

DE LA METAFORA APEI LA CORESPONDENȚE ÎNTRE ENESCU, EMINESCU, BLAGA ȘI SPIRITUALITATEA ROMÂNEASCĂ¹

Olguța Lupu²

În muzica lui Enescu, natura nu este privită ca o realitate intrinsecă, ci mai degrabă ca o sumă de elemente aflate în permanentă interacțiune cu ființa umană, dând naștere unei legături complexe, ce se manifestă uneori printr-o comuniune armonioasă, iar alteori dobândește dimensiuni dramatice. Dintre elementele primordiale, simbolul apei traversează întreaga creație enesciană, ilustrând complexitatea relației om-natură: de la senin-melancolicele pagini de tinerețe, ce abordează genul romantic al miniaturii de caracter (barcarola), trecând prin tablouri marcate de o componentă nostalgic-introspectivă cu tentă memorialistică (în *Impresii din copilărie* sau *Suita Sătească*) și ajungând la tragismul din *Vox maris*. Anumite corespondențe între Enescu, Blaga, Eminescu și spiritualitatea tradițională românească s-au evidențiat poe parcursul cercetării.

¹ O versiune mai scurtă, în limba engleză, a prezentului studiu – cu titlul “Symbolism of water in the work of George Enescu” – a fost prezentată în “Simpozionul Internațional de Muzicologie George Enescu 2011”, fiind de asemenea publicată în “Proceedings of the *George Enescu International Musicology Symposium, Bucharest, 2011*”, editor Mihai Cosma, Editura Muzicală, București, 2011, vol. I, p. 71-78.

² Conf. univ. dr., Universitatea Națională de Muzică București.

SIMBOLISTICA APEI

Esențială în nașterea și perpetuarea vieții, apa este, în majoritatea mitologiilor lumii, elementul primordial care a stat la baza trecerii de la starea de Haos indefinit la cea de Univers ordonat sau Cosmos. Într-o formă sau alta, dintr-o vastă întindere de ape se ivesc germenii vieții (mitologia sumeriană, vedică, egipteană sau iraniană); aceeași întindere de ape precede crearea altor elemente, precum lumina, cerul și pământul (cultura mesopotamiană, Vechiul Testament). Metaforă a eternității și efemerității deopotrivă, apa este percepută ca fiind în continuă mișcare, maxima sa motilitate fiind susținută și prin faptul că este singurul element care există în mod natural în mediul terestru în toate cele trei forme posibile de agregare a materiei (solidă, lichidă și gazoasă)¹. Ipostazele în care apa apare în mitologie sunt multiple: apele originare, apele diluviene, apa vie și apa moartă, apa pluvială, apa rituală. Absența apei este identificată adesea cu lipsa factorului regenerativ, fiind asociată în multe mitologii cu ideea de moarte sau de Infern (în multe culturi considerându-se că morților le este mereu sete). Totodată, apa este și unul din cele patru elemente ale filozofiei antice grecești (apa, aerul, pământul și focul).

Culturile din toate timpurile au acordat apei o semnificație simbolică, variind în funcție de caracteristicile populațiilor respective (accentul căzând, după caz, pe apa potabilă, pe apa necesară creșterii culturilor, pe apa ca mediu de asigurare a sursei de hrană sau ca eveniment catastrofic). Poate nu întâmplător,

¹ Cercetări recente ale lui Gerard Pollack (University of Washington) vorbesc despre o a patra formă de agregare a apei, cea de cristal lichid.

dacă apa este la originea vieții (materializare, ființare), tot ea (prin metafora râului Styx, prezentă, în diverse ipostaze, în multe culturi) face trecerea către lumea de dincolo (dematerializare). Aparent, am putea distinge două ipostaze diferite ale elementului acvatic: apa benefică (purificatoare, vindecătoare, hrănitore) și apa malefică (furtuni, inundații culminând cu diluvii, ape rău miroșitoare); în fapt, multe dintre situațiile în care acest element esențial pare să amenințe existența vieții se dovedesc a fi, într-un plan mai general, momente de renaștere, de reșezare, de începere a unui nou ciclu (potopul universal a avut o funcție cathartică, simbolistica sa fiind perpetuată în diversele ritualuri de imersiune – printre care și botezul creștin –, toate semnificând “înnoirea vieții”). Simbol al tuturor virtualităților, apa este, în mitologiile lumii, substanța „din care toate formele se nasc și în care toate se reîntorc, prin regresie sau prin cataclism. [Apele] au fost la început, ele revin la încheierea oricărui ciclu istoric sau cosmic.¹ /.../ Apele purifică și regenerează pentru că anulează istoria.²”

Pentru că elementul acvatic joacă un rol atât de important pentru tot ceea ce înseamnă viață, referirile la apă în cultura populară nu se limitează nicidecum la stratul arhaic. Folosită din cele mai vechi timpuri pentru a explora și cuceri noi teritorii, apa este intim legată și de cursul istoriei. Ca urmare, culturile orale cuprind multe legende în care apa constituie cadrul în care se derulează acțiunea: să amintim doar arhicunoscutele povești ale lui Sindbad Marinarul sau legendele vikingilor. Dacă am vorbit despre apă ca simbol mitologic și ca element al unor desfășurări epice, nu putem trece cu vederea funcția lirică, evocatoare a apei,

¹ Mircea Eliade – *Tratat de istorie a religiilor*, p.183.

² *Ibidem*, p.188.

prin corelația ce se poate stabili cu ușurință între un anumit context acvatic și diferite stări emoționale asociate.

PREZENȚA ELEMENTULUI ACVATIC ÎN ARTA CULTĂ

Un element căruia i-am semnalat o prezență atât de intensă în spațiul diverselor culturi va transgresa într-un mod cât se poate de firesc și în perimetrul artei culte, fie că vorbim de literatură, arte plastice sau muzică. Subiectele nu lipsesc, multe dintre ele fiind preluări și reformulări ale unor surse populare. De la *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Virgiliu sau medievalul *Tristan* al lui Gottfried von Strassburg la celebrul *Robinson Crusoe* al lui Daniel Defoe, balena *Moby Dick* a americanului Herman Melville sau la câteva dintre romanele lui Jules Verne¹, apa este principalul teatru de operațiuni. Abia în perioada romantică, odată cu valorizarea naturii, elementul acvatic accede la statutul de subiect principal al operei de artă. Americanul Edgar Allan Poe (în poemul *The City in the Sea*), francezii Lamartine (în poezia *Le Lac*), Victor Hugo (în poemul *Eclaircie*) sau englezii John Keats (în sonetele *On the Sea*, *To the Nile*) și J.M.W. Turner (în tablouri precum *Fisherman at Sea*, *Fishing Fleet*, *The Grand Canal - Venice*, *Slave Ship*, *The Evening of the Deluge*) sunt doar câteva exemple celebre de artiști asupra cărora multiplele fațete ale apei au exercitat o puternică fascinație. Pictorii impresioniști (în special Claude Monet, pictorul nufurilor, dar și al pânzei *Impression – Soleil levant*, cea care a dat numele curentului și care înfățișează răsăritul soarelui pe mare) și poeții simbolști (Verlaine,

¹ 20.000 de leghe sub mări, *Insula misterioasă*, *Insula cu elice*, *Superbul Orinoco*, *Naufragiul lui „Jonathan”* etc.

Baudelaire) continuă să se lase fermecați de infinitatea de înfățișări ale acesteia.

Urmând în linii mari același parcurs, apa apare în muzică mai întâi ca element auxiliar, alcătuind cadrul sau fundalul acțiunii într-o lucrare barocă precum *Muzica apelor* de Haendel, dar și în opere romantice ce preiau teme sau legende populare, cum sunt *Peer Gynt* de Grieg (după Ibsen), *Șeherezada* de Rimski-Korsakov sau *Olandezul zburător* de Wagner (după o povestire de Heine). În ipostaza furtunii, propusă de Vivaldi (în *Anotimpuri* – pasajul furtunii de vară - sau în concertele RV 98, 253, 433, 570, toate subintitulate *La Tempesta di mare*), dar și de Beethoven (în *Simfonia Pastorală*), elementul acvatic este plasat într-un ansamblu mai complex, presupunând o acțiune conjugată a apei și a vântului¹.

Apei i se conferă statutul de element intrinsec și central al discursului, într-o viziune memorialistică ce uzează de formule predominant descriptive, în piesa *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, aparținând celui de al treilea caiet al *Anilor de pelerinaj* de Liszt. Un pas important îl constituie lucrări precum preludiul la *Aurul Rinului* de Wagner sau *Vltava/Moldau* de Smetana, în care apa, devenită personaj principal sau chiar subiect unic, tinde înspre depășirea condiției de element natural, tatonând personificarea. O contopire între mediul acvatic și ființele care îl populează putem remarca în celebrul *Aquarium* din *Carnavalul animalelor* de Saint-Saëns.

