

STUDII

Scurtă incursiune în estetica lirismului enescian*

Vlad Văidean

Am ajuns în timp la concepția că datele idiomatice ale „enescianismului” pot fi mai adecvat interpretate într-o cheie de lectură trans-stilistică, adică prin prisma unei „constelații” de categorii estetice care par să fi deținut – în grade de intensitate variabilă, dar niciodată absentă – un rol central în declanșarea și desfășurarea creativității enesciene. Ele se dovedesc cu atât mai importante cu cât compozitorul însuși le-a mărturisit uneori, în formulări mai mult sau mai puțin explicite (selectiv semnalate mai departe). Tocmai decelarea acestor categorii estetice face ca obișnuitele parcelări stilistice, a căror simplă îmbinare nu poate da seama despre individualitatea muzicii enesciene, să se resoarbă într-un fel de latență liniștită, nebântuită de logica narațiunii moderniste. În schimb, poate fi mai constructiv propulsat în prim-plan modelajul unic pe care muzica lui Enescu îl imprimă dimensiunilor generale ale timpului și spațiului. Este o amprentare inconfundabilă, avându-și sursa generatoare în ceea ce aș detașa, înainte de toate, drept categorie estetică suverană a enescianismului, reverberată pe toate planurile:

Memoria

Arta lui George Enescu este, mai presus de orice, o artă a *memoriei*, animată neîncetat de nevoia de a respira în ritmuri retrospective, de prelungirea și înglobarea trecutului în prezent. Fără îndoială, un rol hotărâtor în instaurarea acestei predilecții l-au avut înseși facultățile mnemonice ieșite din comun ale muzicianului: nu numai că ele l-au făcut capabil, în calitatea lui de interpret poli-instrumentist și dirijor neobosit, să vehiculeze aproape continuu, cu stupefiantă naturalețe, o exorbitantă cultură muzicală; dar în plus i-au și configurat, într-un grad de sofisticare rar depistabil în muzica occidentală, chiar modalitățile tehnice de desfășurare creatoare. Aș insista puțin, căci tocmai cu scopul de a înțelege motorul ascuns al muzicii enesciene,

* O versiune abreviată a acestui eseu a fost prezentată în cadrul ediției a XXI-a a Simpozionului Internațional de Muzicologie „George Enescu”, din data de 22 septembrie 2023.

trebuie la rândul lor înțelese capacitățile cerebrale ale lui George Enescu, în toată superba și în același timp monstruoasa, aproape autodevoranta lor complexitate.

E vorba aici de un compozitor care mai mult ca sigur a trăit tot timpul cu ideea că în mintea lui nu doar a conceput, ci chiar a definitivat mult mai numeroase lucrări decât cele pe care a apucat să le materializeze trecându-le pe hârtie. Altfel nu se explică de ce, bunăoară, multă vreme după ce publicase sub același număr de opus 24 cele două Sonate pentru pian nr. 1 și nr. 3, s-a simțit îndreptățit să-i ofere următorul deconcertant răspuns lui Marcel Mihalovici, care îl întrebase unde se află sonata a doua: „elle est là, dans ma tête”. Același confident fidel, ce l-a vegheat pe Enescu în ultimele sale zile de viață, a mai consemnat o mărturisire tulburătoare, de natură să amplifice până la dimensiuni tragice discrepanța dintre limitele fiziologice ale unui trup epuizat și o potență mentală ce se simte aproape infinită, încă mustind de roade undeva în afara timpului: „Ca să pot așterne tot ce am în cap pe hârtie, ar trebui să trăiesc 400 de ani”¹. Dar iată și cazul absolut enigmatic al poemului simfonic neterminat *Nuages d'automne sur les forêts* (datând din jurul anului 1930): ce fel de vastitate interioară trebuie să fi posedat un compozitor capabil să caligrafieze până la ultimele detalii 43 de pagini orchestrale, pentru ca mai apoi să se oprească brusc, în mijlocul splendorii, cel mai probabil nu pentru că l-ar fi nemulțumit ceea ce obținuse (stadiul complet, perfect încheșat, al respectivelor pagini, contrazice o asemenea ipoteză), ci mai degrabă ca să opteze pentru vreo altă lucrare pe care, din motive cunoscute doar lui, o va fi simțit că-l cheamă mai puternic? „Lucrez totdeauna. Am multe lucrări. Merg cu ele concomitent. La un moment dat, una întrece pe celelalte și atunci o termin”². Nu a fost Enescu singurul practicant al acestui tip de creativitate polistratificată; iese însă din obișnuit, frapează și chiar cutremură discreția socială și totodată perpetua frământare interioară cu care și-a purtat prin viață mintea grea de muzici proprii ajunse, practic, la o formă definitivată, ce nu-și așteptau decât momentul prielnic pentru a fi pur și simplu notate. Dar câte dintre ele nu vor fi fost sacrificate, ca și poemul simfonic amintit, numai din cauză că mintea din care făceau parte pare să fi ignorat cu grație limitele inerente unei vieți omenești? Căci se poate bănuși că, la drept vorbind, nici în cazul în care și-ar fi împlinit visul de o viață întreagă și și-ar fi consacrat toate energiile compoziției, nici așa nu e sigur că Enescu ar fi scris substanțial mai mult. S-ar părea că, pentru el, coacerea mentală îndelungată a propriilor lucrări muzicale nu a constituit pur și simplu o aptitudine ce s-a impus intens cultivată

¹ Marcel Mihalovici, într-o scrisoare adresată Clemansei Liliana Firca și citată de aceasta în *George Enescu. Monografie*, coord. Mircea Voicana, Editura Academiei R.S.R., București, 1971, p. 1076 (nota de subsol nr. 105).

