

CUPRINS

PAGINA

Preambul	3
-----------------	----------

STUDII

Adrian Rațiu (cu o introducere de Vlad Văidean) Notății sintetice în jurul muzicii enesciene – restituire târzie	5
--	----------

Teodora Constantinescu Laitmotivul declinului în opera <i>Moarte la Veneția</i> de Benjamin Britten	59
---	-----------

Cristina Gârbea <i>La Beauté du Diable:</i> alchimie componistică sub semnul mitului faustic	68
---	-----------

INTERVIURI

Andra Apostu Un dialog cu muzicologul Irina Boga	81
--	-----------

RECENZII

Olguța Lupu <i>Muzici în tonuri naționaliste</i> O carte despre umbrele lungi ale trecutului	92
---	-----------

TABLE OF CONTENTS

	PAGE
Preamble	3
STUDIES	
Adrian Rațiu (with an introduction by Vlad Văidean) Brief Notes on Enescu's Music – A Belated Restitution	5
Teodora Constantinescu The Leitmotif of Decline in Benjamin Britten's <i>Death in Venice</i>	59
Cristina Gârbea <i>La Beauté du Diable:</i> Compositional Alchemy under the Sign of the Faustian Myth	68
INTERVIEWS	
Andra Apostu A Dialogue with Musicologist Irina Boga	81
REVIEWS	
Olguța Lupu <i>Music in Nationalist Tones</i> A Book on the Long Shadows of the Past	92

PREAMBUL

Ultimul număr al revistei Muzica din anul 2026 este deschis în mod surprinzător de numele lui Adrian Rațiu, în calitate de autor al studiului publicat prin recuperarea și reunirea unor însemnări ale sale despre creația enesciană, descoperite de Vlad Văidean printre documentele rămase în arhiva muzicologului Clemansa Firca. Textul *Notații sintetice în jurul muzicii enesciene – restituire târzie* oferă o viziune panoramică asupra creației enesciene de maturitate, concentrându-se asupra unor lucrări reprezentative. Restituirea este completată de alte notații, cronici și intervenții mai puțin cunoscute ale lui Adrian Rațiu, ordonate și prezentate de Vlad Văidean într-o antologie care readuce în atenție contribuția compozitorului la exegeza creației enesciene.

În următorul text, Teodora Constantinescu analizează opera *Moarte la Veneția* de Benjamin Britten, compozitor recunoscut pentru abordarea unor subiecte controversate și personaje marginalizate. Textul explorează substanța nuvelei lui Thomas Mann din 1912, văzută ca o meditație asupra declinului culturii europene și a conflictului distructiv dintre disciplina apolinică și haosul dionisiac. Studiul evidențiază măiestria cu care Britten și libretista sa preferată, Myfanwy Piper, transpun această narațiune statică într-o versiune dinamică muzical-dramatică de excepție. Cele 5 capitole originale sunt comprimate structural într-o operă în două acte, cu 7, respectiv 10 scene, unde descrierile literare devin monologuri interioare elocvente. Muzica lui Britten reușește astfel să redea magistral tumultul psihologic al artistului devorat de propriul „demon” interior.

În *La Beauté du Diable: alchimie componistică sub semnul mitului faustic*, Cristina Gârbea analizează muzica lui Roman Vlad pentru filmul lui René Clair din 1950. Studiul urmărește modul în care partitura depășește funcția pur ilustrativă și devine un veritabil partener dramaturgic al imaginii. Leitmotivele și teme recurente, timbrurile expresive și texturile sonore cu încărcătură afectivă și simbolică participă la construirea narațiunii, realizând ceea ce autoarea numește o „alchimie componistică” între tradiție și inovație, în acord cu intențiile regizorale și cu profunzimea mitului faustic.

Interviul realizat de Andra Apostu o prezintă pe muzicologa și clavecinista Irina Boga, care îmbină armonios activitatea interpretativă cu cea academică. Printre modelele sale apare tatăl ei, reputatul muzicolog Grigore Constantinescu, de la care a moștenit stilul narativ, evident încă din volumul semnat în coautorat, *O călătorie prin istoria muzicii*. În ceea ce privește ultimele sale realizări muzicologice, Irina Boga s-a remarcat recent ca o contribuatoare importantă în cadrul proiectului colectiv *Noi istorii ale muzicilor românești*, prin articole-portrete de compozitori români.

Numărul se încheie cu recenzia volumului *Muzici în tonuri naționaliste* de Valentina Sandu-Dediu, apărut la Editura Humanitas, semnată de Olguța Lupu. Cartea este prezentată ca o cercetare muzicologică amplă, substanțială și, totodată, ca un exercițiu de gândire critică asupra raporturilor dintre muzică, istorie, politică și societate. Analiza ideologiilor totalitare și a felului în care acestea au intersectat viața muzicală invită la contextualizarea atentă a informației, la asumarea responsabilității și la o privire lucidă asupra trecutului și a persistenței pericolelor totalitarismului.

PREAMBLE

The final 2026 issue of *Muzica* magazine opens, surprisingly, with the name of Adrian Rațiu. He figures as the author of a study published through the recovery and compilation of several of his texts on George Enescu's oeuvre. These notes were discovered by Vlad Văidean among the documents preserved in the archive of musicologist Clemansa Firca. The paper titled *Brief Notes on Enescu's Music – A Belated Restitution* offers a panoramic view of Enescu's mature creation, focusing on several representative works. This restitution is supplemented by other lesser-known notations, chronicles, and interventions by Adrian Rațiu. Ordered and presented by Vlad Văidean, they form an anthology that brings renewed attention to the composer's contribution to the exegesis of Enescu's work.

In the following article, Teodora Constantinescu analyzes the opera *Death in Venice* by Benjamin Britten, a composer known for tackling controversial topics and portraying marginalized characters. The text explores the substance of Thomas Mann's 1912 novella, viewed as a meditation on the decline of European culture and the destructive conflict between Apollonian discipline and Dionysian chaos. The study highlights the mastery with which Britten and his preferred librettist, Myfanwy Piper, transpose this static narrative into an exceptional, dynamic musical-dramatic version, where literary descriptions become eloquent interior monologues. Britten's music thus masterfully captures the psychological turmoil of an artist devoured by his own inner "demon".

In *La Beauté du Diable: Compositional Alchemy under the Sign of the Faustian Myth*, Cristina Gârbea analyzes Roman Vlad's music for René Clair's 1950 film. The study examines how the score transcends a purely illustrative function and becomes a true dramaturgical partner to the imagery. Leitmotifs and recurring themes, expressive timbres, and sound textures laden with emotional and symbolic significance all assist in constructing the narrative, achieving what the author calls a "compositional alchemy" between tradition and innovation, in harmony with the director's intentions and the depth of the Faustian myth.

The interview conducted by Andra Apostu features musicologist and harpsichordist Irina Boga, who harmoniously combines her performing career with her academic work. Among her role models is her father, the renowned musicologist Grigore Constantinescu, from whom she inherited a narrative style that is already evident in the co-authored volume *A Journey Through the History of Music*. As for her latest musicological achievements, Irina Boga has recently distinguished herself as a significant contributor to the collaborative project *New Histories of Romanian Musics*, through her articles profiling Romanian composers.

The issue closes with Olguța Lupu's review of Valentina Sandu-Dediu's volume *Music in Nationalist Tones*, published by Humanitas. The book is presented as an extensive, substantial piece of musicological research and, at the same time, an exercise in critical thinking regarding the relationships between music, history, politics, and society. The analysis of totalitarian ideologies and their impact on musical life invites careful contextualization, a sense of responsibility, and a lucid examination of the past and the persistence of its dangers.

The Editors

STUDII

Notații sintetice în jurul muzicii enesciene – restituire târzie

Adrian Rațiu

*Dacă m-am hotărât să fac muzică,
faptul îl datorez mai ales influenței lui Enescu. [...] Fără să urmăresc să fiu un fel de epigon,
mă obsedează ideea continuării liniei enesciene.**

Precizare editorială

Prin toamna târzie a lui 2025, Ștefan Firca m-a introdus printre cele câteva rămășițe ale atelierului documentar în care regretata lui mamă a lucrat, cu benedictină migală, timp de decenii, pentru catalogarea integrală a creației lui George Enescu. Cercetând acele hârtii neorânduite, ciorne, sumare însemnări și fișe de tot felul – așchii uitate de vreme, mici indicii abandonate înainte de valorificarea lor deplină –, la un moment dat am trăit amândoi surpriza să picăm peste 30 de file dactilografiate, îngrijit păstrate, care anunțau în titlu o viziune panoramică asupra „Operei enesciene de maturitate”. Numele semnat la finalul lor nu aparținea Clemansei Firca, ci unui alt exeget ce și-a dedicat mulți ani aprofundării muzicii enesciene – compozitorului Adrian Rațiu (1928-2005).

Prin comparație cu mai bine cunoscuții săi colegi de generație, împreună cu care a contribuit la perfectă sincronizare a componisticii românești cu nivelul de vârf al avangardei europene postbelice, figura lui Adrian Rațiu se profilează mai degrabă ca o apariție discretă și modestă, dacă nu chiar cvasi-uitată actualmente. Nu știu (și nu îmi propun) să mă pronunț asupra cauzelor care au determinat o atare neglijență a posterității față de creațiile sale. Doar o constat și mai afirm că, prin contrast cu ea, receptarea scrierilor lui muzicologice mi se pare întrucâtva mai favorabilă – poate și pentru că majoritatea gravitează limpezi și îmbogățitoare în jurul lui George Enescu, adică în jurul unui subiect care, vrând-nevrând, își va

* Adrian Rațiu, citat în interviul realizat de Despina Petecel Theodoru, „«Convergențele» unei vieți. Adrian Rațiu la 70 de ani”, *Muzica*, București, serie nouă, nr. 4/36, octombrie-decembrie 1998, p. 72, 76.

păstra acel tip de actualitate inepuizabilă, menită oricărui autor de consistență canonică.

Fără a fi foarte numeroase, contribuțiile lui Adrian Rațiu la cristalizarea unei viziuni cuprinzătoare asupra creației lui George Enescu rămân repere folositoare; de ghidajul lor va trebui să țină cont oricine ar mai cuteza lansajul printre arcanele literaturii enescologice. Dar publicarea lor s-a făcut frecvent în maniere mai puțin propice pentru exacta lor depistare bibliografică. Pe de o parte, cele mai multe și mai substanțiale se află „topite” în textul monumentului monografic de peste 1000 de pagini pe care Academia Română l-a consacrat în 1971 compozitorului național. La edificarea respectivelor două masive volume au conlucrat ani de zile muzicologi și compozitori reuniți în cadrul unui Centru de studii „George Enescu” (sub egida Institutului de Istoria Artei), Adrian Rațiu împărțînd sarcina analizelor muzicale cu alți doi compozitori colegi de generație (Ștefan Niculescu și Myriam Marbe) și cu Clemansa Firca însăși. Dată fiind însă semnarea numelor tuturor autorilor doar pe pagina de cuprins (unde figurează doar titlurile capitolelor, fără a fi însoțite și de numerele paginilor relevante), departajarea contribuției fiecăruia dintre membrii echipei coordonate de Mircea Voicana a rămas obiectul unui efort suplimentar la care cititorul, oricât de specializat, nu mi se pare prea dispus. Mă bazez în această impresie pe faptul că am avut relativ frecvent ocazia să mă confrunt cu o practică bibliografică destul de incertă, ce presupune atribuire auctorială „la grămadă”, sau uneori de-a dreptul eronate, ale referirilor la citate din Monografia Enescu.

Pe de altă parte, notații enesciene cu un caracter mai sintetic și accesibil, dar nu mai puțin instructive, datorate tot lui Adrian Rațiu, au apărut exclusiv pe copertele unor discuri editate de Electrecord; au „beneficiat”, așadar, din plin de acea obscuritate fără pereche la care orice asemenea produs cultural, oricât de valoros, a fost din capul locului condamnat în absurdele vremuri ale autarhiei comuniste. Iată de ce am considerat mai mult decât utilă restituirea lor, în partea a doua a prezentei antologii, ordonându-le în funcție de cronologia lucrărilor enesciene pe care le introduc (și însoțindu-le, în notele de subsol, cu trimiteri exacte la pasaje corespondente din monografia mai sus invocată – dar și la trei studii de sine stătătoare –, în care Adrian Rațiu a semnat descrieri analitice mai detaliate ale aceluiași opusuri muzicale succint prezentate pe copertele LP-urilor).

Partea întâi cuprinde chiar textul inedit a cărui descoperire, evocată la început, m-a impulsionat de fapt să „cotrobăi” după toate celelalte însemnări enesciene publicate de Adrian Rațiu, pentru a asambla astfel tabloul pe cât posibil mai complet al lor, absent până acum chiar și din atenția specialiștilor. Datarea textului inedit nu este indicată, dar ar putea fi aproximată prin prima jumătate a deceniului 1980; slujește drept reper în acest sens anul 1979 în care a fost publicată cea mai târzie dintre cele câteva referințe bibliografice menționate de autor.

Cu aceeași principală calitate a unei priviri analitice capabile să pătrundă clar și sintetic în aspectele de esență, Adrian Rațiu propune aici o sumă de notații rezumative despre creațiile muzicale cele mai reprezentative din etapa maturității creatoare a lui George Enescu; este etapa just încadrată de exeget între anii celor două războaie mondiale, flancată deci de finalizarea Simfoniei a III-a, op. 21,

respectiv a Cvartetului cu pian, op. 30. Rezultă din această trecere în revistă o binevenită viziune panoramică, ce poate fi alăturată cu un cert spor de cunoaștere nu numai celorlalte trei perspective transversale asupra creației enesciene, operate de Adrian Rațiu după alte criterii în texte anterioare mai bine cunoscute¹; ci și notațiilor mai defectuos circulate pe care le-am reunit (cum am explicat deja) în partea a doua a antologiei de față, mai adăugându-le, într-o a treia parte, alte intervenții variate, la fel de puțin cunoscute: cronica substanțială a unui concert catalogat de Adrian Rațiu ca făcând parte din istoria muzicii românești, căci a cuprins pentru prima oară în același program, în 12 septembrie 1998, interpretarea de către aceeași orchestră a ultimelor două simfonii enesciene (a IV-a și a V-a), în versiunile lor finalizate de Pascal Bentoiu; recenzia și coperta de prezentare a două discuri cuprinzând mărturii sonore rămase în urma lui Enescu ca interpret al unor lucrări proprii; și – cu rolul unui fel de epilog – răspunsurile oferite de Adrian Rațiu în cadrul unei anchete și al unui interviu, ambele grăitoare pentru convingerea compozitorului – împărtășită, de altfel, cu majoritatea colegilor săi de generație – că modelul componistic enescian își va păstra vitalitatea peste timpuri.

Nădăjduiesc ca (re)scoaterea la iveală și gruparea astfel gândită a tuturor acestor texte, ca și conectarea lor cu trimiterile bibliografice din notele de subsol², să (re)pună în lumina cuvenită integralitatea (până acum cunoscută a) importantului corpus de scrieri enescologice datorate lui Adrian Rațiu. Totodată, adresez mulțumiri recunoscătoare lui Dan Rațiu, fiul autorului, pentru acceptul entuziast pe care și l-a dat în favoarea publicării.

Vlad Văidean

¹ Vezi „Principiul ciclic la George Enescu / Le principe cyclique chez Georges Enesco”, în *Studii de muzicologie*, vol. IV: *Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”*, București, 12-14 septembrie 1967, ed. Gheorghe Firca, Ed. Muzicală, București, 1968, p. 205-211 (ro) / 212-218 (fr); „Sur certains aspects de la pensée harmonique chez Georges Enesco” [1973], în *Enesciana*, vol. I: *La personnalité artistique de Georges Enesco*, ed. Mircea Voicana, Ed. Academiei RSR, București, 1976, p. 39-48; „Permanences et évolutions”, *Revue Roumaine*, București, an 35, nr. 8, 1981, p. 48-56.

² Din același motiv al încheșării unei panorame bibliografice cât mai complete, semnez aici și pasajele primului volum din *George Enescu. Monografie* (coord. Mircea Voicana, Ed. Academiei RSR, 1971) în care Adrian Rațiu a analizat lucrări enesciene neabordate în textele antologate în paginile următoare: cele două *Rapsodii Române*, op. 11 (p. 280-284), *Odă lui Iosif Vulcan* (p. 298), liederurile fără numere de opus (p. 322-323), Cvartetul I pentru pian și coarde în re major, op. 16 (p. 355-356), *Pièces impromptues* pentru pian, op. 18 (p. 441-447), Trei melodii pe versuri de Fernand Gregh, p. 19 (p. 447-450). Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că primul volum al *Catalogului tematic al creației lui George Enescu*, publicat de Clemansa Liliana Firca la Ed. Muzicală, București, în 1985, beneficiază de un „Cuvânt înainte” datorat tot lui Adrian Rațiu (p. 5-7). Este probabil semnul unei aprecieri reciproce care va fi existat între cei doi enescologi și care eventual poate explica de ce textul inedit restituit în prima parte a antologiei de față l-am descoperit (aparent întâmplător) tocmai în arhiva Clemansei Firca.

I. Opera enesciană de maturitate

Anii de după Primul Război Mondial au reprezentat în creația lui George Enescu, ca și în activitatea sa concertistică, o perioadă de mari împliniri artistice care l-au situat în rândul muzicienilor de frunte ai timpului său. Reluându-și cariera internațională, începută cu aproape două decenii mai înainte și întreruptă de evenimente, Enescu era permanent solicitat de cele mai importante centre muzicale. Succeselor europene li s-au adăugat acum cele reputate peste Ocean, unde compozițiile sale intraseră mai de mult în repertoriul unor orchestre celebre. În America, unde a fost invitat să revină anual, erau apreciate, ca pretutindeni, rarele calități ale muzicianului multilateral, dar cu deosebire calitățile sale creatoare. Enescu a devenit astfel un adevărat ambasador al artei românești în lume, operele sale fiind considerate strălucite manifestări artistice ale spiritualității naționale.