Însă perioada de glorie, de maximă exploatare a sugestiilor pe care apa, în multiplele sale forme de manifestare, le oferă muzicienilor, este fără îndoială

¹ Lucrării beethoveniene îi pot fi atașate posibile conotații simbolice, în care se întrevăd interferențe între cursul naturii și traiectoria unui destin uman.

perioada impresionistă; pe lângă lucrări precum *Jeux d'eau* (1901, inspirată din piesa lisztiană cu nume similar) sau *Ondine* (din *Gaspard de la nuit*) de Ravel, creația lui Claude Debussy se distinge în mod particular prin preocuparea sa de a surprinde cât mai multe dintre fațetele acestui element în permanentă metamorfoză: preludiul *La cathédrale engloutie* (1910), piesele *Reflets dans l'eau* (1905, ciclul *Images*), *Poissons d'or* (1907, *Images* caietul II), *Sirènes* (1899, în ciclul *Nocturnes*), *Jardins sur la pluie* (1903, în ciclul *Estampes*) sau vasta frescă *La Mer* (1905) reprezintă tot atâtea ipostaze ale mediului acvatic, a cărui complexitate este imposibil de cuprins. Izvorâte din dorința de a se identifica “le plus totalement, le plus intimement qu’il est possible à tout ce qui est”¹, Debussy înalță astfel un imn naturii, reușind în muzica sa “une grande osmose panthéiste”². Noua sa viziune asupra timpului, apropiată celei orientale, vizează dilatarea clipei, diminuarea vectorialității lui Cronos. Iar apa, ce unește simbiotic dimensiunea eternului cu cea a continuei prefaceri, este poate mijlocul ideal de a sugera nemișcarea prin mișcare. Dacă în perioada clasico-romantică muzica era în general “clădită pe necesitatea de a parcurge un anumit traseu de la o stare inițială la alta, evoluție în care procesul transformării dobânda adesea o importanță mai mare decât ‘destinația’ finală /.../, muzica lui Debussy se clădește prin contemplarea imediatului, văzut ca o clipă suspendată și imobilă, căreia lentila microscopului îi dezvăluie frumuseți ascunse. Mișcarea din muzica sa este ‘stabilă’, ‘non-direcțională’,

¹ Claude Debussy, citat în Harry Halbreich – *Analyse de l'oeuvre*, p. 539.

² H. Halbreich – *Analyse de l'oeuvre*, p.539.

asemenea apelor “*stagnantes et réfléchissantes*”¹ și nu celor “*courantes et printannières*”.²

PREZENȚA ELEMENTULUI ACVATIC ÎN MUZICA ENESCIANĂ

Înainte de a păși pe teritoriul subiectiv al considerațiilor privitoare la simbolistica apei în creația compozitorului român, vom puncta câteva etape, constatând că elementul acvatic este prezent încă de la primele lucrări, revine pasager în vremea adolescenței și constituie, în anii maturității, o parte importantă a preocupărilor sale; aceste etape urmăresc îndeaproape ceea ce am identificat ca fiind principalele roluri jucate de simbolul apei în istoria muzicii.

1. În copilărie – apa ca element auxiliar

Într-o primă etapă, vom consemna cu zâmbet cele două eboșe ale valsului pentru vioară și pian *Dunărea e mare* (în fapt, „o înșiruire de valsuri de tip *potpourri*”³, din care doar știma de vioară este finalizată), scris la doar șapte ani. Din aceeași categorie face parte și *Donau Walzer*, tot pentru vioară și pian, scris în perioada preșcolară sau la începutul studiilor vieneze: probabil „un exercițiu de deprindere a unui element de formă muzicală: perioada”⁴, ale cărei segmente sunt marcate în text cu litere. Subiectul îl interesează în continuare, tot din perioada preșcolară datând și cele trei variante ale valsului *Dunărea curge*,

¹ Vladimir Jankélévitch, citat în Michel Fleury – *L'impressionnisme et la musique*, p.211.

² Olguța Lupu – *Ipostaze ritmice –temporale în muzica primei părți a secolului XX*, p. 29.

³ Clemansa Firca – *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol. I, p. 143.

⁴ Ibidem, p.152.

destinat de asemenea viorii și pianului și având finalizată doar știma de vioară. Apelul destul de insistent la formula valsului în strânsă legătură cu fluviul Dunărea trebuie relaționat cu influența pe care anumite lucrări populare în epocă (precum *Valurile Dunării* de Ivanovici, compusă în 1880, pe care Enescu o cunoștea încă de la vârsta de patru ani¹) au exercitat-o asupra copilului.

2. În adolescență – apa ca element auxiliar, cu funcție lirică.

Perioada asociată studiilor pariziene conturează o nouă etapă, în care Enescu compune trei variante de Barcarole: *Barcarola și Tema cu variațiuni* pentru vioară și pian la 4 mâini, din care s-a păstrat un fragment², ambele piese fiind nefinalizate³ (lucrarea e plasată de Clemansa Firca, cu aproximație, între anii 1986-1901); *Barcarolla pentru pian* (scrisă la Cracalia, în 1897, deci la 16 ani) și *Courte Barcarolle* inserată ca a patra piesă într-o suită pentru pian la 4 mâini (datată 1898, Paris). Apetența pentru acest gen romantic miniatural este explicabilă, având în vedere atmosfera romantică indusă de unduirea liniștită, visătoare, plină de reverie, a ritmului ternar caracteristic, în perfectă armonie cu vârsta foarte tânărului compozitor. Barcarolelor li se alătură, sub forma apelor pluviale, momentul *furtunii în noapte* din prima lucrare autobiografică (*Poema română* op.1), compusă la 16 ani.

¹ Vezi G. Horia - *Maestrul Enescu ne povestește cariera și ne vorbește despre debandada de la operă*, apărut în *Rampa nouă ilustrată*, București, 1, nr. 55, 29 octombrie 1915, p.1 și reprodus în *George Enescu – Interviu* vol.I, p. 74.

² De remarcat prezența, în măsura a 3-a (vioară) a motivului "x" (caracteristic lui Enescu, fiind în același timp o formă a cromatismului diatonic sau întors), prezent și la reluarea variată, măs. 26 și 28.

³ Cf. Clemansa Firca – *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, p 176-177.

3. **În perioada de maturitate** – apa este prezentă ca element central

O a treia etapă, de deplină maturitate, profund marcată de momentele catastrofice ale celor două războaie mondiale, cuprinde patru lucrări în care identificăm prezența elementului acvatic:

- poemul *Vox maris*¹, op. 31 (primele schițe datează însă din perioada 1925-1929, orchestrația fiind începută probabil după 1931²),

- tabloul *Pârâu sub lună* din *Suita a 3-a pentru orchestră „Săteasca”*, op. 27 (1938),

- tablourile *„Pârâu în fundul grădinii”* și *„Furtună în noaptea de afară”*³ din *suita „Impresii din copilărie”* (1940)

- *Simfonia a V-a* (așternută pe hârtie, în varianta neorchestrată, în lunile iunie-iulie 1941, prima parte fiind ulterior orchestrată aproape integral⁴), în care una dintre variantele poeziei eminesciene *Mai am un singur dor („De-oi adormi curând”)* joacă un rol constructiv de prim ordin.

După cum observăm, două dintre lucrări sunt legate de universul ingenuu al copilăriei, pe când celelalte abordează problema morții, a trecerii: paradoxală alăturare la o primă vedere; conexiune firească având în vedere contextul, raportat la viziunea despre lume și viață a compozitorului. Următoarele considerații se vor referi cu precădere la aspecte legate de această ultimă etapă de creație.

¹ Poemul face parte dintr-un proiect mai extins, alcătuit din trei poeme, având ca titlu probabil *Voix de la nature* (vezi Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, p. 349).

² Cf. Pascal Bentoiu, *Breviar enescian*, p. 98.

³ Vezi B. Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p.25.

⁴ Compozitorul Pascal Bentoiu a realizat completarea orchestrării.

ENESCU, CURENTELE ARTISTICE ALE ÎNCEPUTULUI DE SECOL XX ȘI SPIRITUALITATEA SATULUI ROMÂNESC

La început de secol XX, orizontul artistic este înțesat de o mare varietate de curente și stiluri, multe dintre ele înrudite – impresionism, neo-clasicism, neo-romantism, simbolism, expresionism, futurism, suprarealism, existențialism –, unele (impresionism, neo-clasicism, neo-romantism, expresionism) reperabile și în muzică (alături de altele, precum atonalismul și serialismul dodecafonic). Îl putem oare atașa pe Enescu unuia dintre aceste curente? Răspunsul – ferm – este negativ, Enescu însuși fiind conștient de acest lucru: „People have been puzzled and annoyed because they have been unable to catalogue and classify me in the usual way /.../, and people are annoyed when they cannot readily classify one”¹. Această realitate este remarcată și de prietenul său, Marcel Mihalovici: „scumpe Maestre, mai aveți și un inamic numărul 2: nu faceți parte din nici un grupuleț, din nici o mișcare de avangardă. Și se știe importanța pe care publicul și presa o acordă acestui ultim cuvânt. Nu că Enescu n-ar fi cunoscut până și cel mai mic lucru care se petrecea în muzica vremii sale. Dar voia pur și simplu să rămână el însuși.”² Putem identifica în creația enesciană anumite trăsături ale unor curente ale începutului de secol, dar nu îl putem încadra pe Enescu în nici unul dintre ele.

Enescu are în comun cu *impresionismul* apropierea de natură, sinceritatea și simplitatea în

¹ George Enescu, în “The Program of the Symphonic Orchestra in Chicago”, 1931-1932 Musical Session.