² Enescu, citat de Gaby Michăilescu, în „George Enescu despre pământul căruia îi aparține și extraordinarul proces al creației sale”, *Duminica*, București, 1/3 (27.IX.1942), p. 9; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, ed. Laura Manolache, Editura Muzicală, București, 2005, p. 340-347 [345] (interviul nr. 131).

doar de nevoie, ca o consecință nefastă a traiului său supraîncărcat de virtuoz itinerant. Însăși reușita unei lucrări depindea, de fapt, de gradul în care, înainte de a fi fost transcrisă pe hârtie în formă definitivă, cristalizarea ei mentală și în schițe nenumărate căpătase, ca un vin vechi, greutatea diafană și nobilă a trecerii timpului. Enescu s-a pronunțat explicit în acest sens: „Cele mai izbutite lucrări au fost ținute în cap ani de zile. Așa s-a întâmplat cu Mozart. Operele lui cele mai frumoase le-a păstrat în el timp îndelungat. Numai așa se face acel proces de asimilare și coordonare. Trebuie să lucrezi ani întregi”¹.

Dar caracterul prodigios al minții muzicale enesciene poate fi dedus nu doar meditănd la imensitatea subterană, perpetuu activă, alcătuită din schițe și proiecte neîmplinite. Îneși piscurile răzlețe reprezentate de lucrările finite reflectă, atât în croiala interioară a fiecăruia în parte, cât și în relieful lor de ansamblu, super-organizarea de factură rizomatică a memoriei creatoare din care au țâșnit. Căci marea fascinație dintotdeauna a lui Enescu a fost aceea de a se afunda într-un tip de aprofundare superlativă a rapelurilor motivice, a rețelelor nemăsurat nuanțate de legături ciclice, de filiații între configurațiile tematice, care ajung astfel să-și imprime direcționarea subtilă nu doar pe parcursul opusurilor luate separat, ci chiar pe-ntinsul întregii creații. E o artă criptică și învăluitoare, ce pare să nu-și poată înlănțui pașii înainte decât prin intermediul privirilor înapoi, dornice să strângă la sân trecutul și să-i cuibărească ecurile afective în miezul tainic al fiecărei clipe prezente. E, de fapt, o veritabilă voluptate a plenitudinii rizomatice, căreia Enescu nu i s-a putut sustrage niciodată; ba dimpotrivă, i-a tot sporit rafinamentul și domeniul de acțiune pe măsură ce a înaintat în vârstă, așa încât, practic, toate lucrările lui camerale compuse în ultimele sale două decenii de viață își trag sevele din crâmpoșe ideatice sau proiecte asupra cărora zăbovise deja în urmă cu ani de zile, majoritatea datând încă din vremea tinereții. Iată un scurt inventar: după ce dispoziția nostalgic-recapitulativă fusese declanșată în modul cel mai explicit programatic în suitele *Villageoise* op. 27 și *Impressions d'enfance* op. 28, ea s-a infiltrat până în plan motivico-tematic, mai întâi în Cvintetul cu pian op. 29 (1940), în care într-adevăr se poate identifica, după cum a arătat Pascal Bentoiu, „un fel de atlas al întregii creații a autorului”². Apoi, Cvartetul II cu pian op. 30 (1944) revine, măcar la nivel simbolic, la atmosfera studiilor pariziene, prin faptul că îi este dedicat lui Gabriel Fauré, cel a cărui aură imponderabilă se lasă simțită mai ales în partea lentă a acestui opus. Cvartetul II de coarde op. 22 nr. 2 (1951) rezultă dintr-o multitudine copleșitoare de schițe și variante, ce se întind indefinit înapoi în timp, fiind din acest punct de vedere opera enesciană care l-a „bântuit” cel mai mult pe compozitor. Iar Simfonia de cameră op. 33 (1954) încolțește dintr-o reluare modificată a temei

¹ Enescu, citat de Titu Archip, în „Când George Enescu vorbește...”, *Jurnalul de dimineață*, București, 7/143 (6.V.1945), p. 5-6 [6]; republicat în *George Enescu. Interviu din presa românească*, p. 369-377 [376] (interviul nr. 137).

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999 (ed. I: 1984), p. 466.

principale dintr-un septet pentru suflători și pian, ale cărui schițe par să dateze încă de pe la 1900.

Însă pe lângă aceste interconexiuni realizate pe mari întinderi retrospective, legea suverană a replierii amintitoare vertebreează de fapt, în cadrul fiecărui opus, un tip de înaintare spiralată a meandrelor sonore, mai mereu împinse spre vărsarea apoteotică în finaluri ce prilejuiesc memorări transformative de proporții zguduitoare. Căci, „având tot materialul unei lucrări în minte în orice clipă, nu e de mirare că Enescu a fost fascinat de sarcina de a crea o țesătură complicată și delicată de legături tematice în fiecare lucrare și de a folosi forma ciclică pentru a îmbina toate acele elemente înrudite la apogeul lucrării”¹. Încă de la primele lucrări cu ton personal ale compozitorului – Sonata II pentru pian și vioară op. 6 (1899) și Octetul pentru coarde op. 7 (1900) –, trecând prin simfonii și ajungând până la ultimele capodopere camerale menționate, părților finale le este aproape întotdeauna rezervată forța de propulsie maximă. Dislocate din contextele lor inițiale și aspirate – prin fel de fel de recombinații, suprapuneri, interrelaționări, contaminări reciproce – ca într-un accelerator de particule, toate entitățile motivice impuse anterior drept nuclee ale relevanței tematice par să țintească, în decursul culminativelor memorări finale, spre împlinirea supremului miracol al gândirii enesciene: coexistența tuturor într-o unică imagine muzicală complexă, astfel încât ascultătorul să resimtă drept o totalitate armonioasă varietatea stărilor și a lumilor traversate până atunci și deopotrivă identitatea profundă a substanței muzicale care le-a dat viață. Pare că desfacerea temporală a lucrării muzicale s-ar fi angrenat în misiunea imposibilă de a se înfășura asupra ei înseși și de a i se devoala ascultătorului, dintr-odată, sub forma ideală în care a subzistat în mintea compozitorului, și anume ca holograma unui ghem sferic de noduri interconectate, pentru care notarea în partitură nu a putut însemna decât trecerea printr-o sită destrăbătoare. Este destinația utopică a unui discurs muzical ce se țese din aproape în aproape și-și lărgeste treptat paragrafele, mereu atent să nu lase nimic pradă uitării, ceea ce face ca trecerea lui prin timp să îi confere greutatea inexorabil crescândă a acumulărilor sedimentare. Efectul acesta seamănă cu un sentiment al timpului continuu, posibil de a fi înțeles prin corespondență cu filozofia bergsoniană a duratei. Și s-ar putea realiza aprofundări serioase pentru a demonstra un așa-zis bergsonism al gândirii ciclice enesciene; e un demers aparte pe care, în însemnările de față, mă rezum să-l semnalez doar.