După avântul tineresc din primul deceniu al secolului (momentul cel mai fecund în lucrări cu ecou imediat, dar și în proiecte ce vor fi realizate peste ani), după căutările și ezitățile din deceniul următor (petrecute sub semnul unui proces de maturizare a personalității), cel de al treilea deceniu este acela al unor opere capitale, îndelung elaborate de un creator a cărui bogată imaginație muzicală era dublată de o înaltă exigență: Simfonia a III-a, impunătoare concluzie a ciclului simfonic, Cvartetul de coarde nr. 1, prima lucrare din ampla serie de monumente ale muzicii de cameră, și tragedia lirică *Œdipe*, considerată o adevărată „coloană vertebrală” a întregii creații enesciene. Acestea le urmează două culmi ale genului sonatei, strălucite afirmări ale artei naționale pe plan universal: prima Sonată pentru pian și cea de-a treia Sonată pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc”. Cinci lucrări de o asemenea importanță ar fi fost suficiente pentru a asigura gloria unui compozitor, ca și a școlii căreia îi aparține. În cazul lui Enescu, capodoperele deceniului al treilea reprezintă strălucita manifestare a unei personalități ajunse la deplina maturitate, dar a unei personalități ce avea să-și continue drumul creator încă un sfert de secol, până la impresionanta culminație a unei lungi evoluții artistice – Simfonia de cameră, op. 33.

Simfonia a III-a în do major, op. 21

Cultivând cu precădere genurile muzicii simfonice de-a lungul primelor două decenii ale secolului, Enescu încununează experiența sa de simfonist printr-o lucrare de proporții ample și semnificații profunde, Simfonia a III-a în

do major, op. 21. Scrisă în anii refugiului din timpul Primului Război Mondial, între 1916 și 1918, la Iași și Dorohoi, lucrarea a fost prezentată în primă audiție la 25 mai 1919, în capitala României reîntregite. Primirea entuziastă făcută acestei lucrări (succes reputat și în concertele din următoarele două săptămâni) trebuie pusă în legătură atât cu momentul istoric în care apărea – moment de mare însuflețire a sentimentului național, de bucurie a izbânzii ce urma anilor de jertfe și suferințe –, cât și cu însuși fondul emoțional al unei muzici născute din această întreagă experiență de viață, din dramatismul anilor de război.

Simfonia a III-a triumfase pentru că se dovedea o operă *contemporană* în accepția cea mai largă a cuvântului, pentru că exprima starea de spirit a unei omeniri torturate de spaime, descumpăniri, care făcea eforturi titanice să se ridice deasupra impasului și să se înalțe spre zonele unui echilibru, ale unei liniști superioare. Fără să lunece spre literaturizări și asociații programatice exagerate, martorii acestei prime audiții își dau seama, de fapt, de fondul *realist* al lucrării, de faptul că răspundea unor procese lăuntrice complexe, că era un „strigăt al vremii sale”. [...] în vremuri de mari încercări, omenirea resimte necesitatea unei arte care să redea tragismul unor asemenea momente, gigantismul – exprimat chiar în arhitecturi ciclopice – al înclăștărilor, învolburarea – chiar lipsită de perfectul echilibru – care cuprinde conștiințele. Simfonia a III-a apărea deci contemporanilor ei ca un document sonor de o netăgăduită măreție și veridicitate.¹

Scrisă pentru un ansamblu orchestral lărgit, în care instrumentelor de suflat, de percuție și de coarde li se adaugă pianul, orga și corul mixt, simfonia a ridicat probleme total deosebite în materie de orchestrație. Cu tot succesul obținut, compozitorul a considerat necesară o revizuire a partiturii pentru a ajunge la versiunea finală, de maximă eficiență sonoră. În anul 1921, la sfârșitul lunii ianuarie, termină definitivarea simfoniei și o lună mai târziu are loc prima audiție la Paris, în cadrul concertelor Colonne, sub conducerea lui Gabriel Pierné. Succesul răsunător din capitala Franței a contribuit în mod deosebit la confirmarea prestigiului de compozitor al lui George Enescu (apreciat anterior mai ales pentru calitățile sale de interpret) și la afirmarea școlii românești de compoziție.

Ca și celelalte două simfonii, lucrarea are o construcție tripartită, dar, în același timp, propune un tip de simfonie net diferit de cele anterioare, prin faptul că partea centrală, în locul obișnuitului Andante, este un amplu Scherzo (*Vivace, ma non troppo*), iar părțile extreme se desfășoară în mișcări mai lente

¹ Alfred Hoffman, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 470.

(*Moderato, un poco maestoso* și, respectiv, *Lento, ma non troppo*). Contrastul celor trei părți, caracteristicile lor bine profilate și în general plasticitatea deosebită a imaginilor muzicale conferă simfoniei un caracter programatic, chiar dacă autorul nu a indicat existența unui program literar. Simfonia a fost considerată ca un fel de triptic dantesc¹, ca o succesiune de trei poeme simfonice concentrate sau o imensă „fantasie de orchestră, putând fi interpretată ca o meditație în trei acte-poeme asupra muzicii înseși, a muzicii trecutului imediat, a prezentului și a viitorului, realizată din punctul de observație al anilor 1916-1918, dinlăuntrul unui cataclism de proporții mondiale”².

Cu toate elementele contrastante foarte reliefate, lucrarea se constituie ca un edificiu muzical unitar, datorită ideilor ciclice generatoare ce străbat, sub înfățișări mereu variate, cele trei mișcări ale simfoniei. Și chiar dacă persistă încă, în primele două părți, unele ecouri ale muzicii romantice, ce mai pot aminti de Berlioz, Strauss sau Mahler, Simfonia a III-a, prin puternica noutate pe care o aduce în ansamblu, este opera unui compozitor original, cu o personalitate bine conturată.

Personalitatea enesciană se manifestă încă din primele măsuri ale simfoniei, a cărei idee principală, de o nobilă măreție și calmă simplitate, creează un climat modal aflat la confluența dintre tonalitatea intens cromatizată a postromantismului și modalismul de esență folclorică. „Prima idee, de un desen foarte caracteristic, se desfășoară într-o liberă polifonie de o splendoare magnifică, unde autorul dă dovada unei măiestrii fără pereche în arta de a dezvolta, fragmenta, amplifica, combina simfonicește ideile”³, observă Alfred Alessandrescu, recunoscând, pe bună dreptate, că această complexitate polifonică este mai mult aparentă decât reală. Aspectele acestei polifonii enesciene, tinzând spre scriitura preponderent heterofonică de mai târziu, se regăsesc și în partea a doua a simfoniei, acel neobișnuit Scherzo în care momentele de tumult alternează cu cele de sarcasm sau de crâncenă înfruntare a unor idei opuse. Dar în special finalul, care aduce deplina

¹ Vezi Emanoil Ciomac, *Enescu*, ed. Clemansa Liliana Firca, Ed. Muzicală, București, 1968, p. 192.

² Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică. Ghid*, vol. III, *romantică-modernă: 1890-1930*, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 281-282.

³ Alfred Alessandrescu, *Scrieri alese*, ed. Ileana Rațiu, Ed. Muzicală, București, 1977, p. 50 [publicat inițial în „George Enescu, compozitor”, *Muzica*, București, an 3, nr. 5-6, iunie 1921, p. 107-108; republicat și în *George Enescu. Date critice și biografice adunate de Maximilian Costin*, Cartea Românească, Timișoara, [1925], p. 29; și în Alessandrescu, *Scrieri despre George Enescu [Studii muzicologice, supliment al revistei Muzica*, vol. III, nr. 9, 1958], p. 23 – n. ed.].

înseninare a atmosferei, fiind dominat de un sentiment de liniște și înălțare sufletească, reprezintă momentul culminant al simfoniei. Amplului aparat orchestral i se adaugă aici sonoritatea orgii, a clopotelor și a corului (divizat uneori până la zece voci), nu în scopul unei masivități sonore, ci pentru a sublinia, cu mijloace cât mai nuanțate, expresivul lirism enescian. Însăși orchestra este tratată în același sens al reliefării sonorităților delicate (de pildă prin divizări și participări solistice ale instrumentelor de coarde).

Cvartetul de coarde în mi bemol major, op. 22 nr. 1

În timp ce lucra la definitivarea simfoniei, Enescu elabora în paralel una din marile sale compoziții camerale, Cvartetul de coarde în mi bemol major, op. 22 nr. 1. Terminat la 1 decembrie 1920 în Elveția, cvartetul marchează un moment de răscruce în creația enesciană, momentul dintre perioada preponderent simfonică și cea a lucrărilor de muzică de cameră. Cvartetul însuși aparține, într-o anumită măsură, ambelor orientări. Prima parte (*Allegro moderato*) și mai ales finalul (*Allegretto moderato*) merg în direcția unei mari amplori sonore, a desfășurării pe largi suprafețe a unei polifonii dense și a unor succesiuni acordice de mare plenitudine, obținute prin folosirea de multiple coarde. S-a observat că, din acest punct de vedere, cvartetul se situează pe linia Octetului enescian ori a cvintetelor și sextetelor brahmsiene¹, fiind conceput într-un spirit aproape orchestral², cu participarea concertantă, de virtuozitate, a celor patru instrumente.

Pe de altă parte însă, cele două mișcări mediane (*Andante penseroso* și *Allegretto scherzando, non troppo vivace*) aparțin prin excelență muzicii de cameră și reprezintă, sub toate aspectele stilistice, o privire spre viitor, spre lumea capodoperelor enesciene de mai târziu. Partea lentă se distinge printr-o atmosferă poetică de o mare delicatețe: idei melodice concentrate, de o expresivitate intensă, se transformă neîncetat, desfășurând o uimitoare bogăție de nuanțe și culori instrumentale. Aceeași inventivitate a scriiturii cvartetistice și varietate a modurilor de atac caracterizează și Scherzo-ul, o pagină plină de vervă și fantezie ritmică. Ambele părți, cu toată deosebirea de atmosferă, se apropie, prin marea mobilitate a ideilor muzicale aflate într-o continuă variație, prin limbajul modal cu elemente cromatice și în general prin

¹ Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, Ed. Muzicală, București, 1979, p. 163-176.

² Dorian Varga, „O operă monumentală a muzicii de cameră: Cvartetul de coarde în mi bemol major, op. 22 nr. 1 de George Enescu”, *Studii de muzicologie*, vol. IX, Ed. Muzicală, București, 1973, p. 69-108.

caracterul neprevăzut al desfășurării sonore, în cadrul unor construcții structurate însă ferm și care oferă, de asemenea, anumite analogii¹.

Datorită marilor dificultăți pe care le ridică execuția cvartetului, lucrarea nu a dobândit popularitatea unor pagini simfonice. Importanța cvartetului pentru opera enesciană a fost însă pe deplin înțeleasă și relevantă de muzicienii români. Încă de la apariția lucrării, Alfred Alessandrescu își exprima „imensa bucurie de a asculta pentru întâia oară admirabilul Cvartet de coarde în mi bemol major de George Enescu”, pe care-l considera „cea mai perfectă realizare muzicală pe care o datorăm artei puternice a marelui compozitor român”². Și, după mai bine de patru decenii, privind din perspectiva întregii creații enesciene, Tudor Ciortea aprecia lucrarea ca fiind

prima în care George Enescu reușește să-și fixeze premisele unui stil propriu, cu vădite ancorări în miezul muzicii populare românești. Peste suflul avântat care înnobilează întreaga lucrare răzbate o nouă semnificație a tematicii și o altă osmoză a elementelor cromatice desprinse din mrejele armoniei romantice și răsfirate liber în conturul polifonic al celor patru voci instrumentale. [...] Într-adevăr, primul Cvartet de coarde îi deschide lui George Enescu toate drumurile viitoarei sale creații.³

Œdipe, op. 23

Anii de intensă activitate creatoare de la finele deceniului al doilea, anii în care Enescu a realizat aproape concomitent Simfonia a III-a și Cvartetul de coarde nr. 1, sunt totodată și anii în care este reluat proiectul operei *Œdipe*. Semnificativă această întâlnire între ultima și cea mai importantă simfonie enesciană, primul cvartet care deschide seria lucrărilor camerale și tragedia lirică *Œdipe*, ce avea să fie denumită pe drept „opera vieții” sale⁴. Sub unele

¹ Vezi Myriam Marbe, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, schema de la p. 512.

² „l’immense joie d’entendre pour la première fois l’admirable *Quatuor à cordes, en mi bémol* de Georges Enesco”; „la plus parfaite réalisation musicale, que nous devons à l’art puissant du grand compositeur roumain”. Alessandrescu, *Scrieri alese*, p. 38 [publicat inițial în „La semaine musicale. Les concerts de violon de Georges Enesco. – Le Quatuor en mi bémol”, *L’Indépendance Roumaine*, București, an 45, nr. 13836, 13.VI.1921, p. 1 (traducerea autorului, A.R.) – n. ed.].

³ Tudor Ciortea, „Sonata a III-a pentru pian și vioară și unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu”, *Studii de muzicologie*, vol. IV, p. 50 [republicat în T. Ciortea, *Permanențele muzicii*, ed. Ileana Rațiu, Ed. Muzicală, București, 1998, p. 30 – n. ed.].

⁴ „J’ai mis trente ans à écrire cette partition. Ce sera, sans doute, l’œuvre de ma vie”. Enescu, citat în R[obert] Cardinne-Petit, „«Œdipe» à l’Opéra. «C’est ma vie, que mardi 12

aspecte, primele două lucrări fac legătura cu perioada anterioară de creație, dar în același timp finalul simfoniei, precum și părțile mediane ale cvartetului aparțin momentului deplinei maturități, în care stilul compozitorului apare purificat de ultimele reminiscențe. Opera *Œdipe* reprezintă în întregime manifestarea puternicei personalități a unui creator ajuns la înflorirea deplină a artei sale.

Această singură întâlnire a lui Enescu cu genul operei nu poate fi considerată întâmplătoare, un fel de excepție în creația unui compozitor care a cultivat cu precădere genurile muzicii instrumentale. În primul rând trebuie avut în vedere că locul muzicii vocale în creația enesciană este departe de a fi neglijabil. Compozitorul a scris zeci de lieduri și câteva cantate în anii tinereții, de atunci datând și unele proiecte de opere. Mai târziu Enescu face apel la vocile ansamblului coral în cuprinsul unor lucrări ce aparțin de fapt muzicii simfonice, dar cărora le lărgeste în mod considerabil cadrul sonor. Nu este exagerat a afirma că finalul Simfoniei a III-a, în care intervine corul, reprezintă punctul culminant al simfonismului enescian. Singurul poem simfonic, *Vox maris*, ale cărui prime schițe datează probabil din aceeași perioadă, dar care va fi elaborat în timp, intrând în lista operelor enesciene abia peste trei decenii, comportă de asemenea participarea de o intensă expresivitate a doi soliști și a unei formații corale. Alte două lucrări, rămase din nefericire neterminate, dar care ar fi putut ocupa un loc important în creația enesciană – așa cum o dovedesc schițele foarte avansate ce s-au păstrat (și care au permis execuția fragmentară a lucrărilor) – sunt cantata *Strigoii* și Simfonia a V-a; ambele își propuneau realizarea unei sinteze poezie-muzică, ceea ce în cazul lor ar fi însemnat excepționala întâlnire artistică Eminescu-Enescu.

În ceea ce privește apropierea compozitorului de genul propriu-zis al operei, se știe că interesul său se manifesta încă din anii de studii, atunci când urmărirea stagiunea teatrelor lirice. Nu lipsit de semnificație este și faptul că la Paris a urmat cursurile clasei de compoziție a lui Massenet, un apreciat

prochain les critiques et le public auront entre leurs mains» nout dit Georges Enesco”, *Paris-Midi*, 7.III.1936, p. 2 [republicat în *Oedipe de George Enescu. Dosarul premierelor (1936-2003)*, ed. Viorel Cosma, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2004, p. 110-112]. „Mi-au trebuit 30 de ani ca să scriu această partițiune. Aceasta va fi desigur opera vieții mele!”. Citat în „*Oedip de George Enescu la Opera din Paris. Ce declară compozitorul câteva zile înainte de premieră*”, *Adevărul*, București, an 50, nr. 15994, 12.III.1936, p. 5; și în *Dimineața*, București, an 32, nr. 10495, 13.III.1936, p. 3 [articolul din *Adevărul* republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. I: 1898-1936, ed. Laura Manolache, Ed. Muzicală, București, 1988, p. 253 (nr. 94); și în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, ed. Laura Manolache, Ed. Muzicală, București, 2005¹, 2024¹, p. 285 (interviul nr. 105)] (n. ed.).

maestru al genului. Studiile au fost apoi continuate cu Gabriel Fauré, de care Enescu a rămas foarte legat și a cărei operă *Penelope* (reprezentată mai târziu, în 1913) a lăsat o puternică impresie asupra muzicianului român. Cu un deceniu mai înainte, în 1907, asistasese la o altă premieră de o însemnătate cu totul deosebită, aceea a operei lui Debussy, *Pelléas și Mélisande*. Enescu a considerat întotdeauna această lucrare ca una din culmile teatrului liric. Dar cea mai puternică atracție spre lumea operei s-a datorat muzicii lui Richard Wagner. La Enescu entuziasmul față de Wagner a rămas același de-a lungul anilor, după propriile mărturisiri ale compozitorului¹. Acest entuziasm i-a îndreptat pașii, la 20 de ani, spre Bayreuth, la teatrul artei wagneriene. În august 1901 Enescu se afla printre pelerinii muzicii², veniți de pretutindeni să asculte Tetralogia și *Parsifal*, acele capodopere în care cu doi ani mai înainte se impusese numele unui mare interpret român, Dimitrie Popovici-Bayreuth. Ample extrase din aceste creații wagneriene vor fi revelate publicului român în deceniul următor de către Enescu, la pupitrul orchestrei simfonice bucureștene. Și tot el avea să inaugureze la 6 decembrie 1921 noua instituție a Operei Române, prezentând în premieră *Lohengrin* de Wagner. Exact în același an Enescu relua schițele viitoarei sale opere, al cărei proiect data de la sfârșitul primului deceniu.

Interesant de observat că la Enescu, cu toate aceste legături cu lumea operei, impulsul creator decisiv a venit din domeniul teatrului, datorită puternicei impresii lăsate asupra sa de creația actorului Mounet-Sully în *Oedip Rege* de Sofocle. Compozitorul, având mereu viu în memorie modelul teatral, va urmări de-a lungul întregului proces de elaborare a operei realizarea aceleiași veridicități și intensități dramatice. Adresându-se direct tragediei antice, compozitorul român se întâlnea în felul acesta cu alți creatori de operă din toate timpurile, de la primii reprezentanți ai Cameratei florentine, trecând prin marii inovatori Monteverdi și Gluck (pe care Enescu îl admira mult pentru dramatismul muzicii sale) și până la Fauré, autor al tragediei lirice *Prometeu*, concepută pentru spectacolul în aer liber, și al operei *Penelopa*.

