

MINISTERUL EDUCAȚIEI  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

# **George Enescu – recitiri, reascultări, re-poziționări**

**Rezumat**

Îndrumător științific:  
Prof. univ. dr. DHC  
VALENTINA SANDU-DEDIU

Doctorand:  
VLAD VĂIDEAN

BUCUREȘTI  
2022

## ***GEORGE ENESCU – RECITIRI, REASCULTĂRI, REPOZIȚIONĂRI***

Ca prim compozitor român de relevanță internațională, ca neobosit, polivalent și cvasi-ubicuu instrumentist și dirijor, ca eficient fondator și animator de instituții muzicale naționale, ca mentor de un irezistibil magnetism sufletesc și ca personalitate civică de o ireproșabilă ținută morală, George Enescu (1881-1955) va rămâne probabil pentru totdeauna figura tutelară a culturii muzicale românești, pe mai toate palierele sale. Din pricina acestei nezdruincabile centralități canonice, este evident că va mai rămâne de o inevitabilă periodicitate, dar și de o dificultate deloc neglijabilă – cel puțin din perspectiva înțeleșurilor simbolice deja cimentate în mentalul românesc – revizitarea inepuizabilei sale moșteniri pe coordonate proaspete, capabile să se sustragă comodității locurilor comune. Este ceea ce își propune și teza de față, pornind, în primul său capitol, de la o rezumare și reconsiderare, pe cât de imparțială posibil, a dimensiunii copleșitoare pe care au căpătat-o în România turneele de interpret, virtuțile organizatorice și faptele de binefacere ale lui George Enescu. Căci tot ce a realizat, a înlesnit și a influențat el a fost receptat, încă de la debutul său parizian și până în prezent, în termenii unui veritabil cult al personalității.

Încep, de fapt, prin a interpreta premiera *Poemei române* drept o „oră astrală” care a pus în conjuncție favorabilă robustețea unei personalități creatoare ieșite din comun cu gradul exact de disponibilitate și de maturizare a unui mediu receptiv dezvoltat. Căci, pe lângă fundamentarea sa de ordin genetic, învestirea cu calitatea supremă a genialității a devenit posibilă, și în cazul lui George Enescu, doar prin conlucrarea factorilor extragenetici, deci a condițiilor ambiante, ce au ținut în egală măsură de istoria personală a individului genial care a fost George Enescu și de istoria culturală a societății românești și a civilizației europene în care el s-a format și s-a afirmat. Potrivit lui Jim Samson, care preia și dezvoltă în acest sens teoria culturii elaborată de Matthew Arnold, agenții al căror fragil echilibru condiționează probarea naturii istorice a categoriei geniului creator, sunt în număr de trei și se numesc: talent individual, instituție a artei și proiect colectiv. Am încercat o succintă punere a lor în discuție, raportându-i rând pe rând la răsunetul premierei pariziene a *Poemei române* ca la un reper simbolic, ca la momentul unic în care ei s-au manifestat simultan și culminativ, făcând astfel posibilă mai sus invocata „oră astrală” a geniului.

Enescu a avut toate datele pentru a marca, prin *Poema română*, nu numai un succes european personal (eventual explicabil prin moda exotismelor de tot felul), dar și o formulare exemplară, iar sub unele aspecte chiar o depășire a stadiului de dezvoltare pe care îl atinsese cultura muzicală românească din acea vreme. Iată de ce valoarea simbolică a *Poemei române*, de bilanț ce încheie tatonările unei epoci și totodată deschide perspectivele alteia, am înțeles-o pe fondul acumulărilor din componistica românească, ce au precedat-o și, în definitiv, au făcut-o posibilă. Totodată, am realizat o minimă încadrare a acestei problematice în mai largă sferă conceptuală de care aparține ea de fapt – mă refer la însuși notoriul „specific național”, himerica esență pe cât de intens clamată în mai toate câmpurile intelectuale, pe atât de difuz și polimorf concretizată, ce nu a întârziat deci să-și propage și în domeniul muzical pretenția la o exprimare cât mai pregnantă. Un scurt detur tocmai în direcția contextualizării produse de această ardentă dezbatere are rostul de a facilita intuirea staturii singulare dobândite de soluția enesciană.