Reveria

Mai sugerez, în schimb, faptul că cinetismul evaziv și derutant al scriiturii enesciene, reieșit, în parte, și din predilecția compozitorului pentru ciclicitatea de maximă subtilitate (dar mai ales din practicarea acelei specii

¹ Noel Malcolm, *George Enescu. Viața și muzica*, trad. Carmen Pațac, Editura Humanitas, București, 2011 (ed. princeps: Toccata Press, Londra, 1990), p. 11.

neriguroase, difuze a împăienjenirilor polifonice, care este eterofonia), poate fi asociat cu o stare de interiorizare onirică, înțeleasă însă nu atât ca vis profund, cât ca *reverie*. Este, de altfel, starea pe care Enescu a invocat-o, în relativ numeroase și stăruitoare tentative explicative, drept condiție favorizantă a inspirației creatoare; este acea „febră dulce (...) aproape permanentă”¹, acea „stare de vis cu ochii deschiși”² prin care el își puna în mișcare creativitatea componistică, și care, impunându-i-se fără nicio întrerupere în necesitatea ei de a fi adusă la limanul limpezimii structurate³, ajunsese să capete forța unei funcții deopotrivă compensatorii și vitale, să se confunde, practic, cu viața însăși sau, mai precis, cu singura dimensiune existențială care îi crea lui Enescu sentimentul că trăiește cu adevărat: „Visez tot timpul, ascult fără să înțeleg, evadez compunând. Viața este un vis. Visul este toată viața mea”⁴. Fără a avea doar rolul mobilului inspirator, rămas autonom în raport cu efectele sale artistice, incandescența interioară ce mocnește la rădăcina acestui tip de rodire creatoare este chiar propagată până în substanța derulării muzicale, încălzind-o și umplând-o de mister. Un soi de luminozitate mieroasă acaparează contururile reminiscentelor melodice, multiplicându-le sau dizolvându-le imprevizibil, scoțându-le în prim-plan tematic sau, dimpotrivă, camuflându-le ornamental, trecându-le printr-un filtru variațional difuz de articulări și estompări, de schimbări bruște și tranziții fluide, așa încât toate ajung să se așeze în conștiința ascultătorului ca și cum din ea ar fi și izvorât, cu aerul paradoxal că sunt permanent vechi și noi. Sunt meandre melismatice ce forfotesc *au ralenti*, până când vibrația lor monoton-ondulată pare să aproximeze o suspendare temporară a timpului; atenția ascultătorului se pomenește de fapt, ca în toiul unei reverii binefăcătoare, deopotrivă acaparată și dezorientată, mulțumită să se lase în voia unui „acum” extins, la orizontul căruia nu există sentimentul că s-ar întrezări vreo ruptură culminativă (cu excepția presimțirii durerosului fapt elementar că și această levitație va înceta în cele din urmă). E o stare calitativă a prezenței adâncite, ce nu mai privește dincolo de sine, un răstimp suspendat explicabil printr-o drastică atenuare a impulsului înaintării liniare, direcționate teleologic. Atenuare, iar nu abolire, căci o minimă animare discursivă se insinuează întotdeauna până și în episoadele de reverie, ajungând chiar să preia controlul în părțile finale concepute, după cum am sugerat, sub forma unor splendori ciclice. Este tocmai trăsătura de bază a muzicalității enesciene această tensiune oscilatorie între cuiburi lirice și avânturi narrative: departe de a se cantona în pasivitatea

¹ Enescu, citat de Archip, p. 6; *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 375.

² „[L]e fait d’un homme qui vit perpétuellement en état de songe éveillé”. Enescu, citat de Bernard Gavoty, în *Les Souvenirs de Georges Enesco / Amintirile lui George Enescu*, trad. Elena Bulai, Editura Curtea Veche, București, 2016 (ed princeps: Flammarion, Paris, 1955), p. 192 (fr) / 193 (ro).

³ „Pas d’interruption dans mon rêve interieur. Je travaille à ma table, pour y voir clair et ordonner la forme”. Enescu, citat de Gavoty, p. 316 (fr) / 317 (ro).

⁴ „Je rêve tout le temps, j’écoute sans comprendre, je m’évade en composant. La vie est un songe. Le songe est toute ma vie”. Enescu, citat de Gavoty, p. 358 (fr) / 359 (ro).

inconștientă a somnului adânc, starea onirică recreată muzical de Enescu dovedește de fapt o anumită logică impredictibilă și aluzivă, asimilabilă doar după multe audiții, căci pe coordonatele ei gradul de activitate imaginativă se dovedește mult mai mare decât cel implicat în logica rațională a stării de veghe; experiențe melodice evocatoare ale unor bucurii trecute sunt dirijate înspre un tip de profilare extatică ce le supune reimaginărilor sublimate chiar în toiul procesului de memorare. Aici, la granița dintre somn și trezie, în intervalul hipnagogic, se întinde domeniul de acțiune al visării lucide, grație căreia imaginația superlativă a activității onirice își poate împinge ecourile la suprafața conștiinței, lăsându-se captată în conlucrarea creativă cu idealismul superlativ al memoriei nostalgice. Astfel pătrunsă de fiorul unei latori aburite și plutitoare, desfășurarea muzicală ajunge să emuleze mișcarea cuibăririi într-un sălaș al tainei; iar odată privit prin lentila blajină și încetoșată a reveriei, un peisaj fermecat de departe, de dincolo, se saltă pe nesimțite dincoace, cuibărindu-se cel mai aproape, în intimitatea amintirii. Uitarea de sine survine numai pentru a prilejui regăsirea de sine în sânul acestui resuscitat peisaj sufletesc original, coincident cu ceea ce maxima autenticitate poate numi „acasă”.