Tragedia lirică *Cedipe*, op. 23, de George Enescu se înscrie pe aceeași linie a operelor înnoitoare care își iau ca model perfecțiunea teatrului clasic, plecând de la temele eterne ale acestuia și urmărind să regăsească secretul celui desăvârșit sincretism al artelor. Mitul antic al lui Oedip, devenit una din marile teme ale literaturii universale, apare la Enescu într-o interpretare

¹ Vezi Nicolae Missir și Mircea Voicana, „O personalitate a gândirii și a artei. Antologie de texte și gânduri ale lui George Enescu”, în *George Enescu*, ed. George Oprescu și Mihail Jora, coord. Mircea Voicana, Ed. Muzicală, București, 1964, p. 63-65.

² Vezi Albert Lavignac, *Voyage artistique à Bayreuth*, Librairie Delagrave, Paris, 1919, p. 612.

profund personală, înfruntarea dintre erou și destinul său dobândind noi semnificații, raportul stabilindu-se în favoarea eroului activ, stăpânit de pasiunea adevărului. Amestec de simplitate și grandoare, de înfățișare veridică și totodată simbolică a realității, opera *Œdipe* îmbină idealurile artei clasice și ale celei moderne. Libretul scris de Edmond Fleg și corespunzând întru totul intențiilor exprimate de compozitor condensează acțiunea celor două tragedii ale lui Sofocle: *Oedip Rege* devine actul al III-lea și *Oedip la Colonna* actul IV al operei enesciene. Primele două acte cuprind momente anterioare ale vieții lui Oedip, la care se face doar aluzie în textele eline, dar care sunt în același timp momente-cheie ale desfășurării dramatice: actul I (Prolog) cuprinde nașterea lui Oedip și sumbrele preziceri ale ursitei sale hărăzite de zei, iar actul al II-lea, cu trei tablouri, plecarea din Corint a tânărului Oedip, hotărât să se opună împlinirii destinului său, uciderea regelui Laios la răscrucea celor trei drumuri, înfruntarea Sfinxului și înfrângerea acestuia, urmată de primirea triumfală la Teba.

În desfășurarea acțiunii tragediei, primului act îi revine rolul unei expoziții, actul II – cu cele trei tablouri ale sale – cuprinde dezvoltarea, actul III reprezintă culminația, iar ultimul act deznodământul, totodată fiecare act sau tablou desfășurându-se la rândul lui potrivit aceleiași scheme dramatice (expoziție-dezvoltare-culminație-deznodământ)¹. Arhitectonica muzicală urmărește această dramaturgie a libretului, potențând-o prin mijloace specifice ale gândirii simfonice. Compozitorul considera fiecare din cele patru acte ca o mișcare de simfonie². Analizând structurile complexe ale partiturii lui *Œdipe*, Octavian Lazăr Cosma a identificat aceste forme în care rigoarea și libertatea sunt inseparabil asociate. Rezumativ, formele celor patru acte ale operei pot fi definite astfel:

Actul I: Prolog – fantezie lirico-dramatică.

Actul II: Tabloul întâi – formă de sonată cu repriză în oglindă.

Tabloul al doilea – lied, formă complexă tripartită.

Tabloul al treilea – poem dramatic complex și formă complexă tripartită variațională, cu elemente de sonată.

Actul III: variațiuni dramatice.

Actul IV: rondo bitematic (cu elemente de rondo-sonată).³

¹ Vezi Myriam Marbe, în *George Enescu. Monografie*, vol. II, coord. Mircea Voicana, Ed. Academiei RSR, București, 1971, p. 795-796.

² Vezi José Bruyr, „Un entretien avec... Georges Enesco”, *Le Guide du concert*, Paris, vol. 22, nr. 24, 13 martie 1936, p. 647-649.

³ Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 308.

Această concepție simfonică se dovedește a fi cu atât mai interesantă cu cât prezintă, în linii generale, analogii cu cea a operei *Wozzeck* de Alban Berg, lucrare creată cam în aceeași perioadă. De asemenea, concepția simfonică se manifestă nu numai pe planul mare al arhitectonicii, ci și în realizarea unității întregii lucrări până în cele mai mici detalii. Enescu însuși îi mărturisea lui Emanoil Ciomac în legătură cu *Œdipe* că „nu e nici o notă care să nu se lege, care să nu fie condiționată logic de restul simfoniei”¹. Această legătură structurală a fost realizată printr-un susținut travaliu tematic, implicând întregul material din preludiul orchestral. Caracterizând personaje, conflicte, situații, aceste leitmotive concise, pregnante, circulă în întreaga lucrare, putând fi regăsite atât în substanța vocală, cât și în țesătura instrumentală. Transformările la care sunt supuse, prin modificări ale raporturilor intervalice, antrenează și schimbări ale coloritului modal în sensul unor cromatizări sau diatonizări, ce corespund tensionărilor sau relaxărilor cerute de evoluția conflictului dramatic.

Cu toată amploarea deosebită a unui aparat orchestral lărgit, concepția simfonică din *Œdipe* se împletește strâns cu cea camerală. Economia mijloacelor, simplitatea și claritatea facturii orchestrale din numeroase pagini ale partiturii, abundența momentelor de solistică instrumentală, toate acestea în relație și cu scriitura preponderent heterofonică (ce evită masivitățile armonice și complexitățile polifonice) conferă operei enesciene un stil orchestral aparte. Compozitorul a reușit, cu deosebită artă, să realizeze un acompaniament suplu și de mare eficiență care să menajeze partidele vocale ale soliștilor. „În timp ce scriam partițiunea a trebuit să exercit asupra mea un control foarte sever, pentru a despuia materialul și a-l purifica până la limita extremă”², mărturisea compozitorul în preajma premierei mondiale a lucrării. Și într-adevăr, această concepție orchestrală atât de nouă a contribuit la profunda impresie pe care a produs-o *Œdipe* asupra publicului și a criticii de specialitate³.

¹ Enescu, citat în Ciomac, *Enescu*, p. 178.

² Enescu, citat în Ioan Massoff, „*Oedip* la Opera din Paris. George Enescu – omul. «Vremurile de astăzi tulbură atmosfera prielnică creației și-ți distrug optimismul»”, *Adevărul*, București, an 50, nr. 15995, 13 martie 1936, p. 1; citat în *George Enescu*, p. 50 [republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. I: 1898-1936, p. 254 (nr. 96); și în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, p. 289 (nr. 107) – n. ed.].

³ De exemplu, renumitul critic Émile Vuillermoz scria, relevând originalitatea deplină a partiturii: „Nu avem dreptul de a afirma că ea este bine sau rău orchestrată. Nu există o unitate de măsură pentru a o judeca. Instrumentele vorbesc aici un limbaj straniu, direct, ingenuu și grav, care nu are nimic din polifoniile tradiționale. Acest limbaj este,

16

Compozitorul considera că rolul muzicii în operă este acela de a crea atmosfera și de a realiza un comentariu psihologic, drama fiind „principalul element”, iar muzica un „accesoriu esențial”¹. Punând accentul, în acest sens, pe claritatea și ritmul viu al acțiunii și pe inteligibilitatea textului, Enescu a scris o lucrare concentrată („fără patos, fără repetări, fără discursuri inutile”²) și a acordat părților vocale o pondere deosebită. Rolurile solistice sunt conturate ferm, cu o mare siguranță a notațiilor psihologice: stilul melodic al recitativelor, urmărind cele mai fine inflexiuni ale vorbirii, cuprinde nesfârșite gradații de la arioso-ul cantabil până la șoaptă sau strigăt, incluzând și intonații netemperate ori sferturi de ton. Corului, tratat cu mare diversitate de mijloace, îi revine atât un rol de participant activ, cât și rolul de comentator al evenimentelor, asemenea corului în tragedia greacă. Unele efecte speciale, extra-muzicale, care se adaugă sonorității orchestrale, pot fi considerate de asemenea ca având o origine și justificare de ordin teatral.

Cele trei concepții (simfonică, camerală, dramatică) ce stau la baza lucrării s-au dovedit a nu fi incompatibile. Îmbinarea lor într-un fel original i-a permis lui Enescu să creeze o operă cu totul neconvențională în care spectacolul teatral, păstrând intensitatea tragediei antice, se asociază strâns cu muzica de o valoare intrinsecă și de o densitate comparabilă cu cea a genurilor muzicale autonome. Această muzică, atât de legată de sensurile tragediei, nu a urmărit însă crearea propriu-zisă a cadrului sonor de epocă. Compozitorul s-a

de cele mai multe ori, discret, despuat, șoptit, chiar în împrejurările cele mai teribile”. [„On n’a pas le droit d’affirmer qu’elle est bien ou mal orchestrée. Il n’y a pas de commune mesure pour la juger. Les instruments parlent ici un étrange langage, direct, ingénu et grave, qui ne doit rien aux polyphonies traditionnelles. Ce langage est, le plus souvent, discret, dépouillé, chuchotant, même dans les circonstances les plus terribles”. É(mile) V(uillermoz), „Les Théâtres. Les Premières. Académie Nationale de Musique. *Œdipe*, tragédie lyrique en quatre actes et six tableaux, poème de M. Edmond Fleg, musique de M. Georges Enesco”, *Excelsior*, Paris, 16.III.1936, p. 7; republicat în *Oedipe de George Enescu. Dosarul premierelor (1936-2003)*, p. 136 (traducerea autorului, A.R.) – n. ed.].

¹ Citat în *George Enescu*, p. 35 [publicat inițial în V(asile) Cristian, „Un geniu autentic al artei românești. George Enescu ne vorbește despre: muzica românească, muzica sovietică, despre arta populară, nebuloza spirală. Sfaturi pentru tinerii muzicieni”, *Femeia și căminul*, București, an 2, nr. 22, 6.V.1945, p. 7; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. II: 1936-1946, ed. Laura Manolache, Ed. Muzicală, București, 1991, p. 132 (nr. 123); și în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, p. 383 (nr. 138) – n. ed.].

² Citat în *George Enescu*, p. 50 [„Pas de pathos, pas de redites, pas de discours inutiles”. Enescu, citat în Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Flammarion, Paris, 1955, p. 144 – n. ed.].

declarat împotriva reconstituirilor istorice și a pastişelor considerate ca plictisitoare și inutile, „întrucât Oedip este un personaj al tuturor timpurilor, universal, și există deci posibilitatea de a-i traduce drama într-un limbaj modern”¹. De aceea, Enescu a folosit „cuceririle muzicii contemporane” sau chiar a „inventat” pentru *Œdipe*, după cum arăta el însuși, un limbaj foarte diferit de cel al simfoniilor sale². Acest limbaj nou, caracteristic pentru stilul de maturitate al compozitorului, va sta la baza întregii sale creații.

Proiectată încă de la sfârșitul primului deceniu al secolului, elaborată de-a lungul deceniului următor, realizată concret în cursul anilor 1920-1923, orchestrația fiind apoi finisată până în anul 1931, opera *Œdipe* l-a preocupat pe compozitor o perioadă îndelungată. După cum arăta Mihail Jora: „Această dramă muzicală și problemele ei l-au posedat pe Enescu un sfert de veac. A fost cheia de boltă a carierei și gândirii lui”³. Rădăcinile operei se întind până în anii lucrărilor de tinerețe, iar consecințele ei – sub aspectul invenției tematice și al procedeelelor modale – pot fi urmărite și în creațiile târzii ale compozitorului⁴. Chintesență a muzicii sale, *Œdipe* a fost pentru Enescu lucrarea cea mai dragă, iar premiera absolută pe scena Operei Mari din Paris la 13 martie 1936 a însemnat cel mai „frumos eveniment” al vieții sale⁵. Strălucitul succes repurtat atunci, aprecierile entuziaste primite din partea celor mai competenți muzicieni, elogiile care au însoțit fiecare din montările ulterioare ale operei pe scenele din Bruxelles, București, Saarbrücken, Varșovia, ca și spectacolele sau concertele ce au avut loc în alte centre

¹ „Œdipe est un personnage de tous les temps, universel, et l'on peut donc traduire son drame en langage moderne”. Enescu, citat în Gavoty, p. 146 (traducerea autorului, A.R.).

² Citat în *George Enescu. Monografie*, vol. II, p. 814 [„Aussi ne me privai-je pas d'user pour lui des conquêtes de la musique contemporaine (...). En somme, j'inventais pour *Œdipe* un langage très différent de celui que j'avais utilisé dans mes symphonies”. Enescu, citat în Gavoty, p. 146 – n. ed.].

³ Mihail Jora, prefață pentru albumul cvadruplului disc Electrecord ECE 0160-63, 1965 [republicată în broșura triplului disc Electrecord EDC 269-271, 1998, p. 12 – n. ed.].

⁴ Octavian Lazăr Cosma demonstrează „osmoza tematică a stilului enescian, în centrul căruia *Œdipe* marchează puncte de interferență cu aproape toate celelalte lucrări. Rezultă că Enescu se folosește de un număr relativ restrâns de formule muzicale fundamentale. În schimb, numărul variațiunilor acelor modele este extrem de mare. Tipurile melodice folosite în *Œdipe* reprezintă rodul unor sinteze și procese selective, continuarea mânuirii unor tipuri intonaționale constante și dobândirea unor fizionomii proprii. Temele fundamentale din *Œdipe* capătă sensuri noi și devin imagini caracteristice pentru întreaga creație enesciană, sub forma unor anticipări și continuări”. *Oedip-ul enescian*, p. 325.

⁵ Enescu, citat în „*Oedip* de George Enescu la Opera din Paris” (după ziarul *Paris-Midi*).

muzicale, precum și marile premii ale discului (Paris, Tokio) atribuite înregistrării realizate de interpreții români, toate acestea au confirmat și reconfirmat valoarea capodoperei enesciene și importantul ei loc în galeria teatrului liric contemporan.

**Sonata a III-a pentru pian și vioară în la minor, op. 25,
„în caracter popular românesc”**

În anul 1924 Enescu se reîntoarce la genul sonatei, în care nu mai crease de un sfert de secol, perioadă consacrată lucrărilor simfonice și apoi operei *Œdipe*. „După aparatul complex din *Œdipe*, am simțit nevoia să revin la forma simplă a instrumentului solo”, arăta el câțiva ani mai târziu¹. Această revenire este totodată începutul propriu-zis al unei rodnice perioade consacrate muzicii de cameră, după ce stilul enescian atinsese momentul deplinei maturități. Cele patru sonate ce au succedat lui *Œdipe* sunt elocvente pentru capacitatea compozitorului de a crea opere clar diferențiate în cadrul unui stil constituit. Prima Sonată pentru pian și Sonata a III-a pentru pian și vioară au fost realizate în cursul anilor '20, Enescu întrerupând astfel, de două ori, munca intensă, de o exigență extremă, la partitura orchestrală a operei; cealaltă sonată pentru pian și Sonata pentru violoncel au fost terminate în deceniul următor. Nici una din aceste lucrări – având un profil propriu, distinct – nu se situează în umbra operei *Œdipe*, dar fiecare dintre ele profită de experiența oedipiană, continuând într-un fel sau altul cuceririle de limbaj de acolo.

Cea mai spectaculoasă distanțare față de climatul muzical al operei ar putea-o reprezenta Sonata a III-a, datorită declarativului ei „caracter popular românesc”. În realitate, sonata nu poate fi opusă lui *Œdipe*, ca și cum una ar constitui modelul orientării naționale, cealaltă al orientării universaliste. Vechea dihotomie din creația de tinerețe a lui Enescu a dispărut odată cu marea sinteză înfăptuită de compozitor. Sonata nu înseamnă propriu-zis folclor, și nu numai temele aparțin compozitorului, ci și lumea modală este proprie muzicii sale, fiind într-un fel „inventată” de el. Limbajul sonatei, ca și al lui *Œdipe*, s-a născut dintr-o esențializare a cântecului popular, între lucrări existând mai ales o diferență de colorit sonor ce rezultă dintr-o dozare variată a elementelor. În operă, necesitățile de contrast au fost cu mult mai mari, muzica, supusă dramei, urmărind să caracterizeze o largă varietate de

¹ Enescu, citat în Liviu Artemie, „George Enescu ne destăinuie ce l-au învățat cei 50 de ani de viață”, *Rampa*, București, an 14, nr. 4096, 16.IX.1931, p. 1 [republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. I: 1898-1936, p. 211 (nr. 78); și în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, p. 243 (nr. 89) – n. ed.].

personaje și situații, ceea ce a reușit cu strălucire. Gama mijloacelor de expresie (melodice, armonico-polifonice, vocal-instrumentale) se dovedește a fi mai cuprinzătoare decât în sonată, unde compozitorul a operat o selecție riguroasă a elementelor de limbaj, recurgând doar la cele care erau compatibile cu climatul ei muzical bine determinat. Lucrarea este de aceea extrem de unitară și întreaga ei desfășurare se supune unei logici muzicale pe cât de noi, pe atât de ferm stăpânite.

Sonata nr. 3 pentru pian și vioară în la minor, op. 25, „în caracter popular românesc”, realizată în anul 1926, reprezintă rezultatul unor îndelungi preocupări:

Înainte de a scrie sonata în caracter popular românesc (toate temele îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte de a ajunge să concilies, cât mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparență.¹

Pe planul construcției arhitectonice sonata îmbină libertatea improvizatorică, spontaneitatea desfășurării cvasi-rapsodice a unor elemente de cântec și joc popular cu structurarea în cadrul formelor consacrate, bazate pe principiul dezvoltării de tip clasic. În prima parte, *Moderato malinconico*, o desfășurare epică, cu elemente variaționale, se supune rigorilor unei sonate bitematice. O pondere deosebită revine secțiunii reexpozitive în care prima temă, modificată ritmic, apare sub înfățișarea neașteptată a unei hore bătrânești, iar tema secundă, îndepărtându-se de climatul diatonic al primei ei expuneri, configurează structuri modale bazate pe alternanța ton-semiton, cu interpretări armonice de un interesant cvasi-politonalism. Partea lentă, *Andante sostenuto e misterioso*, se arcuiește în forma unui lied care pleacă de la un lirism contemplativ pentru a atinge momente de puternică încordare. Mișcarea finală, *Allegro con brio, ma non troppo mosso*, este o formă complexă de rondo sonată, având ca secțiune centrală o temă cu variațiuni, a cărei idee revine și în încheierea lucrării, moment culminant de un dramatism intens.