De altfel, nici nu a fost lipsit de controverse felul în care vocea lui George Enescu s-a făcut auzită în toată această dezbatere asupra „specificului național”: într-un interviu din 1912, pe când era deja consacrat ca autor al emblemelor „românității” sonore (*Poema română* și *Rapsodiile române*), Enescu a dezarmat prin sinceritatea ingenuă cu care și-a recunoscut incapacitatea de a distinge, în toată miriada de influențe străine pe care el unul le identifica drept predominante în mai toate straturile muzicii tradiționale românești, elementul de autenticitate „specific națională”. „Ce e românesc și ce nu e românesc? Mie mi-e așa greu de spus...” – o atât de nebuloasă poziționare, venită tocmai din partea celui deja elevat la rangul de compozitor național, a trebuit să stârnească rumoare în epocă. A fost însă doar primul dintr-un lung șir de interviuri în care Enescu a mai tot fost chestionat asupra aceleiași arzătoare chestiuni; răspunsurile pe care le-a oferit de-a lungul timpului au ajuns, până la urmă, să vehiculeze câțiva termeni preferați, considerați definiții pentru sensibilitatea românească: „tristețea chiar în veselie”, „acest dor nelămurit dar adânc mișcător”, „acea nostalgie inexprimabilă”, „coarda plângătoare”, „o stranie melancolie”. A încercat, de asemenea, unele explicitări ale modurilor concrete în care se reflectă în muzica tradițională românească acest alean inefabil.

De fapt, emițându-și păreri extrem de generale și de subiective despre muzica tradițională românească, Enescu a adus o lumină suplimentară și hotărâtoare asupra propriei sale muzici. Exegeza enesciană a reiterat în nenumărate rânduri centralitatea pe care o deține, în lucrările asumate românești ale lui George Enescu, ethosul dorului, adică versiunea românească a acelui binom afectiv – melancolia și nostalgia – care s-a ipostaziat în versiuni

la fel de „specific naționale” și de intraductibile în conștiința de sine a oricăror alte națiuni (*Sehnsucht* și *Heimweh* în versiune germană, *spleen* și *maladie du pays* în franceză, *añoranza* în spaniolă, *saudade* în portugheză ș.a.m.d.). Am revizitat felurile mai mult sau mai puțin clișeizate în care creația enesciană a fost legată de acest ethos.

Revenind apoi la faptele civic-culturale ale lui Enescu, am schițat prezența lui în țară în timpul Primului Război Mondial, căci ea a impresionat probabil cel mai mult, printr-un tip de amploare titanică ajunsă deja aproape de domeniul legendei. Am dorit, de fapt, să conturez statura morală și civică a lui George Enescu nu numai datorită deosebitei sale valori pozitive, dar și pentru a o profila drept un esențial factor determinant pentru autoritatea aproape niciodată contestată ce l-a însoțit pe Enescu încă din prima tinerețe. Totodată însă, am arătat că reputația postumă a lui George Enescu s-a cerut apărată relativ recent, împotriva unor aserțiuni nefondate care l-au acuzat pe muzician de colaboraționism cu noul regim comunist ce se consolida în România anilor 1945-1946. Mi-am propus deci și o trecere în revistă a argumentelor în măsură să demonteze o asemenea teză calomnioasă, ambiționând o succintă problematizare a principalului factor care a contribuit (și, în unele privințe, încă mai contribuie) la injusta diminuare a profilului internațional al lui Enescu: e vorba despre șovinismul cultural care a fost promovat în timpul domniei ceaușiste, și care încă mai dăinuie la nivelul discursului public, continuând să trateze moștenirea enesciană ca pe o „afacere de stat”.

Încă se impune deci departajarea admirației legitime, fără direcționare ideologică, de manevrarea în interese naționaliste (culminantă în perioada comunistă). Se impune o astfel de recalibrare discursivă tocmai pentru a favoriza răzbaterea cât mai largă a argumentului în slujba căruia se desfășoară, pe cât de cuprinzător posibil, cel de-al doilea capitol a tezei: faptul că George Enescu aparține în aceeași măsură în care nu aparține României. Direcțiile principale de exegeză care au ajuns să structureze, în mai bine de jumătate de secol după moartea muzicianului, una dintre cele mai fertile ramuri ale muzicologiei românești – enescologia –, sunt convocate pentru a convinge asupra modernității de calibru paneuropean pe care pare să o fi vizat creativitatea enesciană, o creativitate încadrabilă în tipologia acelora de natură cumulativă și integratoare. Pe scurt, am identificat în muzica lui George Enescu coabitarea nedoctrinară a unor elemente provenite din mai toate categoriile stilistice familiare ce au ghidat compartimentarea critică a muzicii moderne (romantism târziu, impresionism, expresionism, neoclasicism/neobaroc, folclorism), toate însă vădit subordonate unor strategii componistice profund personale (polimelodism, eterofonie, variație continuă, ciclism microstructural ș.a.) generate și rafinate de gândirea enesciană în decursul evoluției sale spectaculoase prin polimorfism, densitate ideatică și profunzime emoțională.