Dorul

Desigur, refacerea și resituarea interiorizată a acestui „acasă” nu-și putea regla tonul inconfundabil decât la lumina retractilă a melancoliei și nostalgiei. Iată constelația afectivă sub a cărei mângâietoare plutire muzicalitatea enesciană a reușit să cartografieze deambulări dintre cele mai fascinante. Și nu numai că Enescu a înțeles-o dintotdeauna, la nivel explicit declarativ, în sens autohtonist, ca *dor*, dar a și asociat-o chiar cu miezul „românității” sonore:

este o caracteristică generală ce se desprinde din muzica noastră națională, după cum se desprinde ideea generală dintr-o lucrare de cugetare: este tristețea chiar în veselie. Sentimentul acesta este inspirat de văile și dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru, de gândurile care apasă și fac în același timp să se nască în noi un dor ce nu se poate lămuri bine. Un străin, care-mi este prieten, auzindu-mă odată executând o bucată a mea, mi-a spus: „În această compoziție este parcă ceva ce nu se poate îndeplini”. Acest „ceva ce nu se poate îndeplini” era partea originală de inspirație românească din bucată mea; acest *dor* nelămurit dar adânc mișcător mi se pare că este caracteristica sigură a cântecelor românești.¹

¹ Enescu, citat de Al. Șerban, în „Muzica românească. Interviu cu George Enescu”, *Flacăra*, București, 1/47 (8.IX.1912), p. 369; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 77-81 [78] (interviul nr. 7).

Nu cred să se mai fi observat vreodată ceea ce sper că nu greșesc identificând, în declarația de mai sus, o întâietate cronologică în privința ridicării dorului la rangul de concept tutelar al sensibilității românești; înainte de marea revărsare a râurilor de cerneală, mai mult sau mai puțin pertinente, tocmai Enescu a fost cel dintâi, între artiștii și oamenii de cultură români, care a ținut să explice specificul național prin privilegierea acestei stări de spirit nedefinite ce vehiculează polisemia nostalgiei, a aspirației neîmplinite spre reîntoarcere (fie în sânul patriei, fie în trecutul copilăriei pierdute, fie la prima iubire). Și, ca o necesară paranteză relativizantă, ar mai merita sesizat aici un fapt întrucâtva curios¹: odată cu celebrarea romantică a particularismelor naționale, intelectuali și poeți din diferite tradiții naționale au început să pretindă că limbile lor posedau, fiecare în parte, câte un cuvânt special, radical intraductibil, pentru binomul afectiv al melancoliei și nostalgiei. În timp ce termenul german *heimweh*, cel francez *maladie du pays*, cel spaniol *mal de corazon* au devenit părți ale unei limbi *esperanto* nostalgice, națiunile emergente au început să insiste la rândul lor asupra unicității lor culturale. Alături de dorul românesc, pot fi convocate *litost* (în cehă), *toska* (în rusă), *saudade* (în portugheză) și multe altele. Deși fiecare păstrează, desigur, ritmurile și nuanțele specifice limbii din care face parte, până la urmă toate aceste cuvinte ce împărtășesc dorința intraductibilității sunt de fapt sinonime.

În ceea ce-l privește pe Enescu, el a oferit și foarte succinte explicitări ale modului în care se poate concretiza muzical „coarda plângătoare”² a acestei „nostalgii inexprimabile”³: chestionat de Bernard Gavoty asupra caracterului esențial al muzicii românești, el a avansat drept răspuns „visarea; și o tendință, chiar și în părțile în tempo rapid, spre melancolie, spre tonalitățile minore”⁴. Formularea devine puțin mai extinsă în volumul de

¹ Asupra căruia a atras cel mai elocvent atenția Svetlana Boym, în *The Future of Nostalgia*, Basic Books, Perseus Books Group, New York, 2001, p. 29-31.

² „Avem în cântecele noastre o atmosferă unică, un simțământ nostalgic. Nostalgia este inerentă specificului românesc. Chiar în mișcările repezi găsim nota plângătoare, dorul, acel ceva care nu se poate stinge. Să nu spunem muzică românească, ci mai curând sentiment, parfum, culoare – românești. Din acest complex, în care coarda plângătoare predomină, s-au ivit cântece și dansuri, capodopere în sine, unice ca valoare emotivă”. Enescu, citat de Petru Comarnescu, în „Arta românească. Lămuriri privitoare la problemele specificului românesc. De vorbă cu maestrul George Enescu”, *Politica*, București, 2/208 (5.II.1927), p. 2; republicat în *George Enescu. Interviu din presa românească*, p. 179-182 [179] (interviul nr. 59).

³ „Le paysan roumain porte la musique en lui. Dans les solitudes des montagnes et des champs, elle est sa compagne; elle calme les terreurs qui l’assaillent, l’aide à exhiler son «dor», nostalgie inexprimable qui lui dévore l’âme”. George Enescu, „De la musique roumaine”, *La Revue Musicale*, Paris, 12 (VIII-IX.1931), p. 158-159 [158]. Citat reliefat și comentat și de Alfred Hoffman, în *George Enescu. Monografie*, p. 493.

⁴ „Le rêve, et, même dans les mouvements rapides, un retour vers la mélancolie, le mineur”. Citat preluat de Noel Malcolm (în *George Enescu. Viața și muzica*, p. 21) direct din convorbirile radiofonice (*Entretiens avec Georges Enesco*, episodul nr. 2).

amintiri, chiar dacă acolo omite să precizeze aspectul important referitor la persistența melancoliei în mișcărilor rapide:

Muzica populară românească preferă o stranie melancolie. Și nu sunt sigur că „melancolie” ar fi cuvântul cel mai potrivit. Pentru mine, această muzică este înainte de toate o muzică a visării, pentru că revine cu obstinație în minor, culoarea însăși a visării nostalgice¹.