¹ „Avant d’écrire ma sonate, dans le caractère populaire roumain (tous les thèmes sont de moi), j’ai attendu qu’en moi se fasse la fusion du mode folklorique roumain, essentiellement rhapsodique, avec ma nature de symphoniste-né. Il a fallu une longue période d’assimilation organique, avant d’en arriver à concilier, aussi harmonieusement qu’il était mon pouvoir, ces deux genres en apparence incompatibles”. Enescu, scrisoare către Marc Pincherle, 1935, citat în *George Enescu*, p. 49.

Această „grandioasă apoteoză a întregii sonate [...] vastă codă în care, ca într-un alambic, fuzionează și se topesc aproape toate elementele tematice ale rondoului”¹ reprezintă și stadiul final al procesului de evoluție modală, cristalizarea într-un nou echilibru a structurilor cromatice ce au stat la baza întregului material sonor.

Unitatea sonatei² se realizează nu prin revenirea unor teme ciclice propriu-zise, ci grație unor idei concise, cu rol de celule generatoare. Dovedind predilecție pentru anumite intervale (semitonuri, terțe mici), aceste celule stabilesc înrudiri în cadrul întregii substanțe melodice și determină însăși cristalizarea și evoluția structurilor modale caracteristice. Fluxul melodic și coloritul modal în permanentă mișcare – în spiritul unui *parlando rubato* de cântec popular – antrenează și o continuă variație ritmică, armonico-polifonică și a coloritului timbral. Scriitura instrumentală este de o noutate absolută. Efecte coloristice de o infinită varietate, preluând elemente ale instrumentalismului popular, creează imagini muzicale evocatoare ale plaiurilor românești. În raportul dintre cei doi parteneri se ajunge adesea la o fuziune intimă a sonorităților pianului și viorii, prin subtile îngemănări heterofonice și punerea în valoare a unor resurse coloristice neobișnuite. Cu deosebire vioara desfășoară o largă paletă timbrală care cuprinde și intonații netemperate sau microintervale.

Sferturile de ton prezente în unele pagini vocale ale operei ca și ale părții violonistice din sonată constituiau, la acea dată, o noutate în cadrul muzicii culte europene. Depășind granițele sistemului temperat doar în câteva momente, devenite însă memorabile, din *Cedipe* și Sonata a III-a, Enescu a lăsat să se întrevadă o posibilă dezvoltare în această direcție a artei sunetelor. Contribuția sa la domeniul muzicii ultracromatice coincide în timp cu experimentele unor compozitori de avangardă ai anilor '20 (Ives, Haba, Wyschnegradsky, Carrillo). Enescu însă nu a ținut să transforme o experiență

¹ Tudor Ciortea, „Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu”, *Studii de muzicologie*, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1966, p. 20 [publicat inițial în *Muzica*, București, an 5, nr. 5, mai 1955, p. 43; republicat în Ciortea, *Permanențele muzicii*, p. 28 – n. ed.].

² „Ceea ce ră sare, pe prim plan, la o studiere mai atentă a Sonatei a III-a pentru pian și vioară de George Enescu, este unitatea stilului ei. Nici o notă, nici o frază sau vreun pasaj nu ies din albia adâncită de compozitor, pe luncile căreia ră sună, când voios, când cu tristețe, frumusețile melosului românesc. Această aderență totală la arta poporului crește și se rotunjește, aici, în cel mai frumos dar pe care George Enescu îl întoarce, înmiit, virtuților de obârșie care l-au zămislit”. Ciortea, „Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu”, p. 20 [publicat inițial în *Muzica*, București, an 5, nr. 5, mai 1955, p. 43; republicat în Ciortea, *Permanențele muzicii*, p. 28 – n. ed.].

reușită într-un procedeu reluat sistematic. De altminteri, sub nici un aspect el nu dorea să repete problematica unor lucrări ori să revină aidoma la anumite mijloace de realizare artistică¹. Numărul compozițiilor enesciene a rămas, de aceea, relativ restrâns, fiecare lucrare constituind însă o operă bine individualizată, un adevărat unicat artistic.

Sonata pentru pian în fa diez minor, op. 24 nr. 1

Compozitorul a grupat în același număr de opus câteva lucrări aparținând aceluiași gen (ceea ce dovedește din nou că el nu pune preț pe amploarea catalogului de lucrări). Opus 24 cuprinde trei sonate pentru pian (din care sonata a doua a rămas în manuscris sub forma unor schițe foarte avansate), iar opus 26, două sonate pentru violoncel și pian, prima fiind o lucrare de tinerețe anterioară celeilalte cu aproape patru decenii. Cele două sonate pentru pian, ca și Sonata a doua pentru violoncel, aparțin, în linii mari, aceluiași moment reprezentat cu strălucire de Sonata a III-a pentru pian și vioară, dar constituie opere artistice distincte.

Sonata pentru pian în fa diez minor, op. 24 nr. 1 (1924), este importantă atât pentru valoarea ei în sine, cât și ca verigă de legătură între *Œdipe* și Sonata a III-a. Într-adevăr, sonata depășește ca însemnătate tot ce s-a scris pentru pian în muzica românească până la acea dată (inclusiv cele trei suite enesciene) și se situează la loc de cinste printre cele mai reușite lucrări de acest gen create în momentul respectiv în lume (sonate de Bartók, Stravinski, Prokofiev, Hindemith). În același timp, sonata, derivând anumite idei direct din operă (ca de pildă însăși tema principală a părții întâi, *Allegro molto moderato e grave*, care prin intervalică și mod, ca și prin expresie, amintește de tema inițială a preludiului din *Œdipe*), ajunge în cursul desfășurării ei să dobândească un caracter național mai explicit. Deosebit de interesante sunt sub acest aspect repriza temei secunde (a cărei melodie, apropiată inițial de melismatica stilului *parlando rubato*, dobândește aici un contur nou și o ritmică giusto în spiritul

¹ „Formele repetate în artă nu sunt recomandabile. Ca în pictură sau poezie, fiecare operă trebuie să-și aibă originea ei interioară, independentă de formalismul unei concepții ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reușită, cu altă ocazie”. Enescu, citat în Ticu Archip, „Când George Enescu vorbește...”, *Jurnalul de dimineață*, București, an 7, nr. 143, 6.V.1945, p. 5 [republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. II: 1936-1946, p. 125 (nr. 122); și în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, p. 376 (nr. 137) – n. ed.].

colindei) sau întregul final *Andante molto espressivo* care, la fel ca partea lentă a Sonatei a III-a, urmărește să evoce imaginea nocturnă a câmpiei românești¹.

Plasarea unui scherzo (*Presto vivace*) ca parte centrală în construcția tripartită a sonatei apropie întrucâtva lucrarea de Simfonia a III-a. Caracterul muzicii este net diferit, deși nu lipsesc nici aici accentele grotești. Incisivitatea toccatei și unele procedee armonice ce apar aici reprezintă în același timp o anticipare a stilului celei de a treia Sonate pentru pian.

Remarcabile sunt și aspectele polifonice. Revenirea succesivă în bas a temei principale, în mai multe secțiuni ale primei părți, evocă, după cum arată Sigismund Toduță, „funcțiunea variațiunii de *cantus firmus* de tip *Passacaglia*, investită cu virtualitățile modale și ritmice ale ethosului muzicii românești”².

Sonata pentru pian în re major, op. 24 nr. 3

În cealaltă Sonată pentru pian, în re major, op. 24 nr. 3 (1933-1935), gândirea contrapunctică se manifestă prin diferite tipuri de imitații și suprapuneri polifonice, ca și printr-o expoziție de fugă intercalată cu discreție în cuprinsul părții a doua, *Andante cantabile*. Plasată de această dată în centrul sonatei, partea lentă separă două mișcări repezi – *Vivace con brio* și *Allegro con spirito* – față de care reprezintă un contrast net, deși relațiile tematice sunt evidente (Andantele bazându-se pe ideea secundară a primei părți). Întreaga sonată prezintă de altfel un caracter unitar în ce privește substanța muzicală, toate diferențierile fiind realizate prin continue și subtile transformări ale elementelor tematice. Simplitatea și claritatea imaginii sonore, un anumit colorit preclasic, scarlattian, ce caracterizează momentele în gen de tocată ale mișcărilor vii, ar putea duce la concluzia eronată a apartenenței compozitorului la neoclasicism. În realitate, aspectele neoclasiche, dacă pot fi numite astfel, trebuie privite în relație cu propria creație a compozitorului (evidente analogii cu *Toccata* și mai ales *Bourrée* din Suita a II-a pentru pian scrisă cu trei decenii mai înainte, precum și cu partea centrală a Sonatei nr. 1 pentru pian).

Enescu a rămas cu totul străin de neoclasicismul ce a dominat în muzica interbelică, deși prin lucrări mai vechi, ca Suita a II-a pentru orchestră, el însuși anticipase neoclasicismul. În deceniul al treilea, atunci când Stravinski, Hindemith, Malipiero, Pizzetti, Casella și „cei șase” în Franța propuneau, ca o reacție împotriva postromantismului și a impresionismului, o simplificare a

¹ După cum compozitorul însuși a menționat la începutul convorbirilor radiofonice cu Bernard Gavoty.

² Sigismund Toduță, „Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu”, *Studii de muzicologie*, vol. IV, p. 151.

artei muzicale, o întoarcere la clasicism sau, mai departe, la epocile anterioare acestuia (Evul Mediu, Renaștere, Baroc), Enescu se afla printre puținele mari personalități care își continuau cu consecvență drumul propriu. Această cale personală se baza nu pe negarea trecutului apropiat, ci pe asimilarea organică a celor mai importante cuceriri de limbaj. De aceea modalismul enescian (bazat pe sinteza dintre modalismul muzicii populare românești și gândirea tonală și post-tonală a artei europene) cuprinde în sine posibilitatea intenselor cromatizări, a celor mai variate modulații și a ambiguității tonale – de unde caracterul de o continuă mobilitate a structurilor modale enesciene –, spre deosebire de modalismul preponderent diatonic și stabil al neoclasicismului (complicat eventual prin suprapuneri politonale). Pe plan arhitectonic deosebirile sunt de asemenea fundamentale. În creația neoclasică formele muzicii clasice sau baroce sunt prezente în toată claritatea lor, cu respectarea exactă a tiparelor, proporțiilor, caracterului, particularităților de scriitură, cu conturarea netă a articulațiilor. La Enescu, dimpotrivă, forma muzicală prezintă o complexitate extremă bazată în general pe unitatea structurală a construcției sonore: invenția tematică și organizarea modală se influențează reciproc până la a se identifica, tehnica dezvoltătoare se îmbină inseparabil cu cea variațională, dimensiunea armonică și polifonică tind să fuzioneze într-o scriitură preponderent heterofonică, transformările neîncetate ale substanței sonore maschează contururile și estompează contrastele.

Momentul definirii acestor diferite orientări stilistice coincide în timp. Enescu a ajuns la conturarea stilului său de maturitate la începutul anilor '20, cam odată cu afirmarea orientării neoclasiche, ca și cu cristalizarea tehnicii seriale a noii școli vieneze. Între cele două orientări principale, Enescu apare ca o personalitate independentă, situată la egală distanță de pozițiile extreme pe care se situau alți creatori. În cadrul stilului său personal pot surveni anumite aspecte care să-l apropie întrucâtva de poziția neoclasicismului (atunci când este subliniată, de pildă, latura mai diatonică a modalismului său, ca în Sonata nr. 3 pentru pian), alături de atonalismul școlii vieneze (de exemplu prin tendința de cuprindere a totalului cromatic, caracteristică de asemenea modalismului enescian). Desigur însă că, dincolo de toate deosebirile existente, un anumit spirit de epocă este comun tuturor acestor orientări, ceea ce determină și apariția unor elemente comune de limbaj.

Sonata pentru pian și violoncel în do major, op. 26 nr. 2

Sonata pentru pian și violoncel în do major, op. 26 nr. 2 (1936) – dedicată lui Pablo Casals – este singura din cele patru sonate ce are o alcătuire cvadripartită. Lirismului meditativ din prima parte, *Allegro moderato ed amabile*, și din partea a treia, *Andantino cantabile, senza lentezza*, i se opun

partea a doua, *Allegro agitato, non troppo mosso*, un scherzo cu caracter fantastic, și *Final à la roumaine*, o mișcare impregnată de spirit folcloric. În prima și a treia parte modalismul prezintă aspecte preponderent diatonice. Elementele cromatice se infiltrează însă discret și se dezvoltă treptat, pentru ca în mișcările următoare să devină predominante. Deși părțile sonatei respectă în linii mari tiparele clasice de construcție, aspectele mereu noi ce se perindă datorită procedeele de variație continuă creează impresia unei desfășurări improvizatorice, libere, neîngrădite de rigorile formei. Pe aceeași linie se vor situa și lucrările camerale mai complexe, scrise la începutul deceniului următor, Cvintetul op. 29 și Cvartetul op. 30.

**Suita a III-a pentru orchestră în re major, op. 27, *Săteasca*,
și Suita pentru vioară și pian *Impresii din copilărie*, op. 28**

După seria sonatelor, Enescu a creat două compoziții cu caracter programatic: Suita *Săteasca* și *Impresii din copilărie*, iar apoi cele două lucrări camerale scrise pentru pian și instrumente de coarde. Suita a III-a pentru orchestră, în re major, op. 27, *Săteasca* (1937-1938), și *Impresii din copilărie* pentru vioară și pian, op. 28 (1940), prezintă numeroase trăsături comune. Ambele lucrări evocă lumea copilăriei compozitorului și farmecul plaiurilor natale, fiind îmbibate de seva cântecului popular. La 12 ani după Sonata a III-a, Enescu și-a propus din nou să realizeze, tot fără utilizarea de citate folclorice, desfășurări melodice de un puternic colorit național. Cele două lucrări se deosebesc net de aceasta ca problematică muzicală. Revenirea la un climat mai diatonic (din care dispar structurile saturate de secunde mărite) ca și cultivarea din nou a genului suitei ar putea fi considerate o întoarcere a compozitorului spre trecut, spre creația sa de la începutul secolului. De fapt însă aceste suite cu caracter descriptiv nu iau ca model nici una din suitele scrise în tinerețe, iar stilul lor beneficiază de achizițiile de limbaj ale deceniilor următoare. În ambele lucrări Enescu a reușit să realizeze unitatea de ansamblu a construcției sonore prin subtile întrepătrunderi ale unor idei melodice în continuă transformare. Atât în Suita *Sătească*, alcătuită din cinci părți distincte cu forme mai ample, cât și în *Impresii din copilărie*, cuprinzând succesiunea neîntreruptă a unor mici tablouri muzicale, se conturează o atmosferă aparte, plină de farmec, un climat emoțional inconfundabil, în care predomină delicatețea, duioșia, nostalgia.

Suita *Sătească* echilibrează cele 5 părți, punând accentul pe mișcarea inițială, *Reînnoire câmpenească* (o formă de sonată cu repriza amplificată), pe partea a treia cu evocatoarele ei imagini – *Casa veche a copilăriei în asfințit. Păstor. Păsări călătoare și corbi. Clopote de seară* (moment central, cu tulburătoarele sale efecte onomatopice, devenind centrul de greutate al întregii lucrări) – și pe finalul *Dansuri țărănești* (pagina cea mai amplă,

construită într-o formă originală ce îmbină caracteristici de rondo și temă cu variațiuni, totul căpătând înfățișarea unei suite de dansuri). Între acestea, partea a II-a, *Copii în aer liber* (un scherzo cu elemente de rondo) și partea a IV-a, *Pârâu sub lună*, capătă semnificația unor interludii bazate mai ales pe elemente de coloristică orchestrală. Bogăția invenției muzicale – având la bază de fapt o remarcabilă economie de mijloace –, plasticitatea imaginilor sonore, calitatea deosebită a scriiturii orchestrale de esență heterofonică situează Suita *Sătească* printre capodoperele enesciene. Prima audiție a lucrării a avut loc la 2 februarie 1939, la Carnegie Hall, orchestra Filarmonicii din New York fiind dirijată de compozitor.

Lucrarea imediat următoare, *Impresii din copilărie*, rămânând în același climat și întregind evocarea satului natal și a casei părintești, apare ca un fel de operă complementară. Se regăsesc unele imagini ale Suitei *Sătești*, privite acum dintr-un punct diferit, ca prin ochii copilului de altădată. Apar în plus o serie de mici tablouri cu relief deosebit. Datorită înlănțuirii strânse, întrepătrunderilor de secțiuni precum și momentelor cu caracter dezvoltător, forma lucrării prezintă totodată caracteristici de suită și de poem. Primei piese, *Lăutarul*, o pagină cu totul remarcabilă pentru vioară solo, îi succed *Bătrânul cerșetor*, *Pârâiaș în fund de grădină*, *Păsărea în colivie și cucul în perete*, pentru a se ajunge la momentul central al lucrării, *Cântec de leagăn* (a cărui melodie cu caracter de colind devine principala idee tematică). Câteva momente mai concise, *Greier*, *Luna prin geam*, *Vântul în horn*, sunt urmate de cele două secțiuni ample *Furtună afară în noapte* și *Răsare soarele* care, preluând și transfigurând elemente motivice anterioare, reprezintă culminația întregii desfășurări sonore.

**Cvintetul pentru pian și coarde în la minor, op. 29,
și Cvartetul pentru pian și coarde în re minor, op. 30**

Aceste evocări muzicale ale anilor copilăriei au fost închinat memoriei lui Eduard Caudella, primul muzician care, cu mai bine de jumătate de secol înainte, recunoscuse talentul excepțional al copilului Enescu. O dedicație similară apare și în cazul Cvartetului op. 30: „Memoriei profesorului meu Gabriel Fauré”. Omagiindu-l pe marele compozitor francez, Enescu abordează un gen în care acesta excela, cvartetul cu pian; mai mult decât atât, el „reactualizează un anumit modalism tipic creației lui Fauré”, dar acest modalism „capătă în cvartetul lui Enescu un etos românesc, modificându-se radical în vecinătatea substanței folclorice îndelung asimilate”¹.

¹ Ștefan Niculescu, în *George Enescu. Monografie*, vol. II, p. 1007.

