și a literatului/artistului ca erou civilizator, idei ce au găsit un ecou profund la pictorul-muzician moldovean. Paradoxal sau nu, procesul creator este văzut de maestru ca o *vita contemplativa*, din care subînțelegem că muzica este exclusă. Activitatea plastică și cea muzicală au fost exercitate în paralel, nu și simultan. De altfel, mărturia elevului său Călin Alupi este întru totul convergentă: „*Pinacoteca ocupa etajul clădirii unde, la parter, se afla atelierul său. Uneori, coborând scările auzeam sunetul cald al unui violoncel și știam atunci că maestrul se destinde după un dialog încordat cu paleta. Acesta era felul său de a-și limpezi sufletul și gândurile.*”⁷³

⁶⁹ Muzeul de Istorie a Moldovei din Iași, nr. inv. 5932/3.

⁷⁰ Claudiu Paradais, *op. cit.*, p. 29.

⁷¹ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 190.

⁷² Dimitrescu Ștefan, *Sfaturi pentru cei cu dragoste de artele plastice*, în „Lumea”, 18 octombrie 1929.

⁷³ Alupi Călin, *op. cit.*, p. 5.

În schimb, o parte din contemporanii săi i-au descris adesea creația plastică recurgând la metafore muzicale. Regizorul, scenograful și graficianul Ion Sava (1900-1947), autor de cronici plastice în tentă umoristică, a dat tonul, comparând Grupul celor 4 cu un „quartet” a cărui rațiune de a fi e „armonia”, în vreme ce publicul este o „cutie de rezonanță” și numind tablourile expuse în 1928 „șansonete”. Ștefan Dimitrescu ar „cădea în terță” cu Tonitza, față de care e „ceva mai bemol”, iar lui Oscar Han îi atribuie rolul de „contrabas”⁷⁴. În această serie de ornamente retorice distribuite cu prodigialitate frapează tocmai absența vreunei aluzii la violoncel: să-i fi fost necunoscută cronicarului existența lui ori, dimpotrivă, și-a găsit inspirația tocmai în acest detaliu biografic? Tonitza a făcut de asemenea analogii muzicale, mai elaborate, pentru a caracteriza stilul lui Ștefan Dimitrescu: „Am în casa mea câteva desene de-ale lui, ușor lavate în tuș. [...] Sunt armonii cromatice, [...] simfonii de o înaltă muzicalitate”⁷⁵, „splendide preludii muzical-cromatice”⁷⁶, „sensul ritmic al tabloului și muzicalitatea paletelor.”⁷⁷

Șirato, dimpotrivă, constata cu surprindere coexistența a două profiluri heterogene de artist - pe de-o parte, violoncelistul expresiv, emoțional, dionisiac, pe de alta, pictorul coloritului sobru, al compoziției senine, apolinice: „E curios că la artistul ce-și încredința jalea și aleanul violoncelului, în arta lui proprie nu se găsește nici în compoziție, nici în colori această calitate de muzicant”⁷⁸. Oscar Han îi contestă și el artei plastice dimitresciene vreo calitate muzicală, pe care o acordă celorlalți pictori din grup, arătând astfel sterilitatea încercărilor de a extrapola calități ale operei asupra omului și viceversa: „În pictura lui Ștefan Dimitrescu accentul cădea mai mult pe formă, adică pe desen, pe construcție, pe compoziție și pe o viziune realistă, care elimina fluiditățile luminii, lirismul [...]. La Șirato, [...] culorile lui parcă erau vibrații muzicale, sonorități armonioase. [...] Tonitza, în pictură, era cel mai muzical, deși niciodată în viața lui nu s-a dus la un concert”⁷⁹.

Am văzut anterior cum Lucia Dem. Bălăcescu a făcut la rândul ei paralela pictură/muzică relevând un izomorfism între afinitățile muzicale și picturale ale maestrului moldovean, „capabil să iubească și un primitiv în muzică, cum îi erau dragi cei din pictură, italieni, din al căror izvor se adăpase'n Italia”⁸⁰. Într-adevăr, „aria de la 1400” aparține aceleiași formații cu modelul artistului din Quattrocento ce va fi inspirat tabloul *Un călugăr în interior țărănesc*, reprodus parțial în pagina revistei sub titlul *Fratele Ghiță* (Fig. 7).

*

Sintetizând cele expuse mai sus, studiile la Arte Frumoase și Conservator au fost făcute în paralel, în perioada 1903-1908, după cum tot în paralel a fost desfășurată activitatea concertistică și cea plastică. Artistul le-a asumat pe deplin, de-a lungul întregii vieți. Contrar axiomei conform căreia două drepte paralele nu se întâlnesc niciodată, credem că am identificat patru puncte de convergență între ele:

⁷⁴ Grupul celor patru, în „Universul literar”, nr. 12, 18 martie 1928, p. 195.

⁷⁵ N. N. Tonitza, Ștefan Dimitrescu..., p. 29.

⁷⁶ Ibidem, p. 30.

⁷⁷ Ibidem, p. 33.

⁷⁸ Șirato, Pictorul Ștefan Dimitrescu, în „Universul literar”, nr. 22, 25 mai 1940, p. 1.

⁷⁹ Oscar Han, loc. cit., p. 454.

⁸⁰ Lucia Dem. Bălăcescu, op. cit., p. 3.

I. Studiile muzicale au avut rolul de a-i permite tânărului accesul la resurse bănești mai lesnicioase decât îi putea oferi pictura, ce i-au permis să se întrețină la Iași, București și Paris. Pentru ca Ștefan Dimitrescu să-și poată crea opera și să devină o valoare a plasticii românești a fost nevoie de contribuția muzicantului Fănuță.