Dată fiind această înclinație a lui Enescu – tot mai accentuată cu trecerea timpului – de a conferi nu doar folclorului românesc calități inerent onirice, dar și de a caracteriza însăși România în nuanțele idealizante ale unei „țări nostalgice și visătoare”², cel mai corect ar fi ca în cazul lui să se vorbească despre o patrie numai a lui, imprecis localizabilă geografic. România maturității și bătrâneții enesciene este un fel de melancolie spațializată în care pâlpâie, ca intangibile fete morgana, reveriile prefirate de nostalgia rătăcitorului și, în cele din urmă, autoexilatului pentru pierduta și scurta fericire a copilăriei sale miraculoase ca „un rai”, trăite „într-un fel de vis luminos și dulce”³. Căci, în condițiile în care își părăsise locurile natale încă de la vârsta de șapte ani pentru a-și aprofunda studiile muzicale la Viena și Paris, iar mai apoi toată viața lui nu mai revenise acasă decât în vacanțele de vară și în acele tragice și (auto)impuse prilejuri mai îndelungate care au fost anii celor două războaie mondiale; și în condițiile în care, după instaurarea regimului comunist în România postbelică, a optat să-și trăiască ultimul deceniu de viață într-un dureros exil voluntar, Enescu de fapt nu și-a putut percepe altfel copilăria decât ca pe un rai de timpuriu pierdut. Ea a crescut în conștiința lui ca fond al unei imense și intime fericiri la porțile căreia fusese, dar prin care, la drept vorbind, aproape că nu pătrunsese, întrucât precocitatea sa de copil-minune l-a predestinat unei maturizări grabnice. Și-a ancorat viața, atâta vreme cât i-a fost posibil, în jurul revizitărilor periodice ale locurilor natale, dar pare să fi visat perpetuu la ceva și mai adânc, și anume la revizitarea timpului însuși al copilăriei sale, lucru evident imposibil în viața reală. Doar sublimarea muzicală i-a putut sta la îndemână, ca vehicol ideal pentru reiterarea râvnitului pelerinaj la sursa de lumină a rădăcinilor infantile.

Această acțiune modelatoare a dorului s-a făcut simțită îndeosebi în planul manifest al memorialisticii muzicale consecvent practicate de Enescu. Căci există, după cum bine se știe, un programatism specific enescian, de o

¹ „La musique populaire roumaine distille une étrange mélancolie. Encore ne suis-je pas certain que le mot mélancolie soit absolument juste. Pour moi, cette musique est avant tout celle du rêve, parce qu'elle revient obstinément vers le mineur, qui est la couleur même de la rêverie nostalgique”. Enescu, citat de Gavoty, p. 66 (fr) / 67 (ro).

² „un pays nostalgique et rêveur”. Enescu, *Entretiens avec Georges Enesco*, ep. nr. 1.

³ Enescu, citat de Ioan Massoff, în „George Enescu intim”, *Rampa*, București, 16/4131 (26.X.1931), p. 1-2 [2]; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 248-254 [250] (interviul nr. 91).

esență autobiografică fie declarată ca atare, sub forma intențiilor descriptive, fie reverberată implicit, printr-o plasticizare deosebit de pregnantă a dispoziției evocatoare. S-a avansat chiar posibilitatea de a înțelege mai bine evoluția în etape a stilului compozitorului tocmai în funcție de ceea ce Clemansa Liliana Firca a numit „constanta reînțoarcerii, a revenirii, a amintirii”¹. Aceasta apare periodic reactivată printr-o afectuoasă raportare la obârșiile înțelese de Enescu deopotrivă în sens restrâns și personal, ca climat miraculos și perpetuu idealizat al copilăriei timpurii trăite de el într-un cvasi-etanșeizat cuib rural, precum și în sens larg și colectiv, ca emanație muzicală a spontaneității folclorice, valorificată cu preponderență de Enescu tocmai în virtutea implicațiilor nostalgice ale anumitor genuri tradiționale lirice (cum ar fi doina). După cum pe toate glasurile s-a spus, activitatea cea mai inconfundabilă a enescianismului înseamnă o generalizare, potențare și interiorizare superlativă a expresiei melismatice, a stilului *parlando rubato*, a doinirii percepute de Enescu drept întruchiparea cea mai reprezentativă a stărilor specifice muzicii românești (melancolia și visarea). Iar efectul ei poetic presupune întotdeauna un sentiment al spațiului retrăit în amintire ca peisaj natal, la rândul lui posibil de a fi înțeles în relație cu o concepție filozofică (cea blagiană a spațiului mioritic). Iată încă o conexiune invocată relativ frecvent și mai degrabă doar într-o manieră poetic-apodictică, fără a beneficia de examinări aplicative (care nu își pot avea locul nici aici, dar pe care le gândesc într-un demers separat).

Pastoralul vespéral și/sau nocturn

Reîmprospătarea și autodefinirea creativității enesciene apare, așadar, și ca o rezultată a exercițiului anamnezic, a regresiei până la trăirile, ambiantele și evenimentele resimțite drept originare, prin urmare hotărâtoare în plan identitar. Intimitatea sufletului enescian se regăsește cel mai firesc în coincidența pe care o retrăiește la răstimpuri între amintirea naturii, a „peisajului natal” (pe care, spunea Enescu, „cu tot ce e pe el, îl purtăm toată viața în noi”²), și amintirea limbii muzicale „naturale” ce umanizează atmosfera peisajului românesc. E o coincidență spirituală care, palpitând într-o latență neîntreruptă, își țâșnește exprimările tot mai pregnante în diverse momente ale vieții și creației lui George Enescu, punând cel mai bine în lumină un parcurs creator pentru care originalitatea nu a putut însemna altceva decât o tot mai profundă asumare a originarității.

¹ Clemansa Liliana Firca, „Biografie și creativitate. Considerații inactuale” [1990; 2004], în volumul autoarei, *Enescu. Relevanța „secundarului”*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005, p. 11-14 [13].