Cvintetul pentru pian, două viori, violă și violoncel, în la minor, op. 29 (1940) și Cvartetul nr. 2 pentru pian, vioară, violă, violoncel, în re minor, op. 30 (1944) reprezintă un moment culminant al perioadei consacrate genului cameral. Ele se caracterizează, față de lucrările precedente (scrise pentru unul sau două instrumente), printr-o mai mare complexitate și deosebită amploare a proporțiilor, ceea ce poate aminti de creații ale perioadelor anterioare (Octet, Cvartet de coarde nr. 1). Dar ca și în cazul celor două suite autobiografice, Enescu nu revine la caracteristicile unor etape revolute ale stilului său. Nici amploarea formei, implicând sub aspectul realizării o anumită problematică de construcție muzicală (apărută pentru întâia dată în Octet), nici unele trăsături melodice din Cvintet, care își află anticipări în pagini mai vechi, ori discretele aluzii fauréene din Cvartet, nu implică o atitudine retrospectivă. Cvintetul este, după Wilhelm Berger, „una din cele mai temerare inovații [...] una din cele mai emoționante capodopere de acest gen din literatura universală”¹.

Primele două părți, *Con moto molto moderato* și *Andante sostenuto e cantabile*, întregesc un bloc sonor organic constituit. În interior, muzica în continuă mișcare evoluează de la lirismul cald la momentele patetice (repriza formei de sonată, iar în partea a doua culminația secțiunii de fugă). Scherzoul *Vivace ma non troppo* și finalul lucrării se sudează într-un alt bloc, impresionant prin masivitate dar mai ales prin intensitatea sentimentului.

În Cvartet, unitatea edificiului sonor este asigurată prin deducerea diferitelor idei tematice din materialul de bază al mișcării inițiale. Neconținute modificări melodice și ritmice ce survin în acest *Allegretto moderato* (în formă de sonată), iar apoi de-a lungul părții lente *Andante penseroso ed espressivo* și al finalului *Con moto moderato – Allegro agitato* imprimă o mare varietate desfășurării muzicale. Analizând tehnica variației continue din Cvartet, Ștefan Niculescu relevă unitatea, coerența și logica acestei muzici în continuă metamorfozare („o muzică mereu reîmprospătată în orice punct al desfășurării ei, o muzică veșnic nouă, dar care nu cedează haosului, neorganizării”), ajungând la concluzia că George Enescu aduce astfel o importantă contribuție în soluționarea problemelor muzicii contemporane și deschide perspective noi pentru muzica viitorului².

Cele două compoziții monumentale încheie cu strălucire o perioadă consacrată, cu precădere, muzicii de cameră. (În aceiași ani Enescu desfășoară la București o intensă activitate concertistică, îndreptată de asemenea mai ales

¹ Wilhelm Georg Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 344.

² Ștefan Niculescu, „Cvartetul nr. 2 opus 30 pentru pian și coarde de George Enescu”, *Muzica*, București, an 7, nr. 3, martie 1957, p. 23 [republicat cu revizuirii în Șt. Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală, București, 1980, p. 58 – n. ed.].

în direcția muzicii de cameră, prin amplele cicluri de sonate și cvartete.) Lucrările pe care Enescu le va termina în anii de după război, de-a lungul ultimului deceniu de viață, aparțin succesiv muzicii simfonice (*Vox maris*, Uvertura de concert) și celei camerale (Cvartetul de coarde nr. 2), pentru ca în final să realizeze o sinteză unică a celor două genuri, Simfonia de cameră, impresionantă concluzie a drumului său creator.

II. Coperte de disc – note introductive pe marginea câtorva lucrări enesciene de tinerețe și de maturitate

Sonata I pentru pian și vioară în re major, op. 2*

Opera lui George Enescu, făurită de-a lungul a șase decenii de intense preocupări creatoare, numără capodopere în toate genurile muzicii instrumentale și vocale, multe din acestea reprezentând înalte valori ale culturii muzicale naționale recunoscute pe plan universal: *Rapsodiile Române* și Sonata a treia „în caracter popular românesc”, opera *Œdipe*, Suita *Sătească*, Cvartetul de coarde nr. 2, Simfonia de cameră ș.a. Interesul admiratorilor creației enesciene se îndreaptă însă și asupra restului operei, care cuprinde alte pagini demne de aceeași supremă consacrare sau lucrări ce devin importante prin faptul că au pregătit apariția marilor piscuri ale creației. Acestei din urmă categorii îi aparțin unele lucrări de tinerețe, care îl arată pe autor în căutarea propriei personalități, sau unele pagini neterminate de mai târziu, fragmente ale unor lucrări pe care autorul le-a pierdut sau abandonat într-o fază avansată. Valoarea documentară incontestabilă a unor asemenea lucrări este dublată adeseori de o certă valoare artistică, îndreptățind cu atât mai mult integrarea lor în repertoriu.

În anii tinereții, odată cu afirmarea sa ca unul din violoniștii străluciți ai epocii, George Enescu a fost deosebit de activ și pe tărâm componistic. Până la vârsta de 16 ani el scrisese un număr apreciabil de lucrări de școală (simfonii, cantate, sonate etc.), formându-și o solidă tehnică componistică. Atunci, considerând că adevărata sa carieră de creator putea să înceapă, el a compus *Poema Română*, op. 1 și Sonata pentru pian și vioară, op. 2. Lucrările au fost primite cu un interes imediat la Paris, unde tânărul muzician își continua studiile la Conservator, sub îndrumarea lui Gabriel Fauré.

Sonata nr. 1 pentru pian și vioară în re major, op. 2, poartă încă urmele puternicei admirații pentru arta compozitorilor germani, în special Schumann și

* Coperta discului Electrecord STM-ECE 0949, 1974. Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu, în „[Studiind moștenirea enesciană.] Primele două sonate pentru vioară și pian”, *Muzica*, București, an 7, nr. 8, august 1957, p. 24-28.

Brahms. Dedicată lui Joseph Hellmesberger jr. (profesorul de vioară cu care Enescu studiasse la Viena), lucrarea se caracterizează prin ținuta ei austeră, departe de efectele violonistice care abundau în literatura de succes a timpului. Cunoscător admirabil al celor două instrumente reunite în sonată, compozitorul situează aici pianul pe primul plan, așa cum indică însuși titlul lucrării, încredințându-i un rol care depășește obișnuitul acompaniament. El urmărea astfel o construcție sonoră amplă, cu o complexă scriitură armonică și polifonică, pe linia tradiției muzicii de cameră romantice.

Lucrarea cuprinde trei părți: *Allegro vivo* în formă de sonată, *Quasi Adagio* în forma unui lied de largă respirație și *Allegro*, amintind construcția primei părți, dar derivând, tematic, dintr-o idee melodică a părții lente. În plus, ultimele două părți se apropie și prin tratarea contrapunctică în stil fugat. Plină de elan și prospețime în prima parte, muzica este străbătută de accente vibrante în mișcarea lentă – pagină în care temperamentul enescian se face mai bine simțit – și capătă un plus de suplețe în finalul mai bogat în contraste.

George Enescu la vioară împreună cu Alfred Cortot la pian au prezentat prima audiție a sonatei la 17 februarie 1898 în sala Nouveau Théâtre din Paris. În aceeași sală, doi ani mai târziu, compozitorul, de data aceasta la pian, împreună cu Jacques Thibaud la vioară, avea să prezinte cea de a doua Sonată, op. 6, inaugurând astfel seria capodoperelor enesciene.

Sonata a II-a pentru pian și vioară în fa minor, op. 6*

Muzica de cameră a constituit pentru George Enescu un domeniu de predilecție, de mari satisfacții artistice. În prodigioasa-i activitate de creator și interpret, muzicianul a acordat un loc de seamă diferitelor genuri camerale, împletindu-le într-un mod ce depășea armonios cele două laturi ale personalității sale. Strălucitul interpret – violonist cu resurse nelimitate și pianist de mare rafinament – fiind dublat de compozitor, pătrundea în cele mai adânci taine ale muzicii, retrăind parcă însuși procesul de creație al unor opere din diferite epoci și stiluri. La rândul său, compozitorul beneficia de experiența interpretului, punând în valoare, cu maximă eficiență artistică, resursele tehnice și expresive ale instrumentelor, pentru a da glas profundelor sale vibrații sufletești.

Între cele șapte sonate din catalogul operei enesciene, Sonata a II-a pentru pian și vioară, op. 6 (1899), și Sonata a II-a pentru pian și violoncel, op.

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01804, 1981. Vezi și analizele detaliate ale lucrării, realizate de Adrian Rațiu, în „[Studiind moștenirea enesciană.] Primele două sonate pentru vioară și pian”, p. 28-33; și în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 253-258.

26 nr. 2 (1935), reprezintă momente distincte, de mare însemnătate. Prima este cea dintâi lucrare în care compozitorul, după propria-i mărturisire, a început să devină el însuși, evoluând rapid într-o direcție cu adevărat personală. Scrisă la vârsta de numai 18 ani, sonata dovedește o măiestrie comparabilă cu cea din lucrările similare ale lui Brahms și Franck, ce au marcat acel moment istoric. Sonata enesciană trebuie considerată prima lucrare de valoare universală scrisă de un compozitor român. Realizată după trecerea a trei decenii și jumătate, Sonata a II-a pentru pian și violoncel se plasează printre operele de maturitate ale compozitorului. Ea succede celebrei Sonate a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc” și celor două sonate pentru pian, încheind astfel seria lucrărilor enesciene de acest gen. Distanțate în timp, aceste două sonate se înrudesesc prin caracterul lor predominant liric. Ambele constituie totodată și mărturii ale puternicelor sentimente de prietenie ce-l legau pe Enescu de alți mari interpreți ai epocii, Jacques Thibaud și Pablo Casals, respectivii dedicatari ai celor două lucrări.

Formată din trei părți, Sonata a II-a pentru pian și vioară cuprinde două mișcări repezi ce încadrează o mișcare lentă. Prima parte, *Assez mouvementé*, debutează printr-o idee tematică de o admirabilă invenție melodică, una din acele teme enesciene de suflu larg pe care compozitorul obișnuiește a le expune la unison. Tema, sub diferite înfățișări, va străbate întreaga sonată ca un element unificator. După expunerea monodică inițială, în registrul grav al instrumentelor și într-o sonoritate scăzută, alte elemente motivice introduc o scriitură polifonică, apoi armonică, conducând spre momente de plenitudine sonoră. Revenirea, în aceleași sonorități misterioase, a primei idei face trecerea spre tema secundă, de un elan romantic nereținut. După o dezvoltare concisă a materialului tematic, o reexpoziție amplă conduce spre un moment de intensă culminație sonoră. Prima parte se încheie, simetric, prin revenirea la atmosfera inițială.

Partea lentă, *Tranquillement*, este o reverie poetică străbătută de acel sentiment al dorului ce caracterizează multe pagini enesciene. Linia melodică se colorează cu unele trăsături modale ce amintesc de cântecul popular. Pe lângă elementele ce disting această mișcare, compozitorul a urmărit ideea unei cât mai depline unități, menținând și elementele tematice ale mișcării anterioare: prima secțiune a părții lente înglobează, astfel, însăși tema de bază a sonatei, iar în cea de-a doua secțiune a acestui lied tripartit este incorporată tema primei sale secțiuni.

Finalul, *Vif*, ce succede imediat andantelui, este un rondo plin de avânt și strălucire. Refrenul alternează cu un prim cuplet, în care se recunoaște din nou tema inițială a sonatei (în valori lărgite și însoțită de un acompaniament cu rezonanțe folclorice) și un al doilea cuplet, care constituie un moment de

amplulare polifonică, unde apar suprapuse cele două teme ale andantelui. Finalul reprezintă, astfel, o încununare a întregii sonate.

Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră în do major, op. 8*

Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, op. 8, aparține unui moment de căutări creatoare, în care personalitatea tânărului compozitor tindea să se contureze pe deplin, detașându-se de inerentele influențe. Violoncelul, considerat ca instrument „principal” desprins din masa orchestrală, are o participare consistentă nu atât pe linia virtuozității pure (cu toate dificultățile tehnice deosebite ce trebuie învinse), cât pe cea a relevării resurselor sale expresive printr-o substanță melodică generoasă. Și concepția arhitectonică a Simfoniei concertante prezintă un interes aparte, prin felul în care respectul pentru formele tradiționale se îmbină strâns cu atitudinea novatoare. Întreaga lucrare apare ca un poem de largi dimensiuni alcătuit din două secțiuni ce se succed nemijlocit: *Destul de lent* și *Majestuos*.

Prima mișcare cuprinde o introducere (în si minor) și o formă de sonată (în si major), a cărei temă secundă capătă o mai mare importanță atât în cuprinsul dezvoltării cât și în finalul lucrării. În întregul ei, prima parte reprezintă un fel de introducere amplă pentru cealaltă mișcare, construită de asemenea în formă de sonată (și tot în si major). Linia generală a desfășurării muzicale, cu toate contrastele de amănunt, este aceea a unei continue ascensiuni dinamice până la culminația apoteotică a momentului conclusiv.

Suita I pentru orchestră în do major, op. 9*

În creația lui George Enescu, ca și în activitatea sa de mare interpret – violonist, pianist, dirijor – muzica simfonică și cea de cameră au coexistat permanent, ca două preocupări la fel de vii și de pasionante, disputându-și uneori întâietatea, mai des completându-se reciproc, corespunzând poate celor două laturi ale însuși temperamentului său artistic. În ultimul deceniu al secolului trecut – după seria lucrărilor de școală, printre care patru simfonii, diferite cvartete, sonate – Enescu a realizat primul său opus, *Poema română*, pagină orchestrală de ample proporții. Cele dintâi lucrări în care personalitatea compozitorului s-a manifestat cu toată forța, după cum el însuși o mărturisea,

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01857, 1981; republicată în broșura discului Electrecord EDC 276, 1998, p. 6 (ro) / 7 (en). Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 266-268.

* Coperta dublului disc Electrecord ST-ECE 01457-01857 (*George Enescu – integrala suitelor pentru orchestră*), 1981. Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 294-298.

aparțin însă muzicii de cameră: Sonata a II-a pentru pian și vioară, op. 6, și Octetul pentru instrumente de coarde, op. 7. Continuând această linie de preocupări, Enescu se reîntoarce la muzica pentru orchestră, creând, de-a lungul primelor două decenii ale secolului nostru, cele mai multe din paginile sale simfonice de anvergură. Această serie de lucrări începe cu Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, op. 8, și cu celebrele *Rapsodii Române*, pentru a cuprinde primele două suite pentru orchestră și cele trei simfonii. După această etapă, precumpănitor simfonică, a creației enesciene, a urmat *Edipe*, marea capodoperă a genului liric, iar apoi o etapă de creație în care muzica de cameră a trecut pe prim plan. Revenirea la simfonism se realizează abia în anul 1938, prin Suita a III-a pentru orchestră, *Săteasca*. În ultima perioadă de creație, muzica simfonică și cea de cameră par să-l solicite pe compozitor în egală măsură, pentru ca prin Simfonia de cameră, op. 33, încununarea creației sale târzii, să ajungă la o adevărată sinteză a acestor două orientări.

Cele trei suite pentru orchestră, privite în ansamblul creației compozitorului, reprezintă momente distincte a căror succesiune reconstituie, în linii generale, traiectoria componistică enesciană. Mai mult decât cele trei mari simfonii, destul de apropiate în timp, reprezentând un Enescu legat încă de postromantism, suitele fac dovada preocupărilor înnoitoare ale compozitorului, atât pe planul limbajului melodic, plecând de la caracteristicile folclorului românesc, cât și pe cel al construcției arhitectonice. În suite compozitorul și-a pus problema de a asigura echilibrul și unitatea unor construcții sonore cu un număr mai mare de părți (patru până la șase) față de alcătuirea tripartită a simfoniilor sale. Recurgerea la tiparele unor dansuri preclasice – parțial în prima suită și mai mult în cea de-a doua – reprezintă, ținând seamă de momentul apariției acestor lucrări și de originalitatea soluțiilor enesciene, adevărate anticipări ale orientării neoclasice din arta europeană interbelică. Dar un ethos modal românesc, un distinct colorit național învăluie aceste pagini, conferindu-le un farmec deosebit.

Suita I pentru orchestră, op. 9, a fost scrisă de-a lungul anului 1902. Orchestrația finalului a fost terminată la 16 ianuarie 1903, iar o lună mai târziu Enescu dirija această lucrare, în primă audiție, la București. Suita este dedicată compozitorului francez Camille Saint-Saëns.

Preludiul la unison, prima din cele patru părți ale suitei, se detașează ca o pagină muzicală de o originalitate absolută. Întregul preludiu se prezintă sub forma unei ample desfășurări melodice, predominant fiind caracterul liric, apropiat de cântecele ce aparțin stilului *parlando rubato* din muzica populară românească. Renunțând în acest preludiu la întregul aport expresiv al armoniei și polifoniei – dispensându-se deci atât de acompaniament cât și de orice alte

elemente melodice care pot însoți prezentarea unei melodii, suprapunându-i-se –, Enescu a creat un strălucit exemplu de monodie în muzica simfonică. Desfășurarea melodică de amplă respirație, un fel de continuă improvizație în spiritul „cântecelor lungi”, impresionează prin generozitatea sentimentului, prin intensitatea trăirii sufletești. Desfășurarea cu caracter liber, cvasi-improvizatoric, ascunde de fapt o formă bine conturată și realizată cu o pilduitoare economie a elementelor motivice. Întreaga desfășurare melodică este încredințată viorilor, într-o scriitură ce îmbină strălucirea instrumentală și expresivitatea lirică. Unisonului viorilor i se adaugă, adeseori, cel al violelor, intervenind pentru a întări fluxul melodic; violoncelele se alătură la rândul lor doar în unele momente, aducând un plus de colorit ori de intensitate. Toate aceste variabile participări ale familiei instrumentelor de coarde realizează, în ansamblu, o adevărată orchestrație plină de rafinament, care conferă desfășurării melodice o mare varietate de culori și subtilități timbrale. Într-o ultimă secțiune a preludiului se adaugă un tremolo de timpani ce persistă până la sfârșit, făcând legătura cu partea a doua care urmează fără întrerupere. Intervenția timpanului conferă muzicii un caracter dramatic, dar treptat se va reveni la seninătatea desfășurării melodice inițiale.

