

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**SEMNIFICAȚIA CREAȚIEI ENESCIENE  
ÎN CONTEXTUL FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL  
GEORGE ENESCU.  
ELEMENTE DE MANAGEMENT ARTISTIC  
ȘI COMPARAȚII STILISTICE ALE UNOR  
INTERPRETĂRI ENESCIENE**

Conducător de doctorat:  
Prof.univ.dr. Valentina Sandu-Dediu

Doctorand:  
Iulia Chirobocea-Iliuță

București  
2018

## Rezumat

Lucrarea de față aduce în discuție *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, „în caracter popular românesc” a lui George Enescu și interpretările acesteia din cadrul festivalului ce omagiază și poartă numele compozitorului, Festivalului Enescu. Am vorbit despre sonată, dar nu puteam să o analizez și să scriu despre ea fără să creionez mai întâi contextul în care a fost interpretată și contextul care m-a influențat și impulsionat pe mine să pornesc acest demers academic.

Dintr-un spectator fascinat, am ajuns în „culise”, dorindu-mi să descopăr cum este de partea cealaltă a baricadei, să iau pulsul, cum s-ar spune. Astfel, de la stadiul în care eram doar un ascultător al înregistrărilor marilor muzicieni, am ajuns la cel în care m-am bucurat să ascult „pe viu” marii interpreți ai lumii pe scenele acestui festival, ca într-un final să am șansa să îi cunosc personal, să le vorbesc, să-i văd repetând, să fiu în postura de a avea putere decizională în ceea ce-i privește, adică să fiu parte din organizarea acestui festival prestigios. Cu alte cuvinte, am avut și am șansa să colaborez cu echipa de organizare a festivalului, din anul 2007 și până în prezent. Nu este o lucrare despre festivalul Enescu, este despre muzica lui Enescu cântată în acest festival.

Cunoscând laboratorul acestui eveniment și puternic influențată de experiența alături de artiștii care i-au cantat muzica lui Enescu în cadrul festivalului, nu am putut să nu scriu despre aceste lucruri

Astfel, primul capitol tratează Festivalul Enescu privit și descris în contextul cultural european. Am pornit de la etimologia cuvântului, originile lui ca manifestare culturală, am urmărit evoluția și rolul festivalului/festivalurilor ca fenomen cultural în Europa și am observat contextul în care a apărut și s-a dezvoltat Festivalul George Enescu. Am făcut o mică incursiune în lumea festivalurilor, concentrându-mă mai mult asupra acestor fenomene culturale din spațiul european și limitându-mă la cele de muzică clasică. Vorbind despre Festivalul de la Bayreuth, de cel de la Salzburg, de BBC Proms, de cel de la Lucerna, am realizat că sunt greu de trecut cu vederea anumite diferențe între cele anterior enumerate și festivalul organizat în România. Și nu mă refer aici la diferențe care țin de anvergură, de calitatea spectacolelor/concertelor, Festivalul George Enescu fiind recunoscut pe plan internațional drept unul dintre cele mai importante și de calibru manifestări culturale, ci la cele de ordin financiar. Pentru a înțelege despre ce vorbesc, e

relevant a spune că, dacă la ediția din 2015, bugetul festivalului avea un total de 34 de milioane de lei/ 8 milioane de euro (dintre care 28 milioane făceau parte din bugetul de stat, iar restul din cel de sponsorizări și bilete), Festivalul din Salzburg din 2013 s-a putut bucura de o sumă de aproape șase ori mai mare, respectiv de 46 de milioane de euro (informație conform <http://www.zf.ro/zf-live/video-zf-live-ce-buget-are-festivalul-george-enescu-de-anul-acesta-comparatie-cu-alte-festivaluri-din-europa-14692106!>)! Ca să nu mai spunem că festivalul austriac ține și cu o săptămână mai puțin decât cel românesc.

Festivalul Enescu are menirea de a face cunoscută muzica compozitorului atât pe plan național, cât și internațional, bucurându-se de un prestigiu fabulos: e de ajuns să enumerăm doar câteva nume (nu de alta, dar lista ar putea fi mult prea lungă decât ar permite spațiul de aici), pentru a realiza grandoarea acestui eveniment: Yehudi Menuhin, David Oistrakh, Claudio Arrau, Sviatoslav Richter, Aldo Ciccolini, Arthur Rubinstein, Herbert von Karajan, Zubin Mehta, Van Cliburn, Isaac Stern, Claire Bernard, Friedrich Gulda, David Oistrach, Mstislav Rostropovich, Lawrence Foster, Daniel Barenboim, Christian Zacharias, Valery Gergiev Radu Lupu, Valentin Gheorghiu, Ștefan Gheorghiu, Ion Voicu, George Georgescu, Mihai Brediceanu, Constantin Silvestri etc.