² Marcel Mihalovici, în *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, p. 41; reprodus în Viorel Cosma, *George Enescu în memoria timpului*, p. 113.

sensul refuzului grandilocvenței; dar, spre deosebire de impresionisti, Enescu nu manifestă uimirea orășeanului care descoperă cu încântare pitorescul naturii¹; pentru Enescu, născut la sat, natura nu este o realitate exterioară care impresionează simțurile, ci o realitate imprimată în cele mai adânci straturi ale ființei. La Enescu, după cum vom vedea în cele ce urmează, natura anistorică simbolizează mai degrabă originile, acel *illo tempore*, pe când la Debussy suspendarea timpului se face prin ancorarea în prezent, prin dilatarea și contemplarea clipei².

De *neo-clasicism*, Enescu se apropie prin echilibrul său, prin interesul pentru universal, căci vede lumea „ca un întreg statornic și închegat de raporturi coexistente”³, dar nu poate fi socotit un spirit obiectiv și (cu foarte mici excepții) nu preia nici limbajul și nici

¹ Cf. Irina Petraș – *Teoria literaturii*, p.56-58.

² Alte diferențe între Enescu și impresionism au fost semnificate de Constantin Stih-Boos în studiul din *Centenarul George Enescu* (p. 371-377): faptul că în creațiile compozitorilor impresionisti, desfășurările bi- și pluritematice (caracteristice lui Enescu) nu apar decât în lucrările de tinerețe sau în cele foarte târzii. De asemenea, cercetătorul evidențiază rolul diferit al furtunii în Marea de Debussy (“rol pictural-pitoresc”), în comparație cu cel dramaturgic-funcțional din *Vox maris*. Același cercetător, în studiul *Analytical Specifications about “Vox maris”* (Enesciana II-III, p. 187-192) remarcă o concepție dinamică, temporală, vectorial-ireversibilă în lucrarea enesciană, pe când cea debussystă (*La Mer*) e caracterizată printr-o expunere spațială, sugerând ideea de reversibilitate, de reluare ciclică. Fără a nega considerațiile cercetătorului, îmi exprim opinia că, în cazul lui Enescu, este vorba despre o temporalitate (evenimentul tragic) care este absorbită în final de ideea de eternitate, de permanență, de trans- sau metaistoric.

³ Tudor Vianu – *Romantismul ca formă de spirit*, în *Clasicism, baroc, romantism*, p. 265.

tiparele clasice; iar în ce privește *neo-romantismul*, Enescu este într-adevăr atras de sinteză, de percepția întregului mai curând decât de cea a detaliului, este subiectiv, sentimental, uneori melancolic, acordă importanță simbolului (mai ales în lucrările autobiografice), dar nu este o natură dezechilibrată, nu agreează freneticul sau fantasticul, nu tinde către o artă a tensiunilor nerezolvate sau a formelor deschise¹.

Dacă putem repera în creația enesciană anumite caracteristici ale *simbolismului* (un anumit sens al misterului, al inefabilului, modul subtil în care reușește să sugereze cele mai fine nuanțe ale stărilor sufletești și poate un anumit idealism), putem decela în schimb încă mai multe incongruențe: lui Enescu îi sunt străine disprețul pentru tradiție, exacerbarile, estetica urâtului, revelarea misterului universal prin acțiunea sinergică a simțurilor².

Enescu nu este nici *expresionist*, nefiindu-i deloc caracteristice îngroșarea tușei, disperarea, deznădejdea, lipsa soluțiilor, în general concepția pesimistă asupra condiției umane³; dimpotrivă, în viziunea lui Enescu, omul este mai puternic decât destinul; iar dacă găsim o intensitate neobișnuită a expresiei în anumite pagini din *Oedip*, aceasta survine pentru a marca o etapă în parcursul devenirii unui personaj și nu ca o stare de spirit extinsă.

Nu există nici o similitudine între stilul enescian și curente precum *atonalismul*, *serialismul dodecafonic* (Enescu exprimându-se în multiple ocazii în favoarea unei muzici bazate pe centri sonori), *futurismul* (continuator al dadaismului, manifestând împotriva

¹ Cf. Irina Petraș – *Teoria literaturii*, p.82-89.

² Cf. ibidem, p.91-95.

³ Cf. ibidem, p.43-46.

tradiției și a moralei și idealizând civilizația mașinii¹) sau *suprerealismul* (de asemenea continuator al dadaismului, proclamând primatul hazardului și absența logicii, moralei sau a vreunei estetici²). Cu toate că este, ca și *existențialistii*, preocupat de existență și crede că responsabilitatea alegerilor și în cele din urmă a parcursului individual revine fiecăruia, Enescu nu este urmărit de vreo angoasă metafizică, de anxietate sau de presimțirea neantului din care ne tragem³; pentru Enescu, alegerea poate fi dificilă, dar nu incertă: omul rectiliniu își poate păstra demnitatea, în pofida societății sau a destinului uneori absurd.

Rădăcinile lui Enescu nu se află în nici unul dintre curente care au străbătut epoca sa, deși anumite influențe sau afinități pot fi reperate. Rădăcinile sale nu sunt înfipte nici măcar în solul centrelor de cultură (Viena și Paris) în care s-a format ca muzician – deși contribuția și implicit influența acestora nu poate fi trecută cu vederea –, ci mult mai adânc, în spiritualitatea satului românesc cu care a *concreșcut*. Dacă marea majoritate a creatorilor europeni se adapă de la cuceririle artistice și filozofice ale unor individualități, lăsându-se astfel marcați de jaloane, curente și mode ce țin de istorie, Enescu a avut șansa de a bea de la izvorul în care s-au topit toate remarcabilele energii creatoare ale unui popor: folclorul și viziunea țăranului despre lume și viață. De aici, vocația universalității, echilibrul, desprinderea de istoric în anumite condiții și căutarea sprijinului în anistoric, în etern, în adevărurile valabile de-a pururi. Enescu nu e deloc asaltat de tentația individualistă a creatorului născut odată cu Renașterea – cavaler pornit pe cont

¹ Cf. ibidem, p.46-49.

² Cf. ibidem, p.95-100.

³ Cf. ibidem, p.40-43.

propriu întru aflarea adevărilor ultime. Enescu disprețuiește originalitatea căutată cu orice preț¹; el nu e niciodată un călător singuratic pe drumurile întortocheate ale aflării sensului vieții, ci are ca aliat nevăzut viziunea creatorului român anonim, multimilenar, supraviețuind în vremea care dăinuie și învingând timpul care macină. Enescu este și se consideră a fi parte a unei întregi tradiții (în trecut fiind „ascunse rădăcinile prezentului”²), ceea ce-l ferește de „singura mare primejdie care amenință viața spirituală a omului /.../ (și anume) pierderea sentimentului continuității morale, neînțelegerea sau disprețul trecutului, stupida ignorare a valorilor cucerite altădată de oameni.”³ Cu atât mai valoroasă este această poziție într-o perioadă în care valorile umanității par a fi spulberate de cele două tragedii de proporții mondiale din prima parte a secolului XX.

CÂND MARILE SPIRITE SE ÎNTÂLNESC

Nu putem să nu remarcăm extraordinarele corespondențe ce se stabilesc în planul concepției despre lume și viață, despre moarte, destin și atitudine, între Enescu și alte două mari spirite ale culturii române: Eminescu (născut pe aceleași meleaguri ale nordului de Moldovă) și Blaga (trăitor al acelorași timpuri). Creația celor trei este bazată pe un strat arhetipal comun

¹ “Originalitatea se obține numai atunci când nu o cauți.” George Enescu, în Bernard Gavoty - *Amintirile lui George Enescu*, p.100.

² George Enescu, în F. Gildău - *De vorbă cu Maestrul George Enescu*, în *America*, Cleveland-Ohio, 25, nr. 93, 19 aprilie 1930, p.1, text reprodus în *George Enescu – Interviu I* (ed. L. Manolache), p. 202.

³ Tudor Vianu – *Studii de filozofia culturii*, p. 462.

(spiritualitatea satului românesc), căruia i se adaugă o formație profesională occidentală de cel mai înalt nivel. Afinitățile dintre cei trei nu sunt dependente de existența vreunui contact direct; nici măcar a unuia mijlocit de creație (deși Enescu a fost un fin cunoscător al operei lui Eminescu, nu avem date care să confirme vreo legătură între compozitorul român și Lucian Blaga¹). Ceea ce-i apropie sunt rădăcinile comune, care se constituie în surse inepuizabile de creație, printre altele având ca efect (cel puțin în cazul lui Enescu) cristalizarea limbajului prin preluarea unor caracteristici ale folclorului românesc (modalismul, ritmul parlando-rubato etc.). „Căci nu prin împrumutarea expresiei și a trăsăturilor esențiale ale melodiilor folclorice a ajuns Enescu să aibă o viziune asupra naturii și vieții corespunzătoare viziunii poporului din mijlocul căruia s-a ridicat, ci dimpotrivă, asemănarea aceasta de viziune, formată încă din timpul primei perioade a copilăriei și desigur mult adâncită cu trecerea anilor, l-a determinat să aleagă tocmai particularitățile melosului popular românesc drept cea mai autentică și personală posibilitate de exprimare.”²

Constatările lui Mircea Eliade cu privire la spiritualitatea tradițională - satul ca *axis mundi*, ca centru al lumii și plasarea celor mai importante valori și credințe pe orbita unui timp primordial, sacru, ciclic, care se sustrage istoriei, care nu este afectat de ea și care este recuperat periodic prin ritualuri de reînnoire, de renaștere – sunt valabile, cu nuanțările de rigoare, nu numai pentru spiritualitatea satului românesc, ci și în ce

¹ Paralele între cei doi au fost remarcate de Cornel Țăranu, cu referire la ‘ideea reînțoarcerii la copilărie’ (p. 29) și la *timpul ondulat* la Enescu, ca pandant al *spațiului ondulat* la Blaga (p. 35), în *Enescu în conștiința prezentului*.