Partea a doua, *Menuet lent*, deși se leagă nemijlocit de preludiu și conține un material melodic format din ideile motivice auzite de-a lungul părții anterioare, aduce un contrast net datorită înveșmântării armonico-polifonice cât și coloritului orchestral, prin intervenția mai multor partide instrumentale. Întreaga melodie principală revine unei viori soliste însoțită la octava inferioară de violoncel solo, într-o sonoritate cu totul aparte, delicată dar pătrunzătoare. Secțiunea mediană, un trio ce se înlanțuie strâns, aduce un element nou ce va fi dezvoltat. În cursul unui travaliu polifonic se ajunge la revenirea, pe neașteptate, a primei teme din menuet, o repriză care constituie totodată momentul culminant al acestei părți.

După aceste două mișcări strâns legate, care constituie laolaltă un fel de diptic – două ipostaze foarte diferite ale aceluiași material melodic –, urmează o scurtă parte independentă, un *Intermediu* lent și grav. Linia melodică este amplă, depănându-se într-o sonoritate plină, cu un caracter solemn.

Finalul suitei, într-o mișcare foarte vie, comportă un aparat orchestral întregit prin apariția suflătorilor de alamă. Dacă preludiul este pagina cea mai originală și mai bogată în semnificații a lucrării, finalul reprezintă indiscutabil momentul cel mai spectaculos din punct de vedere orchestral. Abundența ideilor melodice și felul în care se înlanțuie, prin diferite opoziții sonore, împrumută desfășurării muzicale din final un caracter oarecum rapsodic. În fond însă această mișcare se bazează pe tiparele formei de sonată. Dezvoltarea

reprezintă o continuă dinamizare a materialului tematic, iar ampla secțiune a codei constituie un fel de a doua dezvoltare. Concluzia suitei apare plină de strălucire și vivacitate.

Intermezzi pentru instrumente de coarde, op. 12*

Intermezzi pentru instrumente de coarde este o lucrare formată din două piese distincte, dar înrudite prin atmosfera lor. În prima piesă (*Allègrement*), scrisă în re major, mișcarea este mai puțin lentă, întreaga desfășurare având un caracter fluid. Cealaltă piesă (*Très lent*), în sol major, se deapănă într-o mișcare mult mai largă, ceea ce permite sesizarea expresivelor sale detalii armonice. Ambele piese au o construcție asemănătoare, fiecare plecând de la o sonoritate foarte scăzută, cu câte o frază melodică pur diatonică ce se înfiripă din celulele motivice repetate în mod ostinat. Desfășurarea prinde apoi a se avânta în volute tot mai largi, introducând elemente cromatice și trecând prin mai multe modulații corespunzătoare unor creșteri de intensitate. În ambele piese se revine apoi către starea inițială, muzica stingându-se în aceleași nuanțe delicate. Melodismul enescian din *Intermezzi* evită efuziunile de tip romantic, dovedind o tendință de interiorizare a muzicii, de desfășurare discretă, plină de delicatețe, rămânând totodată un melodism de largă respirație și cu un bogat substrat armonic.

Despre trei dintre cele patru piese de concurs scrise pentru Conservatorul din Paris*

În anul 1904, după ce Enescu se impusese prin alte câteva mari reușite artistice ca Octetul de coarde, op. 7, Suita nr. 1 pentru orchestră, op. 9, Suita nr. 2 pentru pian, op. 10 și *Rapsodiile Române*, op. 11, Conservatorul din Paris îi solicită să scrie câteva piese instrumentale care să fie incluse ca lucrări obligatorii în programele de concurs. Astfel au apărut în acel an *Cantabile și Presto* pentru flaut cu acompaniament de pian și *Allegro* de concert pentru harpă cromatică, iar doi ani mai târziu, alte două piese: *Legendă* pentru trompetă și pian și, cea mai cunoscută dintre toate, Piesa de concert pentru violă și pian. Cu excepția *Allegro*-ului pentru harpă cromatică, devenit inexecutabil din cauza ieșirii din uz a instrumentului respectiv – dar posibil de redat cu ajutorul a două harpe obișnuite –, celelalte piese de concurs și-au

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01751, 1980; republicată în broșura discului Electrecord EDC 276, 1998, p. 6 (ro) / 7 (en). Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 278-279.

* Coperta discului Electrecord STM-ECE 0949, 1974. Vezi și analizele detaliate ale pieselor, realizate de Adrian Rațiu, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 323-329.

menținut un loc constant în repertoriul instrumental, la a cărui îmbogățire au contribuit.

Cantabile și Presto pune în valoare expresivitatea flautului în frazele cu caracter liric din cuprinsul primei secțiuni, precum și mobilitatea, verva și strălucirea sa în cadrul mișcării rapide; acompaniamentul pianistic contribuie la conturarea atmosferei celor două tablouri viu contrastante.

Allegro de concert reușește, în spațiul restrâns al unei miniaturi, să îmbine trăsăturile de o delicatețe aproape imaterială ale harpei cu resursele sale de energie și dinamism.

Legenda pentru trompetă și pian este o pagină de o mai mare complexitate, caracteristică pentru preocuparea compozitorului de a crea o muzică în continuă evoluție, variată și suplă, cu un larg ambitus expresiv. Variația ritmică prezintă atât în linia melodică sinuoasă a trompetei, cât și în partea pianistică, amplă și rafinată, prefigurează rubatoul specific enescian de mai târziu. Debutând „lent și grav”, muzica devine patetică sau avântată, atinge o culminație de intens dramatism și se încheie într-o atmosferă de visare poetică.

Dixtuorul pentru instrumente de suflat, op. 14*

De-a lungul bogatei activități creatoare de aproape șase decenii, George Enescu s-a îndreptat cu egal interes spre diferitele genuri ale muzicii simfonice și de cameră. Aceleași preocupări paralele au caracterizat și prodigioasa sa activitate pe tărâmul interpretării muzicale: violonistul virtuoz și pianistul, stăpânind tainele subtile ale muzicii de cameră, se întâlneau cu dirijorul ce însuflețea marile ansambluri orchestrale. Dar Enescu a fost totodată și un promotor al unei atitudini noi în materie de genuri muzicale, realizând interesante îmbinări ale simfonismului cu spiritul cameral. Octetul pentru coarde op. 7, situat la cumpăna dintre veacuri, este nu numai una dintre primele capodopere enesciene, în care personalitatea creatorului s-a afirmat cu toată forța, dar și o lucrare deschizătoare de drumuri: sunt anticipate atât tendința de conturare a unor genuri intermediare, genuri pe care creația secolului XX le va cultiva cu precădere, cât și principiile de construcție ce vizează unificarea întregului edificiu sonor. Peste o jumătate de secol, ultima sa compoziție, Simfonia de cameră, va reprezenta o încununare a acestor principii de construcție și o strălucită sinteză a genului simfonic și concertant cu genul cameral.

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01751, 1980; republicată în broșura discului Electrecord EDC 277, 1998, p. 5 (ro) / 7 (en). Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 316-319.

Dixtuorul pentru instrumente de suflat, op. 14 (1906), și *Intermezzi* pentru instrumente de coarde, op. 12 (1902-3), se situează în aceeași categorie a genurilor intermediare, fiind destinate unor formații orchestrale restrânse. În catalogul creației enesciene aceste două lucrări încadrează bine cunoscuta Simfonie nr. 1 în mi bemol major, op. 13. Ca expresie, ele amintesc nu latura de avânt eroic a simfoniei, ci nobilul ei lirism, cu infinite nuanțări ale sentimentului. Dixtuorul aduce însă și un real suflu simfonic datorită amplitudinii dezvoltărilor și marii varietăți a combinațiilor timbrale. Pe bună dreptate s-a vorbit, după prima audiere pariziană a Dixtuorului, despre „o splendidă simfonie în *re*, de o formă admirabilă”, ca și despre „emoția profundă și viața intensă care însuflețesc această lucrare” (Jean Huré)¹.

Cele zece instrumente ale ansamblului de suflători – 2 flaute, oboi și corn englez, 2 clarinete, 2 fagoturi și 2 corni – alcătuiesc în Dixtuorul enescian o formație suplă, dispunând de posibilități comparabile cu acelea ale unei întregi orchestre. Compozitorul a știut să evite pericolul monotoniei timbrale, punând în valoare în chip magistral resursele expresive ale fiecărui instrument și diversele combinații de sonorități din cadrul formației respective, printr-o tratare preponderent polifonică.

Prima parte (*Doucement mouvementé*) se desfășoară într-o formă lărgită de sonată în care atât ideea melodică principală – expusă inițial de flaut – cât și tema punții (la corni și fagoturi) se pretează la un intens travaliu polifonic. Trăsătura distinctivă a muzicii rămâne însă lirismul, un lirism intensificat de apariția expresivei teme secundare – la corn englez – și menținut de-a lungul unei ample dezvoltări. Repriza, concentrată, are un caracter ferm, realizând momente de plenitudine sonoră.

Partea lentă (*Modérément*) este un lied bazat pe admirabila melodie cântată în octavă de oboi și corn englez, o melodie cu un pătrunzător caracter nostalgic. Secțiunea centrală (*Vivement*), străbătută de o temă jucăușă a flautului, compensează absența unui scherzo propriu-zis. Cu totul remarcabilă este secțiunea finală a părții lente, în care melodiei nostalgice i se contrapun reminiscențele ideii cu caracter de joc, creându-se o neobișnuită împletire de sentimente.

Finalul Dixtuorului (*Allègremento, mais pas trop vif*) este o pagină viguroasă, plină de strălucire, ce îmbină elemente ale formei de sonată cu aceea de rondo. Ca expresie, se situează între lirismul părții inițiale și vioiciunea secțiunii mediane a părții a doua, ceea ce contribuie la unitatea

¹ Jean Huré, citat în „Știri diverse. O operă nouă pentru instrumente de suflare”, *Revista muzicală-teatrală*, București, an 2, nr. 22, iulie 1906, p. 335 (după o cronică din *Le monde musical*) (n. ed.).

lucrării. Și pe plan tonal Dixtuorul prezintă o deosebită unitate, toate secțiunile sale păstrând același centru de *re*. Monotonia este însă evitată prin numeroasele inflexiuni tonale și elementele de colorit modal ce aduc o suficientă varietate. Atât caracteristicile modale cât și alte aspecte ale invenției melodice contribuie la cristalizarea unui evident colorit național. Sub acest aspect Dixtuorul reprezintă, în opera enesciană, o realizare importantă pe linia afirmării autenticității românești.

Simfonia a II-a în la major, op. 17*

Un drum uriaș, de fapt drumul întregii creații a lui George Enescu, desparte prima simfonie „de școală” (1895) de impresionantul cânt de lebedă numit Simfonia de cameră (1954). De-a lungul acestor șase decenii poate fi urmărită preocuparea compozitorului pentru cel mai complex dintre genurile muzicii orchestrale. Cele trei simfonii de școală – fără număr de opus –, scrise la începutul studiilor de la Paris, au reprezentat etapa pregătitoare, de temeinică însușire a tehnicii componistice clasice. A urmat Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră și, după scurt timp, prima afirmare cu adevărat personală în acest gen, Simfonia nr. 1 în mi bemol major (1905). Enescu, la numai 24 de ani, aduce în muzica universală întâia mare simfonie românească, rămasă până azi și cea mai cunoscută¹. Alte două lucrări, de proporții ample, și-au făcut apariția în deceniul următor, încheind astfel monumentalul triptic simfonic enescian. Ajuns la deplina maturitate, în posesiunea unei viziuni creatoare și a unui stil deopotrivă de originale, compozitorul pare a acorda preferință genurilor muzicale de cameră. Totuși, fragmentele unei a patra simfonii și numeroase schițe ale celei de-a cincea – datând din perioada interbelică – aduc mărturia unui interes constant care, din păcate, nu s-a mai putut concretiza în opere definitive. Abia în amurgul vieții, geniala lucrare pentru 12 instrumente soliste Simfonia de cameră – situată la confluența muzicii de cameră și a celei orchestrale – va constitui o ultimă și uimitor de nouă contribuție enesciană la istoria simfoniei.

* Coperta discului Electrecord ECE 0365, 1968, și a discului Electrecord STM-ECE 0699, 1968; republicată parțial în broșura discului Electrecord EDC 274, 1998, p. 3 (ro) / 7 (en) / 11 (fr). Vezi și analizele detaliate ale lucrării, realizate de Adrian Rațiu, în „În întâmpinarea celui de al doilea Festival Internațional «George Enescu».” Simfonia a II-a de George Enescu”, *Muzica*, București, an 11, nr. 7, iulie 1961, p. 6-12; și în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 427-433.

¹ Vezi analiza detaliată a Simfoniei I, op. 13, realizată de Adrian Rațiu în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 306-311.

Simfonia nr. 2 în la major, op. 17 a avut o soartă aparte. Scrisă între anii 1912 și 1914, ea a cunoscut o unică execuție în timpul vieții compozitorului. Enescu intenționa să aducă unele modificări acestei partituri deosebit de complexe, probabil în sensul simplificării facturii orchestrale. În forma ei actuală – care conține doar câteva retușări, realizate de compozitor, față de versiunea inițială – lucrarea a devenit perfect accesibilă orchestrelor din zilele noastre. La peste jumătate de secol de la creare, Simfonia nr. 2 se dovedește a fi una dintre operele semnificative ale compozitorului, constituind un important moment al evoluției sale creatoare, iar pentru muzica românească una dintre valorile incontestabile ale literaturii simfonice.

Impunătorul edificiu muzical este realizat prin mijloace componistice în parte diferite față de lucrările precedente. Situată la răscrucea dintre etapa operelor de tinerețe și cea a maturității, Simfonia nr. 2 prezintă o seamă de trăsături noi, ce apar alături de elementele stilistice anterioare. Suflul romantic generos și spiritul constructivist, amplexarea fluxului melodic și conciziunea ideilor tematice, ca și stricta lor economie artistică, intensitatea contrastelor și arta subtilă, atât de enesciană, de atenuare a acestora, variatele mijloace ale polifoniei și eterofoniei conferă lucrării o poziție aparte în ansamblul creației enesciene.

Cele trei părți ale simfoniei, deși prezintă particularități de construcție distincte, se încadrează în linii generale în forma clasică de sonată. Unitatea organică a arhitecturii sonore este asigurată de ideile ciclice, care generează substanța întregii simfonii.

Mișcarea inițială – *Vivace ma non troppo* – conține patru idei ciclice: tema principală, impetuoasă și energică, o idee de tranziție, evocatoare a temă secundă, cu discretul colorit autohton, și o idee expusă la începutul secțiunii de dezvoltare (tema-semnal a cornului). Aceste elemente, în continuă transformare, sunt integrate într-o amplă țesătură polifonică. Partea lentă – *Andante giusto* – adaugă două noi idei melodice, prima de un lirism senin, cealaltă cu un caracter tânguitor. Finalul este precedat de o lungă introducere – *Un poco lento, marziale* –, o pagină singulară în creația compozitorului. Presimțirea și apropierea unei primejdii iminente este înfățișată în mod sugestiv pornind de la îndepărtatele lovituri de tobe și ajungând, după o continuă creștere, la izbucnirea finalului – *Allegro vivace, marziale*. O temă nouă, cu caracter de marș, se va adăuga acum tuturor ideilor ciclice anterioare, ce trec prin continue metamorfozări.

O neconținută succesiune de stări sufletești, în transformări lente sau opoziții puternice, caracterizează desfășurarea muzicală a întregii lucrări. De la vigoare și veselie la tristețe adâncă sau meditație calmă, muzica enesciană

realizează acea „acțiune continuă” la care se referea compozitorul, ca principal tel al artei sale¹.

Scrisă în ajunul Primului Război Mondial, terminată atunci când vâlvătaia cuprinsese o mare parte a continentului, lucrarea dovedește cât de puternică a fost participarea afectivă a muzicianului la evenimentele trăite. Unele accente dureroase în partea lentă a simfoniei, sentimentul amenințării copleșitoare în introducerea finalului, ca și puternica încordare din finalul propriu-zis indică (deși nu există un program declarat) sensul acestei opere enesciene. Cu atât mai mult impresionează concluzia ei, care, printr-un optimism și o strălucire rar întâlnite, reflectă încrederea în triumful vieții și al binelui.

Suita a II-a pentru orchestră în do major, op. 20*

Suita a II-a pentru orchestră, op. 20, a fost compusă în anul 1915 și executată în anul următor de către Orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice (devenită ulterior Filarmonica din București), căreia i-a fost dedicată lucrarea. Suita este alcătuită din șase părți, din care mișcările extreme – Uvertura și *Bourrée* – se detașează prin amploarea lor deosebită, prin complexitate polifonică și plenitudine sonoră. Părțile interioare sunt trei dansuri preclasice și o Arie instrumentală, piese de mai mici dimensiuni ce îmbină ca stil trăsături ale muzicii vechi și elemente melodice cu colorit național.

Impunătoare prin construcția ei, Uvertura se bazează pe prelucrarea contrapunctică a două teme deosebit de pregnante. Sonoritatea orchestrală a acestei părți, ca și a altor momente ale suitei, are un colorit aparte datorită prezenței active a pianului în aparatul orchestral.

După impetuoșitatea și masivitatea Uverturii, Sarabanda, cu sonoritățile ei delicate, cu scriitura instrumentală transparentă, aduce un mare contrast. Giga se desfășoară într-un tempo vioi și prezintă o temă spirituală, grațioasă dar ferm conturată. *Menuetul grav* aduce o atmosferă solemnă și o anumită încordare, datorită acordurilor sale ample, în intensități puternice. După aceste trei dansuri, înrudite între ele printr-o celulă motivică comună,

¹ „Pour moi, la musique n'est pas un état, mais une action, c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées, et de mouvements qui portent ces idées en telles et telles directions”. Enescu, citat în Gavoty, p. 84 (n. ed.).

* Coperta dublului disc Electrecord ST-ECE 01457-01857 (*George Enescu – integrala suitelor pentru orchestră*), 1981. Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 434-438.

Aria liniștită și visătoare creează o atmosferă pastorală. Deasupra unor armonii bogate se înalță melodia liberă, sinuoasă, asimetrică, a oboiului solo. Linia melodică este preluată de alte instrumente, într-o orchestrație expresivă, cu tente nostalgice.