Unul dintre numeroasele motive care indică importanța unui festival de o asemenea amploare este faptul că muzica lui Enescu se face auzită prin intermediul unor interpreți de calibru. Astfel, am ajuns să ascult mai multe interpretări de referință ale *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* care s-au făcut auzite pe scenele românești cu ocazia festivalului. Înainte de a vorbi de cele pe care le-am selectat pentru o analiză comparată (observând totodată și tipurile de abordare interpretativă ale muzicienilor), e necesar să vorbesc puțin despre acest opus 25. Al doilea capitol al tezei s-a ocupat exclusiv de această sonată, vorbind despre forma ei, despre contextul apariției și caracteristicile acesteia.

Nu este aleatoriu faptul că am ales să vorbesc despre această lucrare muzicală. Se știe că menirea festivalului Enescu este să mențină viu numele compozitorului, iar acest lucru este posibil mai ales prin faptul că fiecare ediție își propune să aducă pe scenă cât mai multe din compozițiile acestuia. Consultând programele festivalului, am observat că, de-a lungul timpului, în cadrul edițiilor festivalului, atât cele de început cât și cele de după revoluția din 1989, această sonată a fost cel mai des prezentă în repertoriul muzicienilor invitați. Desigur, printre lucrările muzicale enesciene cu o frecvență sporită în programul festivalului se numără și alte opusuri,

cum ar fi opera *Oedipe* sau *Simfonia a III-a*, dar, dat fiind faptul că pregătirea și experiența mea în domeniul muzicii s-a centrat pe studiul pianului, am hotărât să nu mă axez pe genul simfonic sau cel vocal-simfonic, ci unul care să implice pianul ca instrument principal. Aș fi putut să aleg o piesă scrisă doar pentru pian, dar, mărturisesc că această sonată m-a atras în mod deosebit, a fost specială pentru mine, mi-am dorit să o studiez, prin urmare am ales genul cameral și lucrarea ce reprezintă o culme a acestui gen în creația enesciană, respectiv sonata în caracter popular. E imposibil să nu observi iubirea pe care a avut-o Enescu în primul rând pentru vioară, iar apoi pentru toate celelalte instrumente, unul dintre motive fiind acela că „scripca” a fost instrumentul pe care l-a îndrăgit de mic, dar și că putea reda cel mai bine muzica lăutărească și folclorul care l-au încântat și l-au inspirat pe parcursul carierei sale. De altfel, se știe că a fost un violonist virtuoz, excelând și în plan solistic, nu doar componistic, dirijoral sau pedagogic. Enescu a fost un cunoscător desăvârșit al acestei arte, însușindu-și atât de multe roluri, încât muzica nu mai avea vreun secret pentru el.

Date fiind cele de mai sus, se poate înțelege de ce primul capitol al lucrării vorbește despre Festivalul Enescu, iar al doilea și al treilea despre *Sonata a III-a „în caracter popular românesc”* și interpretările ei.

*Sonata „în caracter popular”* este un cumul al experienței componistice enesciene, o sinteză originală a vechiului și a modernului, a rigorii și a libertății, a folclorului românesc și a modelelor muzicale europene. Această piesă complexă are o anumită transparență, dacă știi să te uiți bine, pare că ai putea citi în ea viața lui Enescu: se văd aici pasiunea lui pentru folclor, pentru muzica lăutărească, educația occidentală (nu poate fi omis faptul că i-a cunoscut îndeaproape – fiindu-le fie coleg, fie elev – pe Maurice Ravel, Nadia Boulanger, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Jules Massenet, Gabriel Fauré). Lucrată în detaliu, cu o atenție incredibilă la notațiile muzicale, „privită” de departe, nu poate trece neobservată libertatea improvizatorică. E incredibil cum o partitură lucrată atât de laborios pare o artă improvizatorică. Vorbind despre această sonată, a trebuit să aduc în discuție caracterul ei popular. Folclorul este un tezaur compus din totalitatea creațiilor artistice populare – care au fost transmise pe cale orală mai ales, având un autor colectiv. Ce e cu adevărat special e că pentru această piesă, însuși Enescu compune toate temele de aici – care au un iz popular (de unde și denumirea „în caracter popular”), observându-se, astfel, o împletire a folclorului românesc (creat/imaginat de Enescu) cu latura de simfonist a muzicianului. Sonata, deși turnată într-o formă clasică, de sonată, căreia îi respectă principiile

formale, abundă în elemente inovatoare, despre care am vorbit pe larg în al doilea capitol al lucrării.