² Enescu, citat de Adrian Ranta, în „Sub vraja lui George Enescu...”, *Lupta*, București, 15/4501 (18.X.1936), p. 5; republicat în *George Enescu. Interviu din presa românească (1898-1946)*, p. 290-294 [292] (interviul nr. 112).

lată de ce a rămas una dintre ideile sale călăuzitoare, aproape o *idée fixe*, tentativa de a rememora muzical climatul ce pare să îl fi marcat cel mai profund în primii săi ani: seara și noaptea de vară trăite pe plaiul românesc, cu tot alaiul lor de băntuitoare și interiorizate depărtări acustice (clopote, doiniri fluierate) și cu tot freământul făpturilor (păsări călătoare, greieri țârâtori) și al stihilor (vânt, apă, tunete) ce cunosc, sub acțiunea alchimică a nostalgicei muzicalități enesciene, pregnante proiectări onomatopoeice și totodată enigmatice aureolări onirice. Există unele piese individuale explicit cantonate în această atmosferă plină de vrajă; de pildă, Enescu însuși și-a mărturisit, chiar la începutul convorbirilor radiofonice cu Bernard Gavoty, intenția de a evoca sonor, în ultima parte a Sonatei pentru pian în fa diez minor op. 24 nr. 1, sentimentele trezite de imaginea câmpiei românești în noapte. Iar imediat mai departe, și mai celebra parte lentă a Sonatei III pentru pian și vioară op. 25 e prezentată de Enescu ca fiind concepută „dans même esprit”, adică înscrisă în siajul aceluiași program nocturn¹.

Aceleași vibrații inefabile emanate atât de amurgirea, lăsarea nopții, cât și de noaptea propriu-zisă, capătă ponderea cea mai însemnată și în felul în care anumite opusuri programatice de larg suflu își reglează scenariul în funcție de ritmul circadian al micului ciclu cosmic, codificând astfel zvonuri afective trezite de neîncetata călătorire a luminii în orele zilei și ale nopții. Prima incursiune explicită de acest tip survine tocmai în lucrarea care, în pofida redundanțelor inerente vârstei juvenile la care a fost scrisă, pare să fi continuat totuși să se bucure de o prețuire cel puțin sentimentală din partea lui George Enescu, din moment ce el i-a acordat titlul de onoare al întâiului său număr de opus și a ținut să o descrie cu vădită duiosie în decursul amintirilor radiofonice depănate la vârsta senectuții. E vorba, desigur, despre suita orchestrală *Poème roumain*, care înrămează câteva embleme sonore caracteristice. Mai întâi, lăsarea serii de vară peste ambianța idilică a satului natal e sugerată de zvonul clopotelor pentru vecernie și, abia bănuite, de vocalizele unui cor bărbătesc ce amintește de cântările modale din stranele bisericilor ortodoxe. Amurgul e înghițit apoi de întuneric, iar intervenția unui cioban care-și cântă doina din fluier nu face decât să amplifice reveria nocturnă, scufundând-o în farmecul romantic al luminii selenare. Furtuna de rigoare își vehiculează și ea amenințările, însă nu pentru multă vreme, căci un cocoș anunță venirea zorilor, iar clopotele răsună din nou pentru a chema sătenii la sărbătoare.

¹ Emisiunea radiofonică respectivă e singurul prilej cu care compozitorul a formulat asemenea comentarii programatice, absente din partiturile propriu-zise. Poate că Enescu ținuse astfel să confirme ceea ce scrisese cu ani în urmă bunul său prieten Alfred Cortot, alături de care prezentase în primă audiție pariziană Sonata op. 25: „la partie lente pourrait être imaginée comme une transposition sonore du mystère de ces nuits d'été roumaines, où sur la plaine déserte, silencieuse, sans fin, la voie lactée trace, audessus des routes monotones de la terre, le chemin constellé qui mène à l'infini”. Cortot, citat de Auguste Mangeot, în „Concert privé de l'École Normale de Musique”, *Le Monde musical*, Paris, 41/7 (31.VII.1930), p. 272; republicat fragmentar în *George Enescu. Monografie*, p. 566-567 [567].

Desigur, un receptor neprevenit ar putea trata și în prezent cu un pic de nedumerire, dacă nu chiar cu oarecare mefiență, situația mai puțin obișnuită a unui adolescent de cincisprezece ani care și-a marcat ieșirea la rampă printr-un fel de suspin nostalgic proclamat simfonic, regizat după rețetă cel mai curent al epocii, și izvorât din nevoia mai degrabă bătrânească a fragedului său autor de a-și consola în public atât de timpuria înstrăinare față de adorabilele locuri natale. Totuși, sincerității demersului i se poate acorda credit tocmai în virtutea faptului că George Enescu a revenit în repetate rânduri, pe tot parcursul carierei sale componistice, la voința de a ipostazia în tonuri mai rafinate, mai mature, anumite elemente din sau întregul program care în *Poème roumain* a avut parte de o rudimentară concretizare. Astfel, elaborate incursiuni în peisaje muzicale nostalgice se consumă la sfârșitul anilor 1930, atunci când compozitorul a intrat în cel de-al șaselea deceniu de viață. Suita pentru vioară și pian *Impressions d'enfance* op. 28 (1938) cuprinde cea mai detaliată și cuceritoare evocare a copilăriei petrecute pe plaiurile moldovenesti. Cadrul nocturn deține și aici partea leului, incluzând practic întreaga jumătate secundă a suitei (pornind de la cântecul de leagăn, ce acționează efectiv ca o invitație spre visare, și până la furtuna din scena a noua). Psihicul artistului deja bătrân încearcă să se identifice aici cu însăși propensiunea panteistă a copilului de altădată. Cu un an înainte, Suita III pentru orchestră *Villageoise* op. 27 refăcuse și îmbogățise deja întregul concept programatic abordat pentru prima oară în *Poème roumain*, operând însă transportarea regresivă în cuibul rural românesc din perspectiva implicit asumată a vârstei adulte, ceea ce amplifică, în cazul acestui opus, cantitatea de nostalgie. Dar dincolo de aceste profilări declarat programatice, mirajul nocturn își infiltrează sugestiile inconfundabile chiar și în pagini neprogramatice (precum părțile lente ale tuturor simfoniilor, inclusiv ale celor două finalizate de Pascal Bentoiu, ale Octetului op. 7 și Dixtuorului op. 14, ale, practic, tuturor lucrărilor camerale post-œdipiene), așa încât până la urmă s-ar putea vorbi despre o veritabilă cantonare a esențelor enescianismului într-un „regim nocturn al imaginii”¹ sau într-unul al „serenadei neîntrerupte”².