Toată argumentația prin care e parcursă dinamica evoluție stilistică enesciană vizează, de fapt, înțelegerea respectivelor strategii componistice idiomatice – reliefate încă dinainte de variatele încadrări stilistice – prin prisma dublei lor incidențe savant-folclorice. Căci, după transfigurarea de limbaj reușită de Enescu în *Œdipe*, principalele procedee folclorice spre a căror asimilare profundă a tins compozitorul în lucrările de maturitate au venit de fapt să confirme și să consolideze, ca niște coincidențe transmutate pe un plan superior, tocmai aceleași strategii componistice deja reliefate drept fermenți decisivi încă din timpul lucrărilor de tinerețe. Astfel, acea primordialitate a gândirii monodice, acea nevoie tipic enesciană a destăinuirii prin melodie, savant consolidată în timpul formării la clasa profesorului Gédalge, a putut fi desigur atribuită provenienței lui Enescu din lumea muzicală a satului românesc și cea a bisericii bizantine, lume de intonații esențial monodice. E lumea din care par să-și fi tras sevele înseși principalele modalități enesciene de potențare a expresivității melodiei, de îmbogățire și chiar de autonomizare a desfășurării ei orizontale, astfel încât să nu mai apară ca o reflexie de suprafață a mișcărilor armonice, ci ca o concentrare a tuturor virtualităților, în măsură să compenseze labilizarea sau chiar eliminarea substratului vertical armonic, caracteristic formelor muzicale tonale. Pe de o parte, inconfundabila amprentă cromatic-modală a anumitor întorsături melodice (bunăoară, tipicele înlănțuiri de secunde mici și mărite) pare să fi fost hrănită de contactele intuitive ale compozitorului cu specii folclorice autohtone (cu preponderență cea lăutărească) și eventual cu cântarea psaltică; pe de altă parte, inepuizabila flexibilitate și variabilitate proprie conductului ritmic enescian reproduce acel spirit al spontaneității improvizatorice care guvernează ceea ce, pornind de la Béla Bartók, folcloriștii au numit stil recitativic *parlando rubato*, cu referire la practica ritmică a anumitor categorii de cântece tradiționale (cântecul liric, balada, bocetul, doina ș.a.). La fel, tehnica enesciană de construcție melodică – ce valorifică tiparele asimetrice ale unor frazări capricios amplificate, focalizându-și neconținut interesul expresiv asupra rafinamentelor microstructurale rezultate din juxtapunerea mereu diferită, recombinația și remodelarea liberă a foarte puține motive alcătuitoare – a putut fi relaționată cu așa-numita „tehnică celular-motivică” reperată în articularea multor tipuri de cântece populare. Chiar și acelei atât de caracteristice modalități de funcționare a gândirii variaționale enesciene – considerată de către unii cercetători ca fiind de esență „platoniciană”, întrucât nu-și oferă aproape niciodată „profilurile” fundamentale simplu și direct, ci, menținându-le latente, le concretizează în miriade de variante aparente – i s-a putut găsi o consistentă înrudire cu principiile de variație ritmico-melodică depistabile în mai toate straturile muzicii folclorice românești. Căci și cântărețul sau instrumentistul popular acționează aidoma, adică păstrând în minte modelele

abstracte ale unor formule melodice pe care le realizează în variante felurite, niciodată repetate în forme identice. În fine, prin evoluția imprevizibilă și intermitentă pe care o imprimă asupra formării vocilor secundare (concepute ca desfășurări defazate ale anumitor elemente preluate dintr-o idee melodică unică perceptibilă doar în subtext, ca dat virtual), însăși atât de admirata soluționare enesciană a multivocalității – scriitura eterofonică – implică fantezia aceluiași spirit improvizatoric (cu maximă precizie însă „reîncarnat” de Enescu prin mijloacele notației muzicale savante) sub acțiunea căruia eterofonia survine frecvent în practica muzicală de tradiție orală (folclorică sau cultică).

Pe de altă parte, accentuez faptul că, deși direcția folclorică a dobândit predominanță în anumite perioade de creație, trebuie cu hotărâre evitată înțelegerea generală a muzicii enesciene ca pe o afiliere la procedeele creativității de tip folcloric. Mai degrabă a fost vorba despre o individualizare stilistică de tip concentric, care și-a forjat toate strategiile inconfundabile în lumina unei duble implicații savant-folclorice. Sau, și mai potrivit, departe de a fi fost rodul exclusiv al unor „preluări”, melodismul, variația ritmică continuă, diversele tipuri de răsfrângeri polifonice și toate celelalte „mărci înregistrate” enesciene și-au aflat îmboldurile principale în însăși personalitatea compozitorului (din moment ce premisele lor pot fi identificate chiar în operele juvenile), de unde s-au orientat ulterior spre acele domenii muzicale în care puteau găsi sugestii similare.