Pentru a înțelege o piesă cât mai bine, studiul îndeaproape al partiturii nu e îndeajuns. Ascultarea a câtor mai multe interpretări ale acesteia pot deschide noi căi de acces spre o comprehensiune cât mai profundă a compoziției. Am ales, așadar, trei duouri care au fost prezente pe scena Festivalului Enescu: Yehudi Menuhin și Hephzibah Menuhin, Patricia Kopatchinskaja și Mihaela Ursuleasa, Laurent Albrecht Breuninger și Thomas Duis. Toți cei șase muzicieni sunt nume importante în lumea artistică, personalități care s-au dovedit bune cunoscătoare ale muzicii lui Enescu. Principiul diversității a stat la baza opțiunii mele, astfel reușind să dezvolt și să descriu anumite tipuri de interpretare – despre care am scris în capitolul al treilea al lucrării de față. Folosind o metodă care îmbină analiza stilistică de tip La Rue, analiza culminațiilor a lui Dinu Ciocan și cea comparată a Valentinei Sandu-Dediu, am încercat să observ felul în care interpreții sus-numiți au abordat partitura *Sonatei a III-a*.

Fiecare interpret are propria-i rețetă pe care o urmează atunci când vrea să învie o partitură, oferindu-i corp sonor. El va căuta echilibrul dintre subiectivitate și obiectivitate, încercând să fie fidel atât celui care a compus textul muzical, cât și felului propriu de a simți muzica. În cel de-al treilea capitol am încercat să teoretizez aceste maniere de interpretare, abordând un traseu interdisciplinar: am împrumutat instrumentele teoriei literare și le-am folosit în domeniul muzical. Saint-Beuve, Umberto Eco, Jean Starobinski, Roland Barthes, Gerard Genette Eugen Simion sunt nume importante ale teoriei și criticii literare care au tratat problematica interpretării; scrierile lor m-au ajutat să înțeleg mai bine demersul hermeneutic.

O operă de artă, pentru a fi adusă la viață și percepută de public, trebuie să ajungă în mâna unui interpret profesionist care să asculte de dorințele implicite ale acesteia (ale operei), ale autorului acesteia și, nu în ultimul rând, de propriile intenții. Altfel spus, în termenii lui Eco, el trebuie să activeze intenția autorului (*intentio auctoris*), intenția operei (*intentio operis*) și propria sa intenție (*intentio lectoris*). Desigur că literatura diferă de muzică și e foarte greu să pui un semn de egalitate între ele: instanța scriitorului poate echivala cu instanța compozitorului, instanța textului literar poate echivala cu cea a partiturii, dificultățile apar când încerci să vorbești despre instanța interpretului – fiindcă în cazul literaturii – acesta este cititorul, care în plan muzical – ar putea fi tradus ca interpret. Interpretul în muzică este mai mult decât un simplu cititor; el este un profesionist care trebuie să înțeleagă și să cunoască lumea compozitorului (în

cazul literaturii, cel care citește o carte nu e nevoit să cunoască în aceeași măsură de mult lumea scriitorului pentru a putea înțelege textul scris de acesta). Așadar interpretul unui text muzical este un cititor specializat, dovedind o cunoaștere proprie unui critic.

De altfel, fiecăruia dintre noi „îi sare în ochi” o anumită instanță din cele trei sus menționate. Sunt persoane care citesc cărți fără să știe ce autor a scris cartea, iar dacă îi știu numele – acesta nu le spune nimic; bineînțeles că acest fapt e valabil pentru orice operă de artă care poate fi plăcută receptorului, dar acesta să nu fie interesat de creatorul ei. Sau să spunem că receptorul poate cunoaște numele interpreților și să fie interesat de toate concertele lor deoarece îi place modul lor special de a cânta, dar fără a fi interesat de programul abordat. La fel de posibil e și cazul în care receptorului să nu îi placă o anumită piesă, dar când o ascultă în interpretarea anumitor muzicieni, să fie încântați de ea. Sau există spectatori care se duc la concertele doar fiindcă se cântă creațiile unui anumit compozitor preferat de ei.

Așadar, fiecare în parte acordă în mod diferit importanță instanțelor. Dacă luăm cazul unui concert, să spunem chiar unul din cadrul Festivalului Enescu, în care s-a cântat chiar *Sonata a III-a pentru vioară și pian*. După această interpretare, pot fi auzite diferite aclamații: unii vor spune ce bun a fost violonistul sau pianistul, alții vor spune ce sonată minunată, iar alții vor exclama că a fost un Enescu veritabil.