Clopote

Regăsită în mai multe partituri emblematice, reminiscența clopotelor se detașează drept o metaforă cardinală a nocturnelor enesciene. Căci în ce anume dacă nu în faldurile ei sonore oscilatorii și în conotațiile ei mistice

¹ Vezi Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginărilor*, trad. Marcel Aderca, Editura Univers, București, 1977 (ed. princeps: Bordas, Paris-Bruxelles-Montréal, 1969), p. 277-278.

² Parafrază după titlul faimoasei *Sérénade interrompue* a lui Debussy, pe care Vladimir Jankélévitch l-a elevat la rangul de concept estetic fundamental în muzica debussyistă (vezi *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Paris, 1976¹, 2019²).

pașnice se putea distila mai bine acea clipă de grație în care crepusculul echilibrează forțele cosmice, îngemănând lumea penumbrelor cu cea a luminilor, făcând mai apoi loc hipnozei nocturne, când toată firea e sortită odihniei în culcușul tainei? Pe lângă angajarea unor subtile *mimesis*-uri pianistice în slujba ecourilor clopoțite (în notoriul *Carillon nocturne*, ultima componentă a celor șapte *Pièces impromptues* op. 18, în hipnoticul *Andante molto espressivo* ce încheie Sonata pentru pian în fa diez minor op. 24 nr. 1, în partea mediană a Cvartetului II cu pian op. 30), clopotele se mai regăsesc integrate fizic în efectivul instrumental angajat de unele dintre marile lucrări simfonice enesciene¹: în panoul final al tripticului dantesc conturat de Simfonia III, ele se alătură celestei, glockenspielului, orgii și vocalizelor corului pentru a consfinți elevația paradisiacă; în finalul vastului, aproape autonomului poem simfonic care este partea mediană a Suitei Sătești op. 27, undulația feerică a unui „clopot de vecernie” proiectează înspre infinit stingerea treptată a atmosferei de mister vespéral; în ultimele măsuri ale Simfoniei V, câteva dangăte grave pregătesc intonarea, de către tenor, a poemului testamentar eminescian; dar și în tragedia lirică *Œdipe*, momentul crucial în care protagonistul își trăiește îndelung râvnita ajungere la poalele crângului sacru este marcat tot de patru bătăi de clopot. Consacrata dimensiune spirituală a evocatoarelor sonorități de clopote rămâne deci perfect sesizabilă și în cazul lui Enescu. De altfel, atribuirea unei asemenea conotații se dovedește justificabilă și de faptul că nu o dată compozitorul s-a autodefini drept „un mistic”², drept „un simplu și umil credincios”³ care a dorit să-și exprime fidelitatea față de cele „două divinități ale copilăriei” sale – pământul și religia – tocmai prin „transferarea” lor în muzică⁴.

Pe de altă parte, ar fi neîndoielnic simplistă explicarea clopotelor enesciene doar ca un simbolic material de recuzită împrumutat din sfera religiozității. Convocarea lor muzicală nu are loc nicidecum pentru a proclama vreun adevăr confesional. Căci, în muzică, raportul de forțe dintre „divinitățile” enunțate de Enescu este, de fapt, altul, mai degrabă inversat: ecourile afective propagate dinspre glia natală și credința strămoșilor săi se regăsesc indisolubil întrețesute în substanța muzicală tocmai pentru că, nefiind ele însele divinitățile suverane, slujesc în schimb unicei divinități ce-și poate pretinde omnipotența în universul enescian – nostalgia originilor, manifestată fie în sens

¹ După cum just sesizează și Alain Cophignon, în *George Enescu*, trad. Anca-Domnica Ilea, Editura Institutului Cultural Român, București, 2009 (ed. princeps: Fayard, Paris, 2006), p. 249-250.

² „Nu sunt superstițios, dar cred cu ardoare în Dumnezeu. Sunt un mistic”. Enescu, citat de Massoff, p. 2; *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 254.

³ „eu sunt un profund religios, cred, sunt un simplu și umil credincios, dar din cei mai fervenți, toate le fac cu credința și iubirea pentru El”. Enescu, citat de Marilina Bocu, în „De vorbă cu George Enescu”, *Vestul*, Timișoara, 7/1828 (25.XII.1936), p. 1 și 8; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, p. 313-315 [314-315].

⁴ „La terre et la religion ont été les deux divinités de mon enfance. J’y suis resté fidèle – en transposant”. Enescu, citat de Gavoty, p. 56 (fr) / 57 (ro).

personal, ca amintire a timpului vieții omului izvorând odată cu primele clipe ale copilăriei, fie în sens general, ca dor după timpul esențelor ancestrale generatoare de arhetipuri perene. Senzația indicibilă de timp suspendat, pentru a cărei declanșare artistică zvonul clopotelor reprezintă, în muzica lui Enescu, un ingredient atât de pregnant, poate fi foarte bine asociată cu acele porți de acces ale sacrului în lume – istorisirea mitică, actul ritualic, starea extatică. Alteritatea temporală prilejuită de clopotele enesciene ar putea fi însă la fel sau chiar mai bine asociată cu plonjonul anamnezic: apelând la straturile memoriei, cea îndepărtată și cea recentă, suprapunerea acestor sonorități hipnotice, în conjuncție cu fluidul micro-variațiilor ritmice, eterofonice și timbrale ce irigă fără întrerupere discursul enescian, determină nu atât acea așternere a încremenirii temporale îndeobște considerată semnalment al sacrului, cât mai degrabă reinventarea dinamică a fiecărei clipe. Din imperturbabilele dangăte ale clopotelor și non-repetitivele fluctuații ale germenilor motivici își ridică aripile Amintirea, ca o pasăre Phoenix deopotrivă mistuindu-se în uitare și renăscând din propria-i cenușă, repetându-și astfel la nesfârșit zborul planat peste timpuri.