² Ștefan Niculescu – *Reflecții despre muzică*, p. 147.

privește concepțiile celor trei creatori. Deși acest tip de spiritualitate nu mai este demult caracteristic culturilor de tip citadin (cum este și cea europeană și cum tinde să devină chiar cultura noastră), ea era încă vie în spațiul românesc al începutului de secol XX.

Aici și dincolo. Vremelnic și veșnic

„Nu există deci ruptură existențială, prăpastie, pentru român, între lumea de aici și lumea de dincolo, între vremea de acum și veșnicie, ci numai vamă, adică poartă de trecere”¹. „Românul are un proverb /.../: *Ceasul umblă, lovește, și vremea stă, vremeiește. /.../* Numai omul devine: vremea stă”². „Nu o plenitudine istorică, nu realizări majore /.../ dau garanția duratei; ci sentimentul că, în fond, există un plan față de care toată frământarea istorică este irosire și pierdere.”³ Ca în toate civilizațiile tradiționale, românul „se apără contra ei (a istoriei, n.m.) fie abolind-o periodic prin repetiția cosmogoniei și regenerării periodice a timpului, fie acordând evenimentelor istorice o semnificație metaistorică.”⁴ „Uită istoria, de nu poți fi viu prin ea. Uită și crede.”⁵.

În mod similar, pentru Eminescu, în creația căruia Constantin Ciopraga remarcă „propensiunea spre primordial și original”, „armonia vine din solidarizarea cu întregul /.../, din regăsirea unității primordiale a lumii.”⁶, aparenta vectorialitate a istoriei este în fapt ciclică, iar evenimentele sunt valori efemere: „Vreme trece, vreme

¹ Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenței*, p.108.

² Constantin Noica – *Pagini despre sufletul românesc*, p.9.

³ Constantin Noica - *Pagini despre sufletul românesc*, p.10.

⁴ Mircea Eliade – *Le mythe de l'éternel retour*, p. 177, citat în E. Todoran – *Lucian Blaga – mitul poetic*, p.132.

⁵ Constantin Noica – *Eseuri de duminică*, p. 56.

⁶ Constantin Ciopraga - *Eminescu, "poetul nepereche"*, p.714.

vine,/Toate's vechi și nouă toate;/.../ Ce e val ca valul trece;/.../Viitorul și trecutul/ Sunt a filei două fețe,/ Vedea n capăt începutul/ Cine știe să le-nvețe.”¹

Pentru Blaga, „boicotul” istoriei înseamnă retragerea din istorie ca eveniment „exterior”, într-o viață /.../ anistorică². Ceea ce lui Blaga, omul pentru care „veșnicia s-a născut la sat”³, îi apare ca „teroare a istoriei”, are și pentru Enescu același înțeles: „ca om, în timpul războiului, nu priveam pe combatanți decât ca pe niște bolnavi de febra unor idealuri în ciocnire. Eram pradă unei terori fiziologice”⁴; „de la trecutul război, omenirea a luat o călăuzire care este departe de ceea ce cred că trebuie să fie /.../ adevărata fizionomie a lumii. Mă ofensează în lumea de acum partea materială, brutală și chiar sportivă. Observ o /.../ neglijare a părții morale, a bunătații și a înțelegerii din om. De la trecutul război am început, prin urmare, să mă depărtez sufletește de oameni. Pentru mine omenirea a degenerat, moralmente vorbind /.../ . Și astfel, am ajuns la război. Lumea de acum trăiește fără ideal .../ Nu mai sunt de acord cu omul.”⁵ În aceleași împrejurări (cele două războaie mondiale), Enescu și Blaga deopotrivă recurg la întoarcerea la spațiul original, ca formă de rezistență spirituală, ca sursă inepuizabilă de energie, de renaștere; iar acest spațiu original este reprezentat,

¹ Mihai Eminescu – fragment din poezia *Glossa*.

² Cf. Lucian Blaga, citat în Eugen Todoran, p. 135.

³ Cf. Lucian Blaga - *Sufletul satului*.

⁴ George Enescu, în Romulus Dianu – *Cu d. George Enescu despre el și despre alții*, în *Rampa*, București, 13, nr. 3148, 23 iulie 1928, p.1 și 3; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p. 239.

⁵ George Enescu, în Ion Biberi – *Lumea de mâine. De vorbă cu George Enescu*, în *Democrația*, București, 2, nr. 21, 25 martie 1945, p.1-2; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p. 109.

pe de o parte, de microcosmosul spațiului de obârșie, de locurile natale (*Suita Sătească, Impresii din copilărie*), iar pe de altă parte, de macrocosmosul elementelor primordiale (*Vox maris, Simfonia a V-a*).

Personificarea și sacralizarea naturii

În mituri, basme și în viața cotidiană, țărănul român este capabil să comunice cu tot ceea ce-l înconjoară: „toate lucrurile acestei lumi sunt ființe și au ceva de spus cui știe să le asculte”¹. La Eminescu, „din semne concrete și misterioase în care se manifestă acvaticul și astralul, prinde viață un arhetip larg-naturist, cu rădăcini în experiența începuturilor de lume. Izvorul și marea, luna, stelele, cerul participă la un fel de religie ingenuă, fără /.../ limitări crono-spațiale”².

La fel, în poezia lui Blaga, „Fântânile și lacurile deschid ochii și ascultă /.../ prind glas apele, munții, câmpiile, se transfigurează plantele și mineralele”³. Așa cum pentru țărănul român, ordinea este echivalentă cu sacrul („*Sfințenia* chiar apare și ea oarecum imanentă. Ea străbate totul. Soarele e sfânt. Oaia e sfântă. Casa e sfântă. Tot ce e la locul lui și la timpul lui, în ordine, cu rost, e sfânt”⁴), pentru Blaga natura este imaginea Divinității, căci „Dumnezeu, invizibilul, pentru a se face văzut, e silit să îmbrace forme și culori. Orice lucru este

¹ Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenței*, p.105.

² Constantin Ciopraga – *Eminescu, “poetul nepereche”*, p.709.

³ V. Băncilă – *L. Blaga, energie românească* (citată în Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p. 104).

⁴ Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenței*, p.110.

o manifestare a divinității /.../ Pitorescul e deci revelație.”¹

Pentru Enescu, „sufletul neamului se imprimă în toate ale noastre”², iar conexiunile cu spiritualitatea românească profundă, pe care Nicolae Iorga le decriptează în *Oedip*, constituie, potrivit opiniilor compozitorului³, cea mai fidelă analiză făcută vreodată muzicii sale. Muzica în caracter popular românesc nu se poate crea prin preluarea superficială a unor intonații, ci „numai după ce generații de artiști se vor inspira de natura noastră, de nopțile noastre scânteietoare, de ciobanii care hăulesc, de câinii noștri care latră”⁴. Sentimentul care dă culoarea unică a muzicii populare românești „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”⁵. Anumite titluri sugestive ale unor pagini enesciene autobiografice stau mărturie pentru firele nevăzute ce-l leagă pe compozitor de natura tainică, de lucruri sau elemente neînsuflețite, care au lăsat în sufletul creatorului o amprentă de neșters.

¹ Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, p.267.

² George Enescu, în Leontin Iliescu – *Maestrul George Enescu*, în *Universul*, București, 31, nr. 289, 20 octombrie 1913, p.1-2, reprodus în *George Enescu – Interviu I*, (ed. L. Manolache), p.60.

³ Vezi *George Enescu – Interviu I*, (ed. L. Manolache), p. 55-57.

⁴ George Enescu, în Al. Șerban – *Muzica românească. Interviu cu George Enescu*, în *Flacăra*, București, 1, nr. 47, 8 septembrie 1912, p.369-370, reprodus în *George Enescu – Interviu II*, (ed. L. Manolache), p. 218.

⁵ George Enescu, în Al. Șerban – *Muzica românească. Interviu cu George Enescu*, în *Flacăra*, București, 1, nr. 47, 8 septembrie 1912, p.369-370, reprodus în *George Enescu – Interviu II*, (ed. L. Manolache), p. 216.

Satul copilăriei ca timp și spațiu originar

Pornind de la legea biogenetică, potrivit căreia ontogeneza repetă filogeneza, constatăm prin extensie că, pentru fiecare dintre noi, spațiul și timpul copilăriei sunt corespondentele spațiului și timpului mitic al începutului de lume. Reîntoarcerea în acest spațiu-timp echivalează cu regăsirea originilor lumii, cu reînnoirea sau renașterea prin refixarea spațiului și timpului în punctul zero. În creațiile celor trei mari personalități (Enescu, Eminescu, Blaga), spațiul și timpul copilăriei sunt indestructibil legate de realitatea satului românesc, căruia Blaga, ales în 1937 ca membru al Academiei și neavând „un înaintaș căruia să-i facă, după obicei, elogiul”¹, găsește cu cale să-i închine celebrul „Elogiu satului românesc”.