II. Cântatul la violoncel a fost o pasiune constantă, ce i-a îmbogățit experiențele și trăirile personale oferindu-i și deschiderea spre cultura și valorile europene.

III. Muzica a jucat un rol strategic în cariera sa: grație concertelor date și-a creat o rețea relațională care i-a permis să evolueze și să-și promoveze opera plastică. Am formulat ipoteza conform căreia concertul de la Ateneu a fost un moment-cheie în cimentarea prieteniiilor ce aveau să constituie Grupul celor patru. Scrisoarea lui Tonitza menționată anterior dezvăluie faptul că notorietatea sa ca muzician în cercurile politice conservatoare de la Iași a jucat un rol important în obținerea postului de director, ridicat ulterior la grad de rector. Tot grație competenței sale muzicale va fi reușit să se întrețină pe durata sejurului la Paris, moment crucial în cariera sa, și de asemenea să introducă tema cabaretului în plastica românească.

IV. Ștefan Dimitrescu a fost desigur un om al începutului de secol XX, când practica muzicală era incomparabil mai răspândită decât în zilele noastre, fiind nelipsită din educația și practicile de sociabilizare ale burgheziei în primul rând, dar nu numai. În anul 1906/1907, nu mai puțin de șapte elevi din cei aproximativ șaiszeci înscriși la Arte Frumoase urmau în paralel studii la Conservator. Majoritatea au devenit mai târziu nume de notorietate în eșalonul doi al plasticii românești: Petru Bulgăraș (1883-1939) cânta la corn, Otto Briese (1889-1963) la corn și contrabas, iar Ioan Cosmovici (1888-1952) și Stavru Tarasov (1883-1961), acesta din urmă considerat un fel de Paganini moldovean, la vioară⁸¹.

Se spune că Ingres le-a repetat adesea elevilor săi: „De-aș putea să vă fac muzicieni pe toți ați avea de câștigat ca pictori. Totul este armonie în natură...”⁸². Nu știm dacă s-au lăsat convinși. Ceea ce am încercat să arătăm în aceste pagini este că a găsit la Ștefan Dimitrescu discipolul ideal, chiar dacă acesta nu va fi auzit de vorba maestrului al cărui nume rămâne pe veci indisociabil de vioară.

*Ștefan Dimitrescu et le « violon d'Ingres » à la lumière des documents
d'Archives du Conservatoire de Musique de Iassy
(Résumé)*

Nous nous sommes proposées d'étudier dans cet article le motif biographique du *violon d'Ingres* chez le peintre roumain postimpressionniste Ștefan Dimitrescu (1886-1933). Après avoir rapelé l'origine et la signification de cette synecdoque, passée dans le langage courant à la fois en français et en roumain, nous avons proposé une synthèse des caractéristiques de ce motif, plutôt récurrent dans l'histoire de l'art, à partir de la biographie d'Ingres investie d'une valeur paradigmatique. Loin d'être une simple anecdote, cet élément biographique a eu des incidences profondes sur la carrière et l'œuvre du peintre-violoncelliste. Nous nous sommes attachées à faire toute la lumière sur ses études musicales grâce à l'étude des archives du Conservatoire de Jassy, source précieuse restée inédite à ce jour, que nous avons complétée par les témoignages des contemporains et les quelques écrits autographes connus. Nous avons ainsi découvert que Dimitrescu a étudié

⁸¹ DJANI, Fondul 183, dosarele 16/1903/4 f. 2-5; 3/1907-8 f. 82; 3/1907-8 f. 161; 16/1903-4 f. 2; 16/1903/4 f. 2-5.

⁸² Daniel Ternois, *op. cit.*, p. 67.

le violoncelle avec August Moldrich de 1903 à 1907, avant de se voir contraint d'abandonner ses études pour pouvoir subvenir à ses besoins et mieux se consacrer à la peinture. Elève extrêmement discipliné, il a dû acquérir une technique suffisamment bonne pour faire partie de l'orchestre du Conservatoire et continuer à donner des concerts sa vie durant. Avantgardiste en musique autant qu'en peinture, il semble avoir eu un goût particulier pour les primitifs. Son habileté musicale autant que son talent plastique l'ont propulsé au poste de directeur de l'École des Beaux-Arts de Jassy durant les dernières années de sa vie. Son amour de la musique se reflète dans deux œuvres de l'époque parisienne, *Chez Otetelesanu* et *Cabaret*, dont nous sommes les premiers à avoir proposé une lecture cohérente en relevant l'importance de l'iconographie musicale dans la signification de ces tableaux.



Fig. 1. Ștefan Dimitrescu, *Peisaj din Iași. Strada Banului*, 1929, ulei pe carton, 31 x 40 cm, Muzeul de Artă Iași



Fig. 2. Theodor Aman, *Petrecere cu lăutari*, către 1880, ulei pe pânză, Muzeul Național de Artă al României, București



Fig. 3. Ștefan Szönyi, *Violoncelistul*, Muzeul de Artă din Timișoara



Fig. 4. Ștefan Dimitrescu, *La Oteteleşanu sau La berărie*, 1915, ulei pe carton, 57 x 82,5 cm.
Loc de păstrare necunoscut. Sursa: www.commons.wikimedia.org



Fig. 5. Ștefan Dimitrescu, *Cabaret*, 1913, ulei pe carton, 50 x 60 cm. Piața artei



Fig. 6. Ștefan Dimitrescu în atelierul său din Școala de Arte Frumoase, fotografie.
Muzeul de Istorie a Moldovei Iași



Fig. 7. Ștefan Dimitrescu, *Călugăr în interior țărănesc sau Fratele Ghiță*,
1923-1925, ulei pe carton, 61 x 50 cm. Piața artei