Pentru a putea prețui și înțelege până la capăt ceea ce aparține în mod inalienabil „specificului enescian”, argumentez, în al treilea capitol al tezei, că ar trebui trecut dincolo de pertinentele curente care îmi propun (și nu reușesc decât cu frustrante aproximații) să-l identifice pe Enescu într-o manieră deductivă și inevitabil reduționistă, limitându-se să-i definească stilul personal ca pe o confluență a mai multor stiluri și tendințe de epocă. Căci enescianismul încă rămâne o destinație dificil de atins, tocmai deoarece el scoate în calea receptorului o multitudine neobișnuit de amplă de premise stilistice pe care, în virtutea dezideratului său de sinteză armonioasă, le păstrează active într-un grad ce permite recunoașterea lor mai mult sau mai puțin directă. Or, riscul e ca privirile exegetice deja modelate de taxonomii stilistice prestabilite să nu treacă dincolo de acest nivel inerțial al identificărilor „detectivistice”, adică să se rezume să profileze exclusiv sferile stilistico-culturale intersectate în proiectul de sinteză enescian, fără a mai ajunge în schimb și la valorificarea deplină a înseși mobilurilor și tehnicilor idiomatice care au făcut posibile respectivele intersectări. O descriere teoretică adecvată a muzicii enesciene se pretinde, de fapt, a fi făcută în termenii ei proprii, independenți de necesitatea vreunei prinderi a lor în chingile opozițiilor brute dintre romantism și modernism, Est și Vest, „național și universal”

etc. Rolul unor astfel de noțiuni monolitice (ce posedă în plus dezavantajul de a fi fost viciate de implicațiile ulterioarelor subdiviziuni geopolitice) nu poate fi decât cel mult propedeutic și orientativ.

De aceea, avansează posibilitatea de a explora muzica enesciană prin prisma anumitor categorii estetice care par să fi deținut – în grade de intensitate variabilă, dar niciodată absentă – un rol central în declanșarea și desfășurarea creativității enesciene, cu atât mai importante cu cât compozitorul însuși le-a mărturisit uneori, în formulări mai mult sau mai puțin explicite. Grație lor, parcelările stilistice obișnuite, a căror simplă îmbinare nu poate da seama despre individualitatea muzicii enesciene, trec într-un fel de latență liniștită, nebântuită de logica narațiunii moderniste, iar în prim-plan apare modelajul unic pe care muzica lui Enescu îl imprimă dimensiunilor mai generale ale timpului și spațiului. Este o amprentare inconfundabilă, ce poate fi înțeleasă ca avându-și sursa generatoare în ceea ce se detașează drept categorie estetică principală a enescianismului: memoria, prelungirea și înglobarea trecutului în prezent, realizată pe mai multe niveluri. Mai întâi, întreteserea ciclică a ideilor muzicale, practică de Enescu de la un capăt la altul al creației sale, reprezintă efectul tehnic cel mai vădit al legendarelor sale capacități mnemotehnice. Acest ciclism de maximă subtilitate dă naștere unui sentiment foarte caracteristic al timpului continuu, posibil de a fi înțeles în relație cu filozofia duratei bergsoniene. Implicații tehnice, în sensul proceselor frecvent evazive și derutante puse în joc de scriitura enesciană, are și o specie enesciană a onirismului, manifestată nu atât ca vis profund, cât ca visare cu ochii deschiși, deci mai degrabă ca reverie. Iar la nivel afectiv, predominantă este atitudinea melancolică, pe care Enescu a asociat-o strâns, în capacitatea ei de a se materializa muzical, cu stilul recitativic *parlando rubato* din folclorul vechi românesc: acolo compozitorul a regăsit-o ca „visare” și „stranie melancolie”, ca sentiment de „tristețe chiar în veselie”, ca „dor nelămurit dar adânc mișcător”. Sensul autohtonist al afectului melancolic, desemnat prin categoria dorului, are așadar o pondere decisivă, manifestată și sub forma unui pregnant sentiment poetic al spațiului, al peisajului, la rândul lui posibil de a fi înțeles în relație cu o concepție filozofică (cea blagiană a spațiului mioritic), și purtând cel mai frecvent conotațiile – implicit sau explicit programatice – ale pastoralului vesperal și/sau nocturn, în cadrul căruia un ingredient capital îl constituie dimensiunea sacrală a sonorităților de clopote.