Imaginea satului copilăriei este încărcată astfel cu dublu sens, fiind atât corespondentul personal al unui spațiu-timp primordial (copilăria), cât și rezervor al spiritualității românești. Satul copilăriei apare, la toți cei trei creatori, ca un loc mitic și magic deopotrivă: un tărâm fermecat în poezia eminesciană *Fiind băiet păduri cutreieram*, un „sat al minunilor” la Blaga, un spațiu-timp a cărui complexitate și încărcătură afectivă refuză înregimentarea într-o realitate obiectivă, el fiind cu adevărat numai în mintea și sufletul lui Enescu: „Domnule, nu te osteni prea mult să cauți toate acestea în atlasul din copilărie./.../ Cracalia și Liveni Vîrnav aparțin în propriu amintirilor mele”²; „Copilăria mea a fost un rai până la șapte ani, când stăteam laolaltă cu mama și cu tata și trăiam într-un fel de vis luminos și

¹ Constantin Noica – *Pagini despre sufletul românesc*, p. 27

² George Enescu, în José Bruyr - *Un entretien avec... Georges Enesco* (în *Guide de concert*, Paris, nr. 24, 13 martie 1936), citat în Ștefan Niculescu – *Reflecții despre muzică*, p.148.

dulce”¹. „Lumea s-a prezentat pentru mine ca un întreg /.../; în copilărie am fost mai sensibil la culori și atmosfere, la ambianțele lumii decât la elementul melodic al muzicii.”². Cred că revenirea explicită a lui Enescu la „țara din inimă”, la „satul din suflet” în *Suita „Sătească”*, încheiată în 1938 și *Impresii din copilărie* (așternută pe hârtie³ în aprilie 1940), nu este doar o expresie a dorului de țară, a nostalgiei locurilor natale – căci Enescu simțea nevoia, asemenea lui Anteu, de a își reîmprospăta energia prin contactul cu spațiul de obârșie –, ci și un refugiu în zona unor valori pe care istoria le amenința⁴ (compozitorul exprimându-și în multe ocazii îngrijorarea cu privire la tensiunea crescândă generată de ascensiunea mișcărilor extremiste, culminând cu cel de-al doilea război mondial). Apelând la *mitul eternei reîntoarceri* - ipostaziat diferit în opera celor doi creatori – Enescu și Blaga oferă umanității soluția de „recreare”, de „refacere” a ordinii într-o lume aflată în dezintegrare.

¹ George Enescu, în Ioan Massoff – *George Enescu intim*, în *Rampa*, București, 16, nr. 4131, 26 octombrie 1931, p.102; reprodus în *George Enescu – Interviuri I*, (ed. L. Manolache), p. 218.

² George Enescu, în Ion Biberi – *Lumea de mâine. De vorbă cu George Enescu*, în *Democrația*, București, 2, nr. 21, 25 martie 1945, p.1-2; reprodus în *George Enescu – Interviuri II*, (ed. L. Manolache), p.112.

³ Enescu avea întotdeauna în minte mai multe proiecte, hotărârea de a acorda prioritate în fixarea pe suport scris a unuia sau altuia depinzând de mai mulți factori.

⁴ Apropiindu-se de semnificația cuvintelor lui Blaga: „țara de totdeauna rămâne neatinsă acolo, înlăuntrul nostru” (cuvinte rostite de Blaga în 1940, la deschiderea cursului de *Filosofia culturii* la Universitatea din Cluj, strămutată temporar la Sibiu. Manuscris citat în Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p. 126).

METAFORA APEI ÎN CREAȚIA LUI GEORGE ENESCU

Unitatea de viziune a celor trei mari creatori, rezultată din existența unui strat de valori, credințe și arhetipuri comune cu cele ale spiritualității tradiționale românești, face ca aceeași congruență a concepțiilor să domine și în ce privește simbolistica apei. De aceea, cele câteva considerații privitoare la simbolistica elementului acvatic în creația lui Eminescu și Blaga pot fi în bună parte translate și creației enesciene.

Atât pentru Eminescu, cât și pentru Blaga, apa este protomaterie, substanță primordială, veșnică, mai apropiată de natura cosmică decât pământul sau codrul, având atribute sacre¹. Dacă la Eminescu apa eternă („Veșnic este numai râul: râul este demiurg”) este totodată „ imaginea mutațiilor veșnice”² (*mișcare în nemișcare*), la Blaga ea apare ca element esențial al cosmogoniei, conform miturilor populare românești.³ Îndeosebi la Eminescu, marea oferă „mirajul unei mântuitoare integrări în adâncul lor”⁴, în poezia *Mai am un singur dor* (care stă la baza celei de-a cincea *Simfonii* enesciene) conturându-se „un efect mioritic /.../, un mod de încorporare simbolică lângă apă, o întoarcere lângă unduitoarea *materia prima* care e marea.”⁵ Un alt element asociat apei este luna, care simbolizează, pentru ambii poeți, misterul cunoașterii ca

¹ Cf. Constantin Ciopraga – *Eminescu, “poetul nepereche”*, p. 715, 718, 721.

² Constantin Ciopraga – *Eminescu, “poetul nepereche”*, p.715

³ Cf. Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p.53.

⁴ Constantin Ciopraga – *Eminescu, “poetul nepereche”*, p. 715.

⁵ *Ibidem*, p. 718.

revelație (opus cunoașterii ca acumulare de informație științifică)¹.

Pentru Enescu, semnificația apei este, în linii mari, aceeași cu cea pe care i-o atribuie țăranul român: fiind unul dintre principalele elemente naturale, apa se înscrie în comuniunea generală a omului cu natura, ca metaforă a unei unități primordiale ce supraviețuiește prin rețeaua de legături tainice prin care interferăm cu tot ceea ce ne înconjoară. În acest context, în care moartea nu reprezintă un capăt de drum, un sfârșit, ci doar o trecere către reintegrarea în întregul absolut, prezența apei apare ca un element de factura transistorică (ne naștem, ne legăm de locuri, de oameni, de elemente etc. – *Poema română, Săteasca, Impresii* –, pentru a ne topi din nou în ele – *Vox maris, Simfonia a V-a*), iar asocierea furtună-răsărit de soare din *Poema română* și *Impresii* este revelatoare pentru modul în care, în concepția enesciană, natura știe să se autoechilibreze.

Desigur, nu putem exclude posibilele influențe pe care lucrări ce tratau tema apei,

¹ În acest sens, fizicianul Niels Bohr, unul dintre întemeietorii fizicii cuantice, câștigător al premiului Nobel în 1922, făcea cu ironie următoarele afirmații, care ar pune pe gânduri pe orice adept al cunoașterii carteziene: „Există două feluri de adevăr, adevărul profund și adevărul superficial, iar funcția Științei este să elimine adevărul profund.” (Howard Gardner – *Mintea umană. Cinci ipostaze pentru viitor*, p. 30). Tocmai în acest efort de căutare a adevărului profund se întâlnesc cele trei mari spirite ale culturii românești. Iar simbolistica apei nu face decât să pună mai bine în lumină această consonanță.

aparținând altor compozitori, le-ar fi avut asupra lui Enescu. Totuși, să nu uităm că spiritualitatea satului românesc era încă vie în timpul vieții compozitorului. În formarea concepțiilor sale, ambientul natal a avut un ascendent incontestabil, așa cum reiese din afirmațiile compozitorului Ștefan Niculescu (vezi nota 36) sau ale lui Enescu însuși (vezi notele 53, 54, 59, 73).

Un alt aspect care-l leagă pe Enescu de spiritualitatea românească tradițională este faptul că, în întreaga creație enesciană, apa nu este niciodată văzută în sine, ci e permanent asociată elementului uman, într-un mod explicit (*Simfonia a V-a, Vox maris*) sau implicit: adultul sau adolescentul care rememorează spațiile natale (*Pârâu sub lună* în *Săteasca*, furtuna din *Poema română*), lumea copilăriei văzută cu ochii copilului de altădată (*Pârâu în fundul grădinii* sau *Furtuna în noapte* în *Impresii*), existența prezumtivă a unui barcagiu, a unui cuplu de îndrăgostiți (*Barcarole*) sau a unor presupuși dansatori (valsurile din copilărie). În ciuda sugestivității unor titluri sau subtitluri, muzica enesciană nu este niciodată propriu-zis programatică, de vreme ce în nici o situație cuvântul nu decide asupra desfășurării muzicii; cuvântul este utilizat într-un mod metaforic, drept simbol ce declanșează o suită de amintiri, emoții, gânduri etc.

Metafora pârâului

În ipostaza pârâului sau râului (în *Suita „Sătească”* și în *Impresii din copilărie*), apa face parte – ca și la Eminescu sau Blaga – din acel spațiu-timp mitic al copilăriei, corespondent al începutului de lume și rezervor al spiritualității românești, deopotrivă. Cu deosebire în aceste lucrări autobiografice (*Săteasca, Impresii*), apa nu rămâne un element neutru, exterior, ci

apare decantată prin filtrul propriilor amintiri. Enescu nu descrie peisaje exotice, cu care a stabilit un contact tangențial, ci lucruri, elemente și ființe care i-au marcat devenirea întru ființă. Ca și la Blaga, nu e vorba doar de o evocare nostalgică, ci avem de-a face cu o „topografie /.../ plină de locuri mitologice”¹, prin intermediul cărora „metafizica vie” a satului – care este „un mod de a gândi experiența lumii”², dând astfel „sens universului”³ – rămâne pentru totdeauna „adăpostită în sufletul copilului.”⁴. Căci, așa cum spunea compozitorul: „Nu mi-am părăsit țara, am luat-o cu mine”⁵.