Mișcarea finală, *Bourrée*, apare ca o replică a Uverturii, echilibrând astfel construcția întregii lucrări. De fapt este partea cea mai dezvoltată, atât ca dimensiuni cât și prin amploarea tratării polifonice. Construit într-o formă de rondo, finalul alternează idei muzicale foarte bine reliefate, unele robuste și energice, altele pline de vervă și umor, conferind concluziei o deosebită luminozitate și strălucire. Revenirea unor idei tematice din Uvertură contribuie la unificarea întregii lucrări, întregind arcul mare al desfășurării sonore.

Trioul pentru vioară, violoncel și pian în la minor*

Trioul în la minor nu a fost inclus în lista opusurilor enesciene, lucrarea fiind considerată pierdută, spre regretul compozitorului. Meritul redescoperirii ei îi revine directorului Muzeului „George Enescu”, Romeo Drăghici, iar cel al deslușirii partiturii, care conținea unele neclarități și omisiuni, compozitoarei Hilda Jerea. Ca și alte lucrări din aceeași perioadă, trioul nu este scutit de unele influențe stilistice, care nu stânenesc însă afirmarea propriei personalități a compozitorului. Lirismul visător, cu nuanțe mereu schimbătoare, tendința de a înlocui contrastele nete printr-o transformare treptată și continuă a substanței muzicale, economia tematică în scopul unității arhitectonice, folosirea unor procedee de eterofonie în cadrul polifoniei instrumentale, toate acestea aparțin stilului enescian, definitiv cristalizat în cursul deceniului următor, odată cu Sonata nr. 3 „în caracter popular românesc” și opera *Cedipe*.

Prima din cele trei părți ale lucrării este un *Allegro moderato* în formă de sonată. Cele două teme, cea inițială expusă de vioară și violoncel, cealaltă de pian, se continuă firesc, menținând aceeași stare de reverie care va caracteriza întreaga mișcare. Doar în cuprinsul dezvoltării, muzica dobândește, pentru scurt timp, unele accente viguroase.

Partea centrală a trioului, *Allegretto con variazioni*, conține opoziții mai ferme de mișcare și dinamică, realizate în spiritul formei variaționale clasice. O primă variație, cu caracter *scherzando* (*Presto*), este urmată de o expresivă cantilenă a violoncelului (*Allegro piacevole*) și de o ultimă variație care, într-o mișcare liniștită (*Tempo di siciliana lento*), aduce reminiscențe ale primei părți.

* Coperta discului Electrecord ECE 0291, 1967. Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 439-441.

Finalul, o pagină deosebit de interesantă, încheie lucrarea într-un fel asemănător cu Simfonia nr. 2, care aparține aceleiași perioade de creație. O introducere lentă (*Andante*) este străbătută de melodia dureroasă a instrumentelor de coarde, desfășurată amplu deasupra acordurilor grave ale pianului. Melodia se stinge treptat și atmosfera se schimbă odată cu mișcarea *Vivace amabile*, construită în formă de rondo. Tema-refren, expusă cu vioiciune de pian, derivă direct din melodia anterioară, deși net diferențiată ca expresie. În desfășurarea sa, finalul, străbătut de accente energice și culori luminoase, marchează o linie generală ascendentă, asemenea altor părți concludive din creația de cameră a compozitorului.

**Sonata a III-a pentru pian și vioară în la minor, op. 25,
„în caracter popular românesc”***

Sonata nr. 3 pentru pian și vioară și Suita *Impresii din copilărie* pentru vioară și pian se profilează ca două momente de excepție în muzica de cameră contemporană, două capodopere bazate pe dialogul instrumentelor ale căror taine Enescu le cunoștea ca nimeni altul. Întreaga experiență a marelui violonist, a virtuozului care subordonase totul expresiei și adevărului artistic, precum și rafinamentul coloristic al pianistului ce stăpânea lumi sonore nemaiauzite, își dau întâlnire în aceste pagini unice, de o noutate absolută. Nouă este în primul rând scriitura violonistică, dar și cea pianistică, punând în valoare elemente ale instrumentalismului popular, într-o infinită diversitate timbrală. Nou este și raportul celor doi parteneri, o colaborare ce tinde spre fuziunea lor intimă, spre subtile îngemănări heterofonice și crearea de evocatoare imagini muzicale în care se fac auzite, parcă, glasuri de lăută, cobză, fluier și țambal, cântece de păsări, zgomote din natură – întreaga ambianță sonoră ce scaldă lumea plină de dor a plaiurilor natale ale compozitorului. Programatismul latent al sonatei, cu acea „atmosferă a câmpiei românești în noapte” de care vorbea Enescu în legătură cu partea lentă, devine un programatism explicit în *Impresii din copilărie*, suită de amintiri ale anilor de odinioară. Pe de altă parte, lirismul, caracteristic ambelor lucrări, capătă în unele pagini ale sonatei o coloratură dramatică, tradusă prin mijlocirea unor moduri intens cromatizate.

Sonata nr. 3 pentru pian și vioară, în la minor, op. 25 („în caracter popular românesc”), creată în anul 1926, a fost primită cu unanim entuziasm. Muzicienii români descopereau aici un nou model artistic de transfigurare

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01597, 1979. Vezi și studiul „Modalismul Sonatei a III-a pentru pian și vioară «în caracter popular românesc»”, în *Centenarul George Enescu 1881-1981*, ed. Speranța Rădulescu, Ed. Muzicală, București, 1981, p. 122-169.

creatoare a elementelor folclorice, care se adăuga modelului oferit de George Enescu prin cele două *Rapsodii române*, cu un sfert de secol mai înainte. De data aceasta era vorba de realizarea unui caracter național foarte pregnant, sub toate aspectele și până în cele mai mici detalii, dar fără utilizarea de citate din folclor. Pentru străini, sonata însemna revelația unor tărâmurii muzicale de o noutate izbitoare. În lumea căutărilor de inedit sonor din arta contemporană George Enescu propunea o soluție cu totul deosebită, dar care se înscria în actualitate – ba chiar devansa ideile avangardei de atunci, anticipând direcții viitoare de dezvoltare –, o soluție artistică plină de firesc, fiindcă se sprijinea pe realitatea unor tradiții multiseculare.

Caracterul improvizatoric al desfășurării în timp, diversitatea scărilor cromatice, intonațiile netemperate și sferturile de ton, în general principiul variației continue extins asupra tuturor dimensiunilor muzicii (centri tonali, densitate polifonică, organizare melodică și ritmică, tempi, nuanțe) realizează continua fluctuație sonoră, acel *rubato* atât de enescian; un *rubato scris*, realizat cu minuțioasă grijă, cu controlul precis al detaliilor de către creatorul ce a fost el însuși un inegalat interpret. Pe planul construcției arhitectonice sonata înseamnă împlinirea unui ideal urmărit neconținut de compozitor în lucrările de până atunci: desăvârșita îmbinare a modului de exprimare folcloric, esențialmente rapsodic, și a celui simfonic, bazat pe principiul dezvoltării de tip clasic.

Cele trei părți creează impresia deplinei spontaneități, a libertății improvizatorice; în realitate, ele sunt structurate ferm în cadrul formelor consacrate. Desfășurarea epică, într-un flux mereu variabil, din prima parte – *Moderato malinconico* – se supune rigorilor unei sonate bitematice, a cărei temă principală apare transfigurată în momentul reprizei. Partea lentă – *Andante sostenuto e misterioso* –, de un lirism contemplativ, se încadrează în forma de lied; punctul culminant, ce coincide cu revenirea primei sale idei melodice, atinge un puternic dramatism. Finalul – *Allegro con brio, ma non troppo mosso* –, succesiune a unor ritmuri de joc pline de exuberanță, este o complexă formă de rondo-sonată având ca secțiune centrală (cupletul II) o temă cu variațiuni. Și această pagină muzicală capătă pe parcurs accente dramatice, culminând în concluzia de maximă intensitate emoțională.

Sonata pentru pian și violoncel în do major, op. 26, nr. 2*

Sonata a II-a pentru pian și violoncel, în do major, cuprinde patru părți care, în linii generale, se încadrează în formele muzicale tradiționale (sonată, scherzo, lied, rondo-sonată). Dar relieful deosebit al elementului melodic, a

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01804, 1981.

căruia desfășurare neîntreruptă prezintă aspecte mereu noi – realizate în spiritul variației continue tipică pentru creația enesciană de maturitate – creează impresia unei depline spontaneități, unei libertăți cvasi-improvizatorice.

În prima parte, *Allegro moderato ed amabile*, de un lirism meditativ, predomină modalismul diatonic. Frazele de largă respirație melodică ale violoncelului se desfășoară deasupra suportului heterofonic al pianului. Atât tema secundă, prin care elementele cromatice încep să se infiltreze, cât și secțiunea dezvoltătoare, se situează pe linia aceleiași nobile cantabilități. Repriza apare ca un moment culminant de amploare.

Un contrast hotărât aduce partea a doua, *Allegro agitato, non troppo mosso*. Muzica, intens cromatizată, desfășurându-se în nuanțe scăzute, creează o atmosferă stranie, neliniștitoare.

Partea următoare, *Andantino cantabile, senza lentezza*, revine la lirismul diatonic și caracterul contemplativ al mișcării inițiale. Rezonanțele de cântec popular devin tot mai clare, pentru a culmina în ultima mișcare, *Allegro sciolto*, intitulată *Final à la roumaine*. Diferitele elemente melodice în spirit folcloric se succed aici, strâns împletite, creând un sentiment unic, atât de enescian, ce îmbină exuberanța jocului și nostalgia cântecului. Sonata deschide calea creației din ultimele două decenii de viață ale compozitorului, de la *Săteasca* la Simfonia de cameră.

Suita a III-a pentru orchestră în re major, *Săteasca*, op. 27*

Suita a III-a, *Săteasca*, op. 27, a fost creată în anul 1938 și prezentată în primă audiție mondială de către Orchestra Filarmonică din New York, sub bagheta compozitorului. Lucrarea apare ca o adevărată culme a simfonismului enescian, plasându-se, prin caracterul profund național al limbajului, în directă descendență a Sonatei a III-a „în caracter popular românesc”.

Compozitorul evocă lumea îndepărtată a copilăriei sale și farmecul plaiurilor natale în imagini de o mare plasticitate. Titlurile celor cinci părți ale suitei precizează intențiile descriptive ale muzicii – nu un programatism cu substrat epic, ci o succesiune de tablouri bine conturate și impregnate de un puternic lirism.

Suita se deschide prin *Reînnoire câmpenească*, o evocare a naturii ce revine la viață, la început de primăvară, după lunga amortire a iernii. Idei de o mare frumusețe melodică, într-o țesătură polifonică transparentă, creează impresia de spațiu larg și de energie îndelung acumulată. Aceste idei vor

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01857, 1981.

genera substanța armonică a întregii lucrări printr-o tehnică variațională tipic enesciană.

Partea a doua, *Copii în aer liber*, înfățișează sugestiv jocul celor mici pe ulițele satului, într-o mișcare foarte vie, cu accente capricioase și o orchestrație plină de fantezie. Și forma se întregește armonios prin îmbinarea elementelor de scherzo și rondo.

Moment culminant al suitei, partea a treia, cu succesiunea ei de imagini: *Casa veche a copilăriei în asfințit – Păstor – Păsări călătoare și corbi – Clopote de seară*, este străbătută de un intens lirism, când contemplativ, când de o pătrunzătoare melancolie. Nobilul melodism enescian se revarsă în subtile împletiri heterofonice, pentru a se concentra apoi în firul unic al monodiei, la oboi solo. Este cântecul nostalgic al păstorului, ce va fi întrerupt de zborul păsărilor, stranii efecte onomatopeice de o tulburătoare expresie. Treptat, umbrele liniștitoare ale serii cuprind satul copilăriei, întregind acest „miraculos tablou, unic în literatura muzicală”¹, cum îl definea compozitorul Mihail Jora.

Pârâu sub lună, partea a patra, se distinge prin orchestrația de o deosebită transparență, de un colorit ireal. Compozitorul revede imaginea de vis a pârâiașului care clipoceă prin grădina casei părintești, strălucind sub razele lunii.

Finalul suitei, *Dansuri țărănești*, se desfășoară cu multă vigoare și impuls ritmic. Stilizarea personală a unor intonații și ritmuri de tip folcloric păstrează proaspătă vitalitatea și impetuositatea jocurilor populare românești. Virtuozitatea tehnicii variaționale a compozitorului se manifestă din plin în această pagină ce apare ca un fel de suită de dansuri organizată în tiparele rondoului clasic, ale cărui cuplete, însă, reprezintă tot atâtea ipostaze noi ale aceluiași refren. Dincolo de toate subtilitățile construcției sonore, muzica Suitei *Sătești* impresionează prin adâncimea sentimentului și prin acel timbru enescian inconfundabil.

Suita pentru vioară și pian *Impresii din copilărie*, op. 28*

Enescu nu s-a repetat niciodată. Opera sa, destul de restrânsă ca număr de lucrări, cuprinde numai unicate. Paginile sale muzicale, purtând

¹ Mihail Jora, „Noua lucrare a lui George Enescu: Suita sătească”, *Timpul*, București, an 3, nr. 899, 1.XI.1939, p. 2; republicat, sub titlul „Suita sătească a lui George Enescu”, în *Radio-Adevărul*, București, an 12, nr. 582, 12.XI.1939, p. 5; fragmentar pe coperta discului Electrecord ECE 072, 1961 [și în broșura discului Electrecord EDC 278, 1998, p. 5 (ro) / 7 (en)]; și sub titlul „Suita sătească de George Enescu”, în M. Jora, *Momente muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1968, p. 229 (n. ed.).

* Coperta discului Electrecord ST-ECE 01597, 1979.

desigur amprenta aceleiași personalități, aduc idei noi, mereu diferite, ceea ce conferă individualitate fiecărei compoziții. De aceea moștenirea artistică enesciană se dovedește a fi, în fond, de o mare bogăție și profunzime. *Impresii din copilărie* pentru vioară și pian, op. 28, creație a anului 1940, se sprijină în parte pe aspecte ale tehnicii instrumentale din Sonata nr. 3, în parte pe concepția programatică a Suitei nr. 3 pentru orchestră (*Sătească*). Dar în același timp lucrarea se distinge prin numeroase trăsături proprii și în primul rând prin atmosfera ei caracteristică. Delicatețea, duișoia, nostalgia ce învăluie această succesiune de imagini din anii îndepărtați ai copilăriei creează un climat emoțional de neconfundat.

Diferite tablouri, unele mai ample, altele concentrate, se înlanțuie strâns, alcătuind o formă aparte care se situează între suita propriu-zisă și poem. Unitatea lucrării apare organic structurată prin idei tematice generatoare ce stau la baza întregii invenții melodice. Din succesiunea tablourilor se conturează firul conducător al unei acțiuni înfățișând o zi din viața copilului de altădată. Pe rând se perindă portretele muzicale ale unor figuri caracteristice din satul natal: *Lăutarul* (piesă pentru vioară solo) și *Bătrânul cerșetor*, apoi o imagine din natură: *Pârâiaș în fund de grădină*. Restul acțiunii se desfășoară în interiorul căminului părintesc seara, la începutul nopții și până în zorii zilei următoare: *Pasăre în colivie și cucul în perete – Cântec de leagăn* (momentul central al lucrării, a cărui melodie expusă la unison de ambele instrumente se va impune ca elementul tematic cel mai însemnat) – *Greier – Luna prin geam – Vântul în horn – Furtună afară în noapte – Răsare soarele*. Ultimele două secțiuni, mai ample, dezvoltă și recapitulează principalele elemente motiverice, dându-le mai întâi o nuanță dramatică, apoi o concluzie liniștitoare, înseninată. „S-a făcut zi! – explică programul enescian. Raze de lumină pătrund peste tot. Păsărelele ciripesc. Toate teme soarelui și umbrei revin, de astă dată în major, liniștite, transfigurate. Copilul respiră, e fericit; a trecut prin noapte și furtună”¹.

Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc, op. 32*

Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc (în la major), op. 32, de George Enescu este penultimul număr de opus al

¹ „C'est le jour! Des flèches de lumière pénètrent partout. Des oiseaux pépient. Tous les thèmes du soleil et de l'ombre reviennent, cette fois en majeur, apaisés, transfigurés. L'enfant respire, il est heureux; il a passé à travers la nuit et la tempête”. Enescu, citat în Gavoty, p. 37 (traducerea autorului, A.R.) (n. ed.).

* Fragment din cronică „Semne de întrebare”, *Actualitatea muzicală*, București, an 2, nr. 38, octombrie 1991, p. 3.

compozitorului. Binevenită ideea de a relua această pagină mai puțin cunoscută și, de ce să nu recunoaștem, mai puțin apreciată chiar de către iubitorii muzicii enesciene! Creată în anul 1948, la doi ani după despărțirea de țară – cu imensul regret al acestei despărțiri, pe care compozitorul o știa definitiv –, lucrarea se înscrie pe linia autobiografică a Suitei *Sătești* și a *Impresiilor din copilărie*. Această pagină enigmatică, a cărei desfășurare sonoră trezește nedumeriri, și-ar fi dezvăluit mai ușor sensurile dacă ar fi purtat un alt titlu (de felul celor de mai sus) sau ar fi conținut un program explicit. Ea debutează dansant, cu antren, ca și cum ar trebui să devină cea de a treia rapsodie – demult promisă, mereu amânată –, dar curând face loc unei melancolii pătrunzătoare. Ideile lente, în *rubato* specific enescian, devin predominante. Fiecare reluare a refrenului reprezintă încercări, tot mai zadarnice, de a regăsi elanul inițial. Un sentiment de oboseală și de resemnare pune stăpânire în coda ce pare a se încheia într-un do diez major intens cromatizat. Dar nu! O imprevizibilă izbucnire a unui la major într-un puternic *tutti* orchestral încheie totul ca un strigăt de deznădejde. De obicei publicul rămâne derutat, concluzia bruscă sau sentimentul tonal contrazis nedându-i satisfacția așteptată. Așadar, o lucrare care se lasă mai greu înțeleasă, dificil de construit de către dirijor pentru a o face pe deplin credibilă.