Toate aceste categorii estetice – dintre care, pentru a propune o exemplificare, ultima face obiectul unei abordări preliminare, deci încă fragmentare, în ultimul subcapitol al capitoului al treilea – alcătuiesc un fel de „cluster”, căci ele nu apar niciodată izolate, ci se cheamă și se potențează reciproc. Iar factorul cel mai favorizant pentru răsărirea constelației

lor estetice se dovedește mai mereu lentoarea, motiv pentru care practic toate părțile sau secțiunile lente din opera lui Enescu au fost dintotdeauna și în unanimitate considerate realizările sale superlative. Ele exercită, prin pregnanța lor deosebită, un impact psihologic atât de puternic, încât de multe ori ajung să estompeze tot ceea ce le înconjoară, putând chiar da naștere impresiei că „creația enesciană este cu mărunte excepții un imens *adagio*”. Acestei generalizări, odinioară lansate de Cornel Țăranu, și adânc înrădăcinate în „folclorul” enescofil, i se poate desigur demonstra lipsa de acuratețe nu numai prin profilarea la fel de proeminentele *allegro*-uri enesciene (și îndeosebi a celor deversate în încălecările ciclice finale), dar și prin pledoaria pentru o anumită diferențiere de ethos între *adagio* și *andante*. Semnificativă poate fi o simplă privire statistică îndreptată doar asupra indicațiilor de tempo și de expresie preferate de Enescu pentru a desemna părțile sale lente: o singură dată – și anume în *Simfonia de cameră* – se cantonează de-a dreptul în *adagio* (iar anumite conotații funebre sunt desigur inevitabile în cazul acestui *opus ultimum*), în rest preferând, absolut fără excepție, mai ponderatul, mai puțin tensionatul, mai eufonicul *andante*. Despre *adagio*-ul enescian s-ar putea totuși în continuare vorbi la modul general, subînțelegând procesul elevării de încărcătură romantică, postbeethoveniană, care a conferit acestei indicații de tempo statutul unui veritabil gen muzical, caracterizat îndeobște ca vehicol privilegiat al expresivității și interiorității.

În fine, în ultimul capitol al tezei abordez posteritatea bogată pe care a cunoscut-o modelul enescian în muzica postbelică românească. Redescoperit cu multă emoție și admirație în lumina tardivelor prime audiții românești ale ultimelor sale lucrări, profilul compozitorului național s-a dovedit nu doar un simbol propagandistic manevrat de stăruțitatea comunistă, ci și un real ferment creator, deosebit de fertil cel puțin pentru acea generație „de aur” (tocmai de aceea calificată și drept generație „postenesciană”) a compozitorilor ieșiți la rampă la sfârșitul anilor ‘50. Minuțios teoretizate pe plan analitic și divers continuate pe plan creator, cele mai specifice trăsături ale stilului enescian – melodismul de sinteză tonal-modală, ritmica de tip *parlando rubato*, tehnica micro-variației continue și, mai presus de toate, sintaxa eterofonă – au ajuns, practic, să ghideze înțelegerea „specificului românesc” în muzică. De altfel, modelul enescian nu a încetat să inspire și dincolo de membrii generației menționate, fapt dovedit cu prisosință de creația Doinei Rotaru, afirmată cu începere din anii ‘80: caracterul ei cu totul inconfundabil ar putea fi înțeles, în parte, și ca o posibilă ipostaziere a felului în care ar fi răsunit esențele spiritului enescian dacă ar fi fost dezbrăcate de veșmintele tradiției clasico-romantice și transplantate în țesutul pastelat al tehnicilor instrumentale extinse specifice idiomului muzical avangardist. În cazul Doinei Rotaru, ar



putea fi vorba, aşadar, despre radicalizarea cea mai pregnantă a lirismului hipnagogic enescian, ceea ce, desigur, nu reprezintă decât una dintre componentele atât de personalului său stil. Ea este însă mult preţuită şi asumată de către compozitoare, uneori chiar sub forma unor simbolice trimiteri la citate enesciene, după cum se întâmplă chiar în finalul uneia dintre cele mai recente lucrări a Doinei Rotaru – *Himere* (2020), concert pentru vioară şi orchestră refugiat la limanul protector al binecunoscutelor armonice major-minore ce deschid partea lentă a Sonatei enesciene „în caracter popular românesc”.