Cuplarea acvaticului cu selenarul în tabloul *Pârâu sub lună* din *Săteasca* nu numai că accentuează relația strânsă dintre ritmurile lunare și cele acvatice, ci se apropie, prin asocierea celor două arhetipuri, de metafora reflexiei⁶, folosită și de poetul Edgar Allan Poe sau de graficianul M.C. Escher, simbolizând dublajul, răsturnarea imaginii și comunicarea cu dublu sens terestru-cosmic, aici-dincolo: „Reflecția este în mod firesc factorul redublării, fundul lacului devine cer, peștii devin păsări”⁷.

¹ Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p.66.

² Ibidem, p. 76.

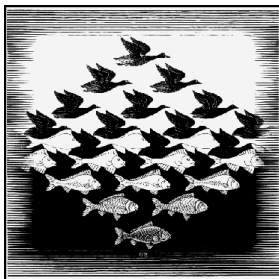
³ Ibidem, p.83.

⁴ Ibidem, p.66.

⁵ George Enescu, în Marguerite Vessereau – *Sufletul românesc al lui George Enescu*, în *Roumanie – terre du dor*, Paris, P.U.F., 1930, p.107-111; reprodus în *George Enescu în memoria timpului*, ed. V. Cosma, p. 301.

⁶ Modul în care Enescu folosește cu predilecție motivul “x” (un fel de semnătură, posibilă metaforă a reflectării chipului în undele apei?) în *Pârâu în fundul grădinii*, atât la nivelul microstructurii, cât și la cel al macrostructurii, ar merita poate un studiu separat.

⁷ Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p. 50.



M.C. Escher – Sky and Water I, 1938

Semnalăm prezența aceleiași corelații acvatic-selenar la sfârșitul scenariului pentru *Vox maris* : “Lumina lunii strălucește deasupra mării.”¹, sugerând intrarea într-o normalitate dincolo de evenimentțial/cronologic.

Metafora mărilor și oceanelor

Dat fiind că atribute precum *etern, primar* se asociază în primul rând apelor mărilor și oceanelor, este firesc ca metafora apei ca element metaistoric, cu ajutorul căruia se poate realiza acel „boicot” al istoriei, acea retragere în lumea unor valori de dincolo de timp, să fie sesizată cu mai multă acuitate în lucrări precum *Simfonia a V-a* sau *Vox maris*.

Prezența elementului marin în creația enesciană este de natură să iște întrebări cu privire la originea interesului compozitorului pentru acest element (știut fiind că lucrul la *Vox maris* s-a întins pe mai multe decenii, compozitorul acordându-i prioritate față de alte proiecte). Desigur, până la un punct, și marea poate fi, asemenea pârâului, integrată ca element autobiografic, dată fiind frecvența călătoriilor compozitorului pe mare și

¹ George Enescu, în Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p. 101).

peste ocean¹. Contactul repetat cu marea și oceanul trebuie să fi avut un impact puternic, determinându-l chiar să traseze, într-un interviu, o paralelă între complexitatea muzicii și cea a mării: „Marea este și ea o formă a muzicii./.../ Muzica este și ea o mare, în care se frământă simțire și idei, elanuri și inspirație, viață conștientă și viață inconștientă sau subconștientă”². Să fi fost oare de ajuns simpla *coliziune* între muzician și apele mărilor și oceanelor pentru a determina preocuparea pentru elementul acvatic în lucrări precum *Simfonia a V-a* sau *Vox maris*? Probabil că nu; simplele detalii biografice nu au avut vreo rezonanță specială în creația sa dacă nu au fost legate de propriile concepții.

Însă, dacă în lirica și mitologia autohtonă anonimă, tema izvorului/pârâului/râului/ apare frecvent, inclusiv sub forma unei variante a mitului lui *Oedip*³,

¹ Viorel Cosma consemnează, în *Eseuri, exegeze și documente enesciene*, întâlnirea compozitorului cu Oceanul Atlantic în 1905 (p. 209), o accentuare a sentimentului mării “după 1923 prin dese traversări ale Oceanului Atlantic spre a concerta în SUA” (p.8) - în număr de cel puțin 16 (vezi pag. 210) -, precum și faptul că plecarea în 1946 pe “drumul pribegiei /.../ s-a petrecut pe apele învolburate ale Mării Negre, Mării Mediterane și oceanului Atlantic” (p.82), fiecare traversare durând în medie 30 de zile.

² Vasile Cristian – *Câteva impresii notate de trimisul nostru special care a însoțit, în tren și pe vapor, înaintea de plecarea în Statele Unite, pe maestrul George Enescu*, în *Ultima oră*, București, 3, nr. 595, 14 septembrie 1946, p.1-2; reprodus în *George Enescu – Interviu II*, (ed. L. Manolache), p. 175.

³ *Lostrîța* – variantă a mitului lui *Oedip*, apărută în zona bazinului Bistriței (lostrîța fiind un pește care trăiește numai în râul Bistrița) și comentată pe larg de Vasile Lovinescu – *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești*, p. 46-84. Nu știm dacă Enescu cunoștea acest mit (e posibil, mai ales că aria sa de răspândire – bazinul Bistriței - era apropiată zonelor rurale frecventate de Enescu, mai ales

tema mării sau oceanelor se regăsește mult mai rar. Cum aminteam, o remarcă Blaga în singurul mit cosmogonic existent pe aceste țărâmur¹. În schimb, o întâlnim mai frecvent în lirica eminesciană, unde este asociată reintegrării – prin moarte – în universal. Cu siguranță, valoarea simbolică și filozofică a mării la Enescu s-a cristalizat și sub influența poeziei eminesciene, care este sursă inspiratoare directă pentru *Simfonia a V-a*. Cu observația că sensibilitatea lui Enescu pentru viziunea „ultimului mare romantic european” asupra mării nu poate fi întâmplătoare; compozitorul consonează cu această viziune deoarece se regăsește în ea, întrucât aceasta nu este proprie doar poetului, ci constituie un derivat al gândirii tipic românești, sub semnul căreia stau, în bună parte, concepția enesciană și, implicit, cele două lucrări (*Vox maris*², *Simfonia a V-a*).

Este cunoscută dorința lui Enescu de a realiza o variantă muzicală a legendei populare *Meșterul Manole* și, după unele surse, chiar a *Mioriței*³. Este de asemenea evidentă atracția sa către mituri, legende sau subiecte biblice (*Oedip*, dar și multe încercări de tinerețe, precum *Ahasverus*, *Antigona*, *La vision de Saül*, *Daphné*, *La fille de Jephthé*): „M-a preocupat Antigona /.../, apoi Icaros /.../, Meșterul Manole. /.../

Tescanilor), dar cu siguranță împărtășea ceva din viziunea celor care l-au creat.

¹ Cf. Eugen Todoran – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, p.53-54. Observația de mai sus (referitoare la cunoașterea de către Enescu a acestui mit) este valabilă și în acest caz.

² Vezi scenariul prezentat de Enescu în Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p.100-101.

³ Cf. Cornel Țăranu – *Enescu Enescu în conștiința prezentului*, p. 31 și 39. Vezi și *George Enescu – Interviu I*, ed. L. Manolache, p.177, 264-265.

Toate aceste teme erau de fapt una singură: Omul, omul suveran prin forța demnității sale.¹ Poetica eminesciană reprezintă astfel, pentru Enescu, o fericită întâlnire a unor elemente mitologice românești – pe care le cunoștea desigur în profunzime și care aparțineau deja stratului său arhetipal profund, provenit din spiritualitatea populară –, cu intervenția unor elemente autobiografice noi (iubirea – *Strigoii*, prezența nemijlocită a mării – *Vox maris*, *Simfonia a V-a*). Fidel cititor și fin cunoscător al operelor complete ale lui Eminescu, Enescu s-a oprit doar la acele creații care veneau în continuarea propriilor sale concepții și preocupări: una dintre variantele poemului *Mai am un singur dor* stă la temelia încheiatei dar din păcate doar parțial orchestratei *Simfonii a V-a*, iar poemul *Strigoii* (creație enesciană rămasă în stadiu de proiect) este clădit pe tema conflictului sau relației dintre Om și Destin (temă care apare și în *Oedip*, *Miorița*, *Meșterul Manole*), personajele lui Eminescu fiind tot de inspirație mitologică (de această dată, iubirea eternă, în moarte și dincolo de ea, este preferată vieții ce presupune despărțirea celor doi²).

Am putea spune chiar că *Vox maris* este încă și mai apropiată de viziunea populară decât *Simfonia a V-a*. Pentru că, dacă poemul eminescian *Mai am un singur dor* reprezintă o variantă a mitului mioritic (moartea ciobanului pe plai, văzută ca nuntă, fiind oarecum echivalentă cu momentul reintegrării în universal în imediata vecinătate a mării), *Vox maris* poate fi socotit ca îmbinând elemente ale ambelor mituri (*Miorița* și

¹ George Enescu, în Edgar Istratty – *Când cânta, părea un fulger înmărmurit*, *Magazin*, 29.VIII.1970, p.4, reprodus în *George Enescu în memoria timpului*, ed. V. Cosma, p. 101.

² Cf. Ion Potopin – *Interferences Enescu-Eminescu*, în *Enesciana II-III*, p. 185.