În concluzie, există interpretări care pun în lumină compozitorul, interpretări care pun în lumină opera, interpretări care pun în lumină interpretul. Sunt de dezbătut și de confruntat aceste idei, mai ales că există un gol în teoria din domeniul muzicii (aici, teoria însemnând cu totul altceva decât înseamnă ea în domeniul literaturii), iar un parcurs interdisciplinar (teoretic) nu ar face decât să îmbogățească cele două arte.

Revenind la interpretările sonatei, a fost interesant să observ cum a contat faptul că duoul Menuhin l-a cunoscut îndeaproape pe George Enescu, ceea ce a dus la o interpretare fidelă a sonatei (această interpretare semănând cel mai mult cu interpretarea oferită de însuși Enescu și de Dinu Lipatti), făcând prezent spiritul enescian. A existat în structuralism (îndeosebi în structuralismul literar) direcția unei interpretări textuale care arbora steagul „morții Autorului” (V. Roland Barthes): autorul înceta să existe de îndată ce opera sa era gata, doar viața textului era cea care importa în interpretare. Dar cât de săracă ar fi o interpretare muzicală care nu ar ține de „viața Autorului”. Duoul Ursuleasa – Kopatchinskaja mi-a fost de ajutor în a demonstra faptul că subiectivitatea interpreților este de bun augur unei interpretări reușite (de cele mai multe ori se

cere a-ți înăbuși personalitatea sau mai bine zis a ți-o camufla cât mai bine, pentru a nu știrbi caracterul piesei); desigur că cele două muziciene au reușit să se regăsească în piesa enesciană, abordându-se chiar o interpretare de identificare. Cel mai străin de Enescu (și nu mă refer la străin în sensul de „necunoscător”) a fost duoul Breuninger – Duis, dat fiind faptul că cei doi erau departe de spiritul românesc ca origine și nici nu l-au cunoscut în persoană pe Enescu. Dar iată că pe lângă profesionalismul celor doi, a putut fi observat că partitura conține îndeajuns de multe date (mai ales această sonată care se bucură de o notație minuțioasă) care conduc spre o interpretare reușită.

Împrumutând limbajul teoretic literar și aducându-l în contextul muzical (ar fi interesant de continuat acest procedeu interdisciplinar, de a permuta conceptele existente ale teoriei literare în cadrul teoriei muzicale sau, de ce nu, de studiat interpretarea în cadrul tuturor artelor), am reușit să înțeleg mai bine ce presupune un traseu hermeneutic.

În final, trebuie să spun că nu a fost ușor să aduc laolaltă trei subiecte – un festival, o sonată, teorii ale interpretării – care, privite de departe, poate par că nu ar avea prea mare legătură unul cu altul. Dar, de fapt, ele trăiesc într-o simbioză continuă: Festivalul Internațional George Enescu s-ar abate de la țelul său, dacă nu ar aduce în prim plan compoziții ale însuși compozitorului, iar faptul că, inevitabil, de la ediție la ediție, se cântă aproape aceleași opusuri enesciene, dar de către artiști diferiți, uneori și în aranjamente muzicale diferite, nu se poate să nu ajungi să observi și să compari tipurile de interpretare.

S-a scris despre Enescu și se va mai scrie, însă eu am analizat o muzică enesciană atât din prisma criticului de specialitate, a muzicianului care crește, studiază și se pregătește pentru a interpreta pe scenă, dar și din prisma organizatorului, a celui care pregătește scena, crează contextul, conturează ambianța, momentul în care să fie interpretată muzica. Cu alte cuvinte, am scris despre organizarea actului muzical și organizarea evenimentului muzical, despre strategii de organizare și strategii de interpretare.

Desigur că ar fi mult mai multe de spus despre interpretare; desigur că ar fi mult mai multe de spus despre *Sonata a III-a*, desigur că ar fi mult mai multe de spus despre Festivalul Enescu și, mai ales, ar fi extraordinar de multe de adăugat despre George Enescu. De altfel, ori de câte ori spui doar „Enescu”, un muzician atât de complex, nu se poate să nu ți se deschidă atât de multe subiecte care să poată fi tratate.

Dar această lucrare a fost o introducere a mea în subiectele discutate anterior, rămânând ca, de acum încolo, restrângând aceste ramificații care s-au produs inevitabil în clipa în care am decis să scriu despre lucrarea enesciană cu opus 25, să aprofundez drumul deschis de această teză de doctorat.