Andante

Anunțasem că toate categoriile estetice pomenite alcătuiesc în muzica enesciană o „constelație”. Se întâmplă astfel pentru că ele nu apar nicicând izolate, ci se cheamă și se potențează reciproc. Iar factorul cel mai favorizant pentru răsărirea acestei constelații estetice se dovedește mai mereu lentoarea, motiv pentru care 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*”¹. Desigur, acestei generalizări, odinioară lansate de Cornel Țăranu, și încă adânc înrădăcinate în „folclorul” enescofil, i se poate demonstra lipsa de acuratețe în primul rând prin profilarea a ceea ce, într-o veche și literaturizantă exegeză, s-a identificat, pentru prima oară cu proeminență, drept dimensiune

¹ Cornel Țăranu, „Traiectorii enesciene”, *Tribuna*, Cluj, 10/33 (18.VIII.1966), p. 1, 7 [7]; eseu inclus în: „Enescu, un precursor”, *Lucrări de muzicologie*, vol. 2, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1966, p. 69-97 [75]; „Trăsături ale simfonismului lui Enescu”, *Muzica*, București, 6 (1967), p. 15-20 [17]; „Trăsături ale simfonismului lui Enescu / Caractères du symphonisme d’Enesco”, *Studii de muzicologie*, vol. IV: *Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu” 1967*, ed. Gheorghe Firca, Editura Muzicală, București, 1968, p. 323-330 [326] (ro) / 331-338 [334] (fr); și în volumul autorului, *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 21.

prometeică și vulcanică a enescianismului¹, ulterior mai adecvat înțeleasă sub semnul amplitudinii monumentale² pe care Enescu a urmărit-o la fel de consecvent de-a lungul întregii sale creații. De fapt, dincolo de sesizarea evidentei lui domnii în partiturile de dimensiuni grandioase, curentul ordonator al tendinței monumentale chiar ajunge de multe ori să se infiltreze în sânul vibrațiilor lirice, direcționându-le nedezmințit înspre acele mari *allegro*-uri concepute ca încălecări ciclice finale. În plus, sentința mai sus citată ar fi trebuit, de dragul exactității, să vorbească despre creația enesciană ca despre „un imens *andante*”. Căci o simplă privire statistică, îndreptată doar asupra indicațiilor de tempo și de expresie preferate de Enescu pentru a desemna părțile sale lente, e de ajuns ca să poată fi postulată o anumită diferențiere de ethos între *adagio* și *andante*: o singură dată – și anume în Simfonia de cameră op. 33 – se cantonează Enescu 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*.

Totuși, mai trebuie observat că, chiar și sub această formă blajină, lentoarea lirică are la Enescu insistente tendințe „expansioniste”; nu se mulțumește să fie conținută în sălașul ei consacrat (partea mediană), ci de acolo, din centralitatea ce rămâne totdeauna a ei, își „contaminează” împrejurimile. Adică: fie se contopește într-un întreg afectiv cu partea inaugurală, pe care o transformă într-o cvasi-lentoare pregătitoare pentru introspecția și mai adâncă prilejuită în partea mediană; fie, atunci când e împresurată de două mișcări rapide, compensează prin pregnanța sporită a capacității sale de a „bântui” motivic și expresiv îndeosebi apoteoza ciclică din partea finală, chiar subminându-i pe alocuri potențialul concluziv; fie, în trei cazuri cu totul excepționale, lentoarea devine ea însăși apoteoză ce imprimă dezvoltării culminative din partea finală o atmosferă introvertită, ajungând să conducă astfel forma unei întregi sonate instrumentale (Sonata I pentru pian op. 24 nr. 1), a unei simfonii întregi (Simfonia III op. 21), precum și a unui act întreg din *Œdipe* (actul IV).

*

Toate însemnările de mai sus ar trebui înțelese ca niște preliminarii pentru demersuri analitice de sine stătătoare, cu un caracter mai aplicat. A avut loc aici doar cartografierea impresionistă a unui teritoriu cu multe și adânci cotloane, cu largi orizonturi mișcătoare. Îndelungi deambulări și popasuri se mai pot consuma prin ținuturile lirismului enescian, iar harta ideilor-busole ar putea arăta astfel:

¹ Vezi George Bălan, „Enescu vulcanicul”, *Contemporanul*, București, 15/14 (7.IV.1961), p. 6.

² Vezi Pascal Bentoiu, „Aspects du monumental dans l’œuvre d’Enesco”, trad. Annie Bentoiu, *Muzica*, București, 1 (1990), p. 6-36

Categoria estetică	Realizarea ei muzicală	Efectul ei poetic
<i>memoria</i> , prelungirea și înglobarea trecutului în prezent	subtilitatea maximă a întrețeserilor ciclice, practicată de Enescu de la un capăt la altul al creației sale	sentiment al timpului continuu (posibil de a fi înțeles prin corespondență cu filozofia bergsoniană a duratei)
<i>onirismul</i> , nu în sensul de vis profund, ci de <i>reverie</i> , de visare cu ochii deschiși	procese de scriitură frecvent evazive și derutante (de ex.: împăienjeniri eterofonice)	sentiment al imponderabilității și al imersiunii într-o altă dimensiune
<i>Melancolia</i> și <i>nostalgia</i> (afecte înțelese de Enescu în sens autohtonist, ca <i>dor</i>)	potențarea superlativă a doinirii, a stilului recitativic <i>parlando rubato</i>	sentiment poetic al spațiului, al peisajului (posibil de a fi înțeles prin corespondență cu filozofia blagiană a spațiului mioritic)

„constelație estetică” manifestată cel mai pregnant în părțile sau în secțiunile lente ale creației enesciene, unde poartă, de cele mai multe ori, conotațiile – implicit sau explicit programatice – ale *pastoralului vesperal și/sau nocturn* (frecvent amprentat religios de către *reminiscenta clopotelor*)

SUMMARY

Vlad Văidean

Short voyage into the aesthetics of Enescian lyricism

I plead for interpreting the idiom of “Enescianism” in a trans-stylistic key, that is, through the prism of a “constellation” of aesthetic categories – memory, reverie, *dor* (longing), evening and/or nocturnal pastoral, the sound of bells – that imprint a unique, typical Enescian model on the sense of musical time and space. They form a “constellation” because they never appear in isolation, but call upon and enhance each other. And the most conducive to the emergence of this “constellation” are the slow parts or sections in Enescu’s music.