Meșterul Manole) cu nuanțe provenind dintr-o viziune creștină. Pe de o parte, în *Vox maris* este mai evidentă paralela dintre moartea ciobanului pe plai și cea a marinarului în mare: elementul acvatic, ce „parvine totdeauna să exorcizeze spaimile și să transforme orice amărăciune heracliteană în cântec de leagăn și odihnă”¹, înlocuiește multiplele corelații care sugerează în balada populară o reintegrare cosmică (stelele, munții, brazii²). Iar pe de altă parte, în această lucrare apare ideea sacrificiului (prezentă de altfel în ambele mituri, dar absentă în poemul eminescian și deci în *Simfonia a V-a*), idee care l-a atras întotdeauna pe Enescu (vezi *Oedip*), poate și datorită rezonanței sale mitice și religioase.

Actul sacrificial este o „instituție fundamentală în religiile antice”³, îndeplinind o mare varietate de roluri: jertfa „de venerație, recunoștință, înduplecare, iertare, reparație”⁴. În cultele agrare, sacrificiul înlesnește refacerea periodică a actului primordial al cosmogoniei; în mod similar, „în religia vedică a Indiei, sacrificiul este esența creației, pornind de la sacrificiul de sine /.../ al lui Brahma, necesar creației lumii”⁵. Și în creștinism, Christos se sacrifică pe sine pentru binele celorlalți, pentru mântuirea lor (existența întru veșnicie) și pentru perpetuarea valorilor etern umane. În mitologia populară românească, sacrificarea ciobanului mioritic atinge în

¹ Gilbert Durand – *Structurile antropologice ale imaginarului*, p.88.

² Mircea Eliade marchează o diferență subtilă între maternitatea apelor și aceea a pământului: apele se află “la începutul și la sfârșitul evenimentelor cosmice”, pe când pământul este “la originea și la sfârșitul oricărei vieți” (*Tratat de istorie a religiilor*, p. 241).

³ Victor Kernbach – *Dictionar de mitologie generală*, p.521.

⁴ Ibidem, p.521.

⁵ Ibidem, p.521.

cele din urmă dimensiuni cosmice în reintegrarea în universal, iar jertfirea Anei lui Manole simbolizează distrugerea factorului terestru (trupul soției reprezentând existența imanentă a meșterului) și supraviețuirea elementului spiritual (în cazul lui Manole, creația durabilă, opera - reprezentând existența dincolo de Timp¹). Am putea vorbi îndelung despre sacrificiul de sine și în biografia lui Enescu, pe de o parte prin actele sale de generozitate îndreptate către cei săraci, răniți, către confrați, în numele perpetuării unor valori de ordin etic și uman aflate mai presus de viață (solidaritate, prietenie, întrajutorare, onoare etc.), probate prin multe mărturii directe; pe de altă parte, prin modul în care și-a sacrificat „plăcerile, sănătatea și bucuriile simple ale vieții”² pentru a-și pune toate resursele pe altarul compoziției.

În *Vox maris*, sacrificiul marinarului – venit în continuarea profesiei de credință rostite de erou anterior³ – este făcut cu atâta deschidere, naturalețe, fără teamă de moarte (care nu este înfricoșătoare, ci reprezintă contopirea cu natura primordială, ca în *Miorița*), încât trece aproape neobservat⁴. În același

¹ Cf. ibidem, p. 339.

² George Enescu, în V. Cristian – *Un geniu autentic al artei românești*, în *Femeia și căminul*, București, 2, nr. 22, 6 mai 1945, p.7; reprodus în *George Enescu – Interviuuri II*, ed. L. Manolache, p. 133.

³ Pentru a facilita înțelegerea, voi apela la traducerea franceză, chiar dacă aceasta are evidente scăderi față de originalul breton: “Je ne veux pas subir le ténébreux supplice/De votre mort, terriens!/Je veux, lorsque mon sang gèlera dans ma veine, au suprême calice/De la mer m’abreuver/D’un fiel au goût puissant.”

⁴ Spre deosebire de scenariul prezentat în *Amintiri*, în care actul de jertfire a marinarului este evident (“O sirenă mugește în depărtare. E alarmă! Se aud strigăte în mijlocul furtunii.

timp, sacrificiul din *Vox maris* este asumat, liber consimțit (ca și în *Miorița*), făcut cu sentimentul datoriei, a cărei împlinire este mai importantă decât orice („nu am avut /.../ decât o unică preocupare: să-mi fac datoria”¹; „În realizarea acestui lucru se cuprinde și bunătatea și loialitatea, cinstea, cordialitatea, exactitatea. Să ne facem cu toții datoria și lumea își va recăpăta sensul ei suprem”²). În pofida aparentei inutilități, acest sacrificiu este apropiat de spiritualitatea creștină, prin transferul responsabilității din custodia destinului în cea a Omului³; încercarea de a-și salva semenii nu vine doar în continuarea dorinței marinarului, ci are rostul de a împlini devenirea interioară a eroului, proces în care, prin decizia individuală, este sacrificat elementul perisabil (existența terestră), asigurând astfel supraviețuirea elementelor transitorice (valori spirituale, culturale și sociale). Se poate din nou stabili o legătură și cu legenda populară *Meșterul Manole*, cu amendamentul că, în *Vox maris*, factorul cosmic, etern

Bărcile sunt coborâte pe mare. Marinarul se avântă, apucă vâslele și pornește în direcția de unde au venit strigătele. Cei de pe țârm urmăresc o clipă barca ce saltă pe creste. Deodată dispare. Apele s-au năpustit asupra firavei ambarcațiunii scufundând-o. /.../ Marea și-a înghițit prada” – *Amintirile lui George Enescu*, p. 101), în partitură cele câteva remarci (precum *Les canots à la mer!*) nu sunt la fel de lămuritoare.

¹ George Enescu, în M. Grindea – *Maestrul George Enescu vorbește “luptei” despre criza artei*, în *Lupta*, București, 10, nr. 2996, 1 noiembrie 1931, p.2; reprodus în *Interviuri I*, ed. L. Manolache, p. 229.

² George Enescu, în M. Grindea – *George Enescu*, în *Cuvântul liber*, București, nr. 19, 17 martie 1934, p.6-7; reprodus în *George Enescu – Interviuri I*, ed. L. Manolache, p. 243.

³ Enescu mărturisește în multiple ocazii faptul că este profund credincios.

nu este *opera*, ci ideea profundă de păstrare a condiției umane, a demnității umane, a valorilor spirituale înalte care definesc Omul. Uneori, se creează o imensă tensiune între valorile umane și legile reci, implacabile ale naturii/ destinului/ istoriei (vezi *Vox maris*, *Oedip*, dar și cele două războaie mondiale). Dar întotdeauna ne este lăsată la îndemână libertatea de a reacționa.

Lecția enesciană (în același timp profund românească, creștină și etern umană) este că omul învinge destinul nu neapărat schimbându-l, ci prin modul în care își păstrează neclintit valorile aflate mai presus de existența imanentă, mergând uneori până la sacrificiul propriei vieți: „Omenirea a luptat în cursul vremii împotriva fatalității /.../ și a ajuns întrucâtva să și-o supună. Prin lupte și suferințe crunte și prin credința pe care ne-o dă religia. Asta este *Oedipe* în concepția mea: lupta până la capăt, fără șovăire, fără văicăreală și fără să aștepți vreo răsplată.”¹ Mesajul profund și totodată componenta filozofică a acestei lucrări² este afirmarea – lipsită de orice grandilocvență a – unei atitudini, a unei opțiuni de viață care se calchiază pe viziunea tradițională românească (îmbinând elemente de factură mitologică și creștină) și care validează

¹ George Enescu, în Onisifor Ghibu – *La cina cea de taină*, text reprodus în *Viața Românească*, nr.8, 8.VIII.1981, p.20-32 și în *George Enescu în memoria timpului*, ed. V. Cosma, p. 282.

² Poate nu ar fi lipsită de interes o paralelă între *Vox maris* și nuvela lui Hemingway, *Bătrânul și marea* (scrisă în 1952). Există asemănări (marea, bătrânul marinari/pescari, experiențe la limita între viață și moarte), după cum există și deosebiri (lui Santiago, priceperea, perseverența și cunoașterea adversarului îi asigură nu numai recâștigarea respectului comunității, ci și supraviețuirea terestră, trupească; pentru bătrânul matelot din *Vox maris*, furtuna înseamnă sfârșitul tragic). Dar cred că ambele lucrări impresionează, în primul rând, prin *eroismul tăcut*.

alegerea făcută de un Brâncoveanu, de pildă: a nu renunța la valorile etic-umane perene în fața presiunilor exterioare. Rezultatul este un model ale cărui conexiuni cu evenimentele istorice tragice ale începutului de secol cred că trebuie accentuate, mai ales când ele vin în continuarea unor mărturisiri ale compozitorului: „păreră mea este că în timp de furtună trebuie să fii acolo unde te-ai născut”¹ (a se vedea prezența compozitorului în țară în timpul ambelor războaie și asocierea *furtună-război*, cu posibile ecouri și în *Vox maris*). Și, în același spirit: „se cuvine să te ocupi nu numai de muzică, se cuvine să te ocupi de toate cele care aparțin istoriei băătăliilor purtate de omenire. Numai astfel vei reuși să implantezi omenescul, umanitatea în tine și de-aici pornind în expresia artei tale. /.../ Întrucât, fără credință și umanitate nu se naște arta.”²

Să mai spunem că sirenele antice ce apar în final sunt considerate, în mitologia greacă, divinități funebre, ajutătoare în procesul trecerii în veșnicie, al căror cult era legat de Persephona, soția zeului Hades, ea însăși asociată nu numai morții, ci și ideii de forță regenerativă a naturii, de vitalitate și renaștere³. De asemenea, cred că este semnificativ faptul că, în *Vox maris*, accentul nu cade pe elementul uman⁴, ci pe cel natural (apa): titlul nu este nici *Marea* (ca la Debussy), nici *Marinarul și marea*, ci *Glasul mării*, elementul

¹ George Enescu, în V. Cristian – *Un geniu autentic al artei românești*, în *Femeia și căminul*, București, 2, nr. 22, 6 mai 1945, p.7; reprodus în *George Enescu – Interviu II*, ed. L. Manolache, p. 129.