III. Varia

Aplauze pentru postumele enesciene*

Într-o oarecare dimineață a unei zile de sâmbătă, pe la mijlocul Festivalului [internațional „George Enescu”], a avut loc un concert care va intra, poate, în istoria muzicii românești. Pentru întâia oară erau puse alături, în același program, cu o aceeași orchestră, cele două simfonii postume, „neterminatele” enesciene. Se știe că prima lor audiție avusese loc separat, în concerte diferite, în cadrul trecutelor stagii ale orchestrelor bucureștene. Cei doi dirijori cărora li s-au datorat aceste importante evenimente erau înșiși directorii respectivelor instituții artistice – Horia Andreescu la Orchestra Națională Radio și Cristian Mandeal la Filarmonica „George Enescu” –, fiecare având în curs de realizare câte o integrală a creației simfonice enesciene pe discuri compact (din care primele CD-uri au și apărut în străinătate).

Cu câțiva ani în urmă s-au făcut auzite, din ambele simfonii, câte o primă parte. În cazul Simfoniei a IV-a, deși mișcarea inițială fusese integral

* Cronică publicată în *Actualitatea muzicală*, București, an 9, nr. 206, octombrie 1998, p. 4.

terminată de către însuși Enescu, această pagină, auzită izolat, nu spunea nimic; fiind atât de legată de ceea ce avea să urmeze, audierea ei stârnea o reală nedumerire, nimeni neputând bănuî ce comoară de idei muzicale imaginase compozitorul în continuare. În cazul Simfoniei a V-a, deși partea I rămăsese neterminată, ea s-a putut executa datorită compozitorului Cornel Țăranu, care, pe baza schițelor existente, dăduse o versiune de concert (orchestrând ultima treime). De data aceasta, fragmentul audiat dovedea un grad de complexitate apreciabil, un suflu melodic abundent, cuceritor, și o înveșmântare orchestrală de excepție. Și ceva în plus (ceea ce îi sporea interesul, dar și regretul că lucrarea rămăsese neterminată): finalul urma să conțină un text poetic eminescian. Această întâlnire dintre cele două genii tutelare ale culturii românești părea să fi rămas în simplul stadiu al intenției, al unui prea frumos vis...

Din fericire, George Enescu a lăsat, în cazul acestor două simfonii, schițe foarte avansate, greu descifrabile, dar complete. Lucrările erau – practic – terminate, daru autorul lor nu a mai avut răgazul să le noteze în partituri finite. Solicitat fie de intensele și multiplele sale activități de interpret de talie mondială, fie de alte idei componistice care îl asaltau concomitent (cu precădere în muzica de cameră), compozitorul nu și-a abandonat proiectele: ca și în cazul altor lucrări ale sale, ele aveau să fie de mai multe ori reluate și din nou întrerupte. Se pare că, pe cât era de rapidă, de spontană la George Enescu această primă fază de creație a unei lucrări, oricât de complexe, intuite global într-o străfulgerare genială, pe atât de anevoioasă devenea reluarea acesteia în amănunt: procesul laborios, cu extremă exigență, de finisare a tuturor detaliilor din partitură, era de multe ori amânat de-a lungul anilor. În timp, adeseori apar și variante ale lucrărilor, noi aspecte ale unor schițe în continuă mișcare. Enescu amintește întrucâtva cazul lui Eminescu, cu ale sale geniale postume, din care el însuși – nu întâmplător, parcă – a folosit variante pentru finalul Simfoniei a V-a.

Cel care se încumetă să pătrundă și să facă ordine în labirintul manuscriselor lui George Enescu trebuie să fie un muzicolog avizat și perseverent; când un asemenea cercetător mai este și un veritabil cunoscător al operei acestuia, pe care a analizat-o în profunzime, și este în plus el însuși făuritor de muzică – și încă unul de elită –, atunci înseamnă că manuscrisele enesciene se află în mâini bune. Există șansa ca mesajul compozitorului să nu dispară în neant: gândurile muzicale ale lui George Enescu, ideile sale inovatoare, prețioase, rămân fixate pentru posteritate.

După ce a consacrat câțiva ani studierii analitice a creației integrale a lui George Enescu, realizând impunătoarea exegeză *Capodopere enesciene*, compozitorul Pascal Bentoiu și-a mai sacrificat doi ani pentru a valorifica unele

dintre ultimele pagini simfonice ale Maestrului. Descoperirea unor schițe foarte avansate, cuprinzând în totalitate muzica ultimelor două simfonii, i-a permis să poată reconstitui cu exactitate toate intențiile acestuia. După propria-i expresie, el a realizat „orchestrarea proiectului enescian integral”. A respectat, așadar, cu maximă fidelitate toate indicațiile autorului, care fuseseră notate – am putea zice – stenografic pe două sau patru portative și au putut fi extinse la dimensiunile normale ale unei pagini de partitură.

Cum spuneam, mai întâi auzite separat, în interpretarea celor două orchestre simfonice din Capitală, ambele simfonii au fost executate împreună acum pentru prima dată, într-un singur concert. Susținut de către Orchestra Națională Radio sub conducerea dirijorului Corneliu Dumbrăveanu, concertul acesta poate fi considerat ca unul dintre marile evenimente ale Festivalului. Venind imediat după cele două zile ale Simpozionului internațional de muzicologie, el a apărut ca o convingătoare demonstrație artistică a valorilor artei enesciene.

Simfonia a IV-a (1934), contemporană cu *Œdipe*, s-a dovedit a fi o lucrare profund originală, cu propria ei problematică. Cele trei părți, puternic contrastante, cântate într-o mișcare neîntreruptă, și-au dezvoltat întreaga lor semnificație: pagina inițială (*Allegro appassionato*) își află corespondentul (și parțial rezolvarea) în cea finală (*Allegro vivace non troppo*), plină de dinamism. Între acestea, mișcarea lentă (*Un poco andante, marziale*) creează o impresie copleșitoare: este un marș funebru straniu, de un caracter modal inedit, cu un colorit exotic cu totul aparte în muzica enesciană (și nu numai...).

Concepută la șapte ani distanță (1941), Simfonia a V-a este reprezentativă pentru o cu totul altă etapă de creație: etapa rememorărilor, a privirilor nostalgice spre trecut. Partitura aceasta se înrudește evident cu lucrările create în anii imediat anteriori: Suita a III-a *Săteasca și Impresii din copilărie*. Faptul devine vizibil, în mod special, în partea lentă (*Andante moderato, piacevole*) – pagină lirică, impregnată de o duioșie aparte. Aceasta este încadrată de două momente dramatice, ultimul fiind scherzoul furios (*Vivace con fuoco*) care se leagă nemijlocit de partea a patra, finalul (*Andante grave*). Acum, muzica trece repede de la tragismul dens la limpedea resemnare, la climatul în care își va face apariția tenorul solo, cu versurile eminesciene: „De-oi adormi curând / În liniștea sării / Să mă duceți tăcând / La marginea mării”.

Succesivele treceri între stări contrastante, schimbările de climat expresiv, au fost convingător realizate de către dirijor, care a condus cu autoritate întregul concert. Intervenția solistică a tenorului Florin Diaconescu a fost, ca întotdeauna, ireproșabilă; participarea lui la prima audiție a acestei lucrări va constitui, desigur, un nou titlu de glorie al carierei sale, asemenea

rolului titular din opera *Hamlet* a lui Pascal Bentoiu. Alături de el și-a adus contribuția și Corul Radio, condus de către Aurel Grigoraș.

Cele două simfonii au fost primite cu entuziasm de către publicul prezent – destul de numeros, în ciuda împrejurărilor mai puțin prielnice.

Și astfel, într-o oarecare dimineață a unei zile de câmbătă, pe la mijlocul Festivalului, a avut loc un concert care va intra, cu certitudine, în istoria muzicii românești...

Enescu interpret al muzicii sale*

Dacă partiturile enesciene, dintre care atâtea necunoscute până nu de mult, au prins pe rând viață sub ochii noștri și personalitatea impunătoare a compozitorului s-a dezvoltat deplin unui număr tot mai mare de iubitori ai muzicii, imaginea lui George Enescu interpretul a început să intre în legendă. Muzicianul atât de complex, care în orice latură a activității sale manifesta aceeași genialitate, rămâne, pentru cei care au avut norocul de a-l auzi, legat de amintirea unor emoții artistice de o intensitate neobișnuită. Pentru ceilalți, care nu au putut lua contact direct cu arta sa de interpret, multilateralitatea manifestărilor sale reprezintă un fenomen mai greu de imaginat. „În lumea muzicii eu sunt cinci într-unul: compozitor, dirijor, violonist, pianist și profesor”¹. Ultim reprezentant al tipului muzicianului complex, George Enescu arăta întotdeauna că dintre aceste activități, cea preferată, care îi aducea cele mai înalte satisfacții, era aceea de creator. Poate și din această cauză el nu s-a preocupat, aproape deloc, de a lăsa posterității o imagine reală a înaltelor sale însușiri de interpret. Dar un motiv mai important este acela că tehnica înregistrării pe discuri s-a menținut, până în ultimii ani, la un nivel greu de acceptat pentru un muzician deosebit de exigent. Enescu, minunatul interpret al concertelor pentru vioară de Bach, Beethoven, Brahms, al sonatelor de Beethoven sau Franck, nu ne-a lăsat aceste lucrări în tălmăcirea sa, iar dirijorul cu un repertoriu de larg orizont artistic nu este prezent în cataloagele de discuri. Ne gândim cu regret că la numai câțiva ani distanță – de pildă dacă progresele discului s-ar fi realizat cu un deceniu înainte – arta muzicală s-ar fi îmbogățit cu interpretările, durabile peste veac, ale marelui nostru artist. Până

* Recenzie de disc în *Muzica*, București, an 11, nr. 8, august 1961, p. 18-19.

¹ „‘I am five in one in the world of music,’ he enjoyed saying in jest, ‘composer, conductor, violinist, pianist, and teacher.’” Enescu, citat de Robert Magidoff, în *Yehudi Menuhin. The Story of the Man and the Musician*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1973 (ed. I: Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1955), p. 73 (n. ed.).

la ce grad de perfecțiune s-ar fi putut ridica aceste interpretări, dacă astăzi chiar unii instrumentiști fără merite deosebite reușesc – grație procedeelelor moderne ale tehnicii de înregistrare – să ajungă pe disc la execuții cu mult superioare celor din sala de concert!

Printre imprimările pe discuri, deloc numeroase, lăsate de George Enescu, se numără și câteva lucrări proprii. Grație tehnicii noi de recondiționare a înregistrărilor făcute în trecut, aceste discuri au început să fie redade admiratorilor marelui muzician. Casa de discuri Electrecord a reușit încă din timpul primului Festival internațional „George Enescu” să editeze Sonata a doua în fa minor pentru pian și vioară în interpretarea compozitorului și a pianistului Dinu Lipatti (vezi cronica discului apărută în revista *Muzica*, nr. 1/1960). Continuând laudabila acțiune de valorificare a discurilor care să cuprindă lucrări de George Enescu în propria-i interpretare, firma românească de discuri a editat în ultimul timp alte două înregistrări, a căror însemnătate trebuie relevată în mod deosebit. Este vorba de discul E.C.D. 91 cuprinzând Suita I pentru orchestră, interpretată de orchestra Filarmonica din București dirijată de compozitor, și de discul E.C.D. 95 cuprinzând 2 lucrări, Sonata a III-a pentru pian și vioară, în aceeași interpretare ca sonata anterioară, precum și Piesa de concert pentru violă și pian, interpretată de Alexandru Rădulescu la violă și compozitorul la pian.

Iată, deci, în aceste două discuri mici, concentrate cele trei aspecte ale personalității complexe de interpret a lui George Enescu. Dirijând orchestra care astăzi îi poartă numele, compozitorul dă o tălmăcire impresionantă binecunoscutei sale Suite pentru orchestră, op. 9 în do major. Lucrarea, intrată în repertoriul mai tuturor dirijorilor și orchestrelor din țară, adeseori executată și peste hotare, capătă în interpretarea compozitorului sensuri și nuanțe diferite de cele cu care ne-au obișnuit toți ceilalți interpreți. Cu totul neașteptat sună celebrul *Preludiu la unison*, mult mai puțin *rubato* decât ne-am deprins a-l auzi. Melodia viorilor devine, sub bagheta autorului, mai fluidă, mai degajată, lipsită de patetism și de exagerări (în agogică și dinamică). Totuși: mai mult emoționează acum această unică linie melodică ce se scurge firesc, ca o liberă improvizație. În arhitectura piesei, ea se conturează cât se poate de clar, având în centru momentul de maximă intensitate și de puternică tensiune (atunci când se adaugă tremoloul de timpan). În felul în care intensitatea scade, în ultima secțiune a Preludiului, pentru a se stinge într-o sonoritate eterată, ireal de transparentă, în registrul supraacut al viorilor, este de asemenea de un efect neașteptat de nou și de o simplitate, am putea zice, clasică. În *Menuet lent*, Enescu știe să clarifice polifonia complexă a acestei pagini, scoțând în relief bogăția melodică a uneia sau alteia dintre voci. Din nou tempo-ul este mai puțin lent decât cel adoptat, în general, de dirijori. Partea a

treia – Intermediu –, cu fraza ei melodică de largă respirație, exprimând un lirism meditativ, se dovedește a fi cu nimic sub nivelul mișcărilor anterioare și omiterea ei de către unii dirijori nu apare motivată. Finalul Suitei este interpretat de Enescu cu toată strălucirea cerută de această muzică foarte colorată, de o mare vivacitate. Din păcate, aceste calități ale Finalului mai curând se întrevăd decât apar evidente, în înregistrare. Mai mult decât în părțile anterioare, aici se simt limitele tehnice ale vechii înregistrări, cu totul lipsită de relief sonor.

Îl regăsim pe George Enescu, ca violonist și pianist, interpretând lucrări proprii de muzică de cameră, pe cel de-al doilea disc apărut în ultimele luni. Valoarea artistică și documentară a acestui disc este, de asemenea, foarte însemnată. Este adevărat însă că, față de interpretarea Suitei I pentru orchestră – aproape inedită și, după cum am văzut, sensibil diferită de cea a altor dirijori –, interpretarea Sonatei a III-a „în caracter popular românesc” de către autorul ei nu surprinde printr-un element de noutate, fiind încă vie în urechile multor ascultători (imprimarea s-a mai transmis și în emisiuni radiofonice). De asemenea, trebuie adăugat că toți interpreții de frunte ai lucrării au studiat modelul enescian de tălmăcire a Sonatei și se mențin, deci, pe linia aceleiași tradiții de interpretare.

Regăsim calitățile prodigioase ale violonisticii enesciene în interpretarea acestei capodopere a muzicii noastre, unică în literatura violonistică contemporană. Noutatea izbitoare a scriiturii ei – relevată cu entuziasm și de Arthur Honegger – se dovedește a fi intrinsec legată de noutatea și profunzimea mesajului ei. Oglindind în mod strălucit fondul de simțiri al poporului nostru prin mijlocirea unui grai muzical intim legat de cântecul și jocul popular, Enescu a pus o dată cu realizarea acestei lucrări, în anul 1926, una din pietrele de hotar ale creației muzicale românești, model viu pentru generațiile următoare de compozitori. Nicăieri până azi compozitorul și interpretul nu au fuzionat atât de deplin în opera lui George Enescu. Măiestria impresionantă a violonistului, interpret al întregii literaturi muzicale de la preclasici până la contemporani, subtilitatea rar întâlnită a pianistului stăpân pe unice resurse tehnice ale instrumentului (în materie de colorit sonor), s-au întâlnit, în crearea acestei opere, și s-au completat cu cunoașterea stilului instrumental al lăutarilor noștri. Din toate acestea s-a născut stilul atât de specific al sonatei „în caracter popular românesc”, stil redat de George Enescu, la vioară, într-un mod cu adevărat exemplar. Și aici, ca și în Suita I, interpretul evită exagerările, grandilocvența, *rubato*-ul. Sonata este, de fapt, în întregime, o ilustrare a stilului *rubato*, dar acesta este un *rubato scris*, realizat de compozitor cu o grijă minuțioasă, și de aceea interpretul nu mai este solicitat să aducă ceva în plus în această direcție. Interpretarea compozitorului

dovedește că abaterile de la indicațiile de tempo, de nuanțe, că exagerarea portamentelor, glissandelor și apogiaturilor nu sunt câtuși de puțin necesare, ci constituie îndepărtări de la text nedorite de autor. Ceea ce aduce în plus compozitorul, interpretându-și lucrarea, nu contrazice textul muzical, ci se integrează în spiritul acesteia: o infinitate de culori, diferite feluri de *vibrato*, nuanțe abia perceptibile (în intonație, atac etc.).

În persoana marelui pianist Dinu Lipatti, Enescu și-a aflat partenerul ideal, capabil să vibreze la unison și să exteriorizeze trăirile lăuntrice cu aceeași putere de convingere. Cât de impresionante sunt, de pildă, momentul de eterofonie (din partea lentă sau din final) în care glasurile celor două instrumente sunt atât de greu de despărțit, îngemănate parcă într-un timbru unic, atât de nou și de specific popular.

Cât despre latura Enescu pianist, aceasta nu este încă reprezentată pe disc în măsura cuvenită, Piesa de concert pentru violă și pian fiind o lucrare mai puțin personală. Dacă va fi posibilă recondiționarea înregistrării cu părțile lente ale Suitei II pentru pian (*Sarabandă, Pavană*), atunci și acest aspect va fi ilustrat pe disc la același înalt nivel.

George Enescu compozitor și interpret*

Printre marile personalități ale artei contemporane, George Enescu reprezintă figura muzicianului complex care s-a afirmat cu aceeași genialitate în creație și interpretare, iar în acest din urmă domeniu – fapt încă și mai neobișnuit – în întreita ipostază de violonist, pianist și dirijor. El nu aparține categoriei compozitorilor atrași ocazional de interpretare, preocupați cu deosebire de imaginea propriilor lucrări. Încă de la începutul glorioasei sale cariere de o jumătate de secol, Enescu s-a plasat printre marile personalități ale artei interpretative. Dispunând de un repertoriu vast, ce cuprindea opere muzicale din toate timpurile, el era „interpretul genial căruia i se cuvenea o admirație fără margini”¹, după spusele lui Pablo Casals. Pe de altă parte, el nu poate fi situat nici în categoria propriu-zisă a instrumentiștilor virtuozii atrași și de domeniul creației în scopul unor noi demonstrații ale abilității tehnice. Creația enesciană, de mare profunzime și reală originalitate, nu plătește nici un fel de tribut excesului de virtuositate și se deosebește fundamental de arta minoră sau epigonică a majorității interpreților de profesie.

* Coperta discului Electrecord ECE 01388 (fără an); republicată cu completări în broșura dublului disc