² George Enescu, în *Uj Kelet*, Cluj, 20, nr. 265, 21 noiembrie 1937, p.8. Traducerea din limba maghiară: Theodor Sugar. Text reprodus în *George Enescu – Interviu II*, p.66-67.

³ Cf. V. Kernbach – *Dicționar de mitologie generală*, p. 545-546.

⁴ Cum ar sugera scenariul formulat în *Amintiri*, p. 100-101.

acvatic apărând personificat¹; iar ponderea personajelor este redusă, atât prin plasarea lor în culise, cât și prin scurtimea intervențiilor. Astfel, Enescu privește lucrurile dintr-o dublă perspectivă: cea a individului, pentru care opțiunea personală este vitală și care, îndeplinindu-și datoria până la capăt și păstrându-și astfel demnitatea umană, răspunde și chemării „glasului mării”; cea transistorică, în care impactul tragediei, al sacrificiului eroului este restrâns, cu modestie, la dimensiunea pe care ar trebui poate să o aibă orice fapt istoric, trecător, înghițit în cele din urmă de eternitate și de Absolut (în sprijinul acestei idei vin, într-o oarecare măsură, și arhitecturile celor două lucrări²). O viziune apropiată de cea mărturisită într-o confesiune târzie³, în care compozitorul reia (de această dată verbal) metafora reflexiei terestru-cosmic sau, dacă vrem, viață-operă: „Ajungând la liman, privesc în urmă oceanul vieții: valurile se pierd în depărtări și nu mai rămâne decât o oglindă lucie care răsfrânge cerul – cerul meu: muzica”.

Apelând la metafora apei⁴, cu toată complexitatea și diversitatea ei de înțelesuri, Enescu ne

¹ Fapt ce ne duce din nou cu gândul la legăturile cu spiritualitatea tradițională.

² În *Simfonia a V-a*, finalul, “de la intrarea vocilor până la acordul final, nu este decât o re-spunere, o re-povestire a celor înfățișate în prima mișcare a simfoniei. Prin asta partitura dobândește /.../ o transcendentă unitate conceptuală” (Pascal Bentoiu – *Capodopere enesciene*, p. 591). Oarecum similar, secțiunea a șasea din *Vox maris* (75/2) reia materialul primei secțiuni, după care urmează “ecouri ale catastrofei” (vezi Pascal Bentoiu – *Capodopere enesciene*, p. 351).

³ George Enescu, în Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, p.112.

⁴ Existența unei posibile corelații între tema apei și utilizarea sintaxei eterofone în lucrările de maturitate ale lui Enescu

vorbește într-un mod unic despre spațiul natal ca realitate geografică, istorică și spirituală, despre Om și Destin, despre Timp și Eternitate, despre cum să rămânem oameni în pofida valurilor vieții¹: „Continui să visez o lume care să se conducă după principiile ordinii și ierarhiei, *singurele modalități pentru propășirea acestei omeniri. Din nenoricire însă, nu vedem sublima lecție pe care ne-o dă natura, ierarhia din Univers fără de care s-ar ciocni Pământul de Soare.*”

BIBLIOGRAFIE:

- Bentoiu, Pascal – *Breviar enescian*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005
Bentoiu, Pascal – *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999
Blaga, Lucian – *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969.
Călinescu, George – *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, 1965
Ciomac, Emanoil – *Enescu*; ediție îngrijită de Clemansa Firca; Editura Muzicală, București, 1968
Ciopraga, Constantin – *Eminescu, „poetul nepereche”*, în Mihai Eminescu – *Poezii*, Editura Junimea, Iași, 1990, p.709-757
Constantinescu, Grigore – *“Poema română” de G. Enescu, un portret de tinerețe al artistului*, în *George Enescu și Muzica*

(idee sugerată de compozitorul Corneliu Dan Georgescu într-o scurtă convorbire) merită o investigație aparte, având în vedere că eterofonia nu apare în toate lucrările ce abordează tema apei, după cum există lucrări ce folosesc eterofonia, fără a fi direct legate de simbolul apei.

¹ George Enescu, în Ioan Massoff – *George Enescu intim*, în *Rampa*, București, 16, nr. 4131, 26 octombrie 1931, p.102; reprodus în *George Enescu – Interviu I*, ed. L. Manolachep. 217.

- sec. al XX-lea, Simpozion 1998, ed. M.Alexandrescu, Editura Muzicală, 2001
- Cosma, Viorel – *Eseuri, exegeze și documente enesciene*, Editura Libra, București, 2001
- Cosma, Viorel (ed.) – *George Enescu în memoria timpului*, Editura Casa Radio, București, 2003
- Culianu, Ioan Petru – *Călătorii în lumea de dincolo*, Polirom, Iași, 2003 (ediția a III-a)
- Durand, Gilbert – *Structurile antropologice ale imaginarului*; traducere Marcel Aderca; Editura Univers, București, 1977
- Eliade, Mircea – *50 de conferințe radiofonice (1932-1938)*, Editura Humanitas, 2001
- Eliade, Mircea – *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1992
- Eliade, Mircea – *Tratat de istorie a religiilor*, Editura Humanitas, București, 1992
- Firca, Clemansa – *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol. I; Editura Muzicală, 1985
- Gardner, Howard – *Mintea umană – cinci ipostaze pentru viitor*, Editura Sigma, 2007
- Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu*, traducere de Romeo Drăghici și Nicolae Bilciurescu, Editura Muzicală, București, 1982
- Kernbach, Victor – *Dicționar de mitologie generală*, Editura științifică și enciclopedică, 1989
- Kernbach, Victor – *Miturile esențiale*, Editura științifică și enciclopedică, 1978
- Lovinescu, Vasile – *Interpretarea ezoterică a unor basme și balade populare românești*; Editura Cartea românească, 1993.
- Lupu, Olgața – *Ipostaze ritmico-temporale în muzica primei părți a secolului XX*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005
- Lupu, O. (ed.), *Tiberiu Olah – Restituiri*, Ed. Muzicală, București, 2008
- Manolache, L. (ed.), *George Enescu – Interviuuri din presa românească, I*. Ed. Muzicală, București, 1988
- Manolache, L. (ed.), *George Enescu – Interviuuri din presa românească, II*. Ed. Muzicală, București, 1991

- Noica, Constantin – *Eseuri de duminică*, Editura Humanitas, București, 1992
- Noica, Constantin – *Pagini despre sufletul românesc*, Editura Humanitas, București, 1991
- Noica, Constantin – *Simple introduceri la bunătatea timpului nostru*, Editura Humanitas, București, 1992
- Niculescu, Ștefan – *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980
- Olah, Tiberiu – *Poliheterofonia lui Enescu. O nouă metodă de organizare a materialului sonor*, Muzica, nr. 1-2/1982, p.13-24
- Petraș, Irina – *Teoria literaturii*; Editura didactică și pedagogică, București, 1996
- Potopin, Ion – *Thematic Interferences between Enescu and Eminescu*, în *Enesciana II-III*, p. 179-186
- Stihi-Boos, Constantin – *Două precizări analitice privitoare la poemul orchestral românesc din prima jumătate a secolului nostru*, în *Centenarul George Enescu*, coord. științific Speranța Rădulescu, p. 369-396.
- Stihi-Boos, Constantin – *A Few Aspects of the Musical Transfiguration of the Literary Pretext in the Symphonic Poem „Vox maris” By George Enescu*, în *Enesciana I*, p. 141-150
- Todoran, Eugen – *Lucian Blaga – Mitul poetic*; Editura Facla, Timișoara, 1983
- Țăranu, Cornel – *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru literatură, 1969
- Țăranu, Cornel – *Simfonia a V-a de Enescu*, în Muzica, nr. 4/1973, p. 20-24
- Vianu, Tudor – *Studii de filozofia culturii*, Editura Eminescu, București, 1982
- Vianu, Tudor – *Romantismul ca formă de spirit*, în *Clasicism, baroc, romantism*, Cluj, Editura Dacia, 1971
- Voicana, Mircea; Firca, Clemansa, Hoffman, Alfred; Zottoviceanu, Elena; în colaborare cu Marbe, Myriam, Niculescu, Ștefan, Rațiu, Adrian – *George Enescu* (monografie), vol. I și II; Editura Academiei RSR, București, 1971
- Voicana, Mircea (ed.) – *Enesciana I*, Editura Academiei R.S.R., București, 1976

Voicana, Mircea (ed.) – *Enesciana II-III*, Editura Academiei R.S.R., București, 1981

Voicana, Mircea (ed.) – *Enesciana IV*, Editura Muzicală, București, 1985

Vulcănescu, Mircea – *Dimensiunea românească a existenței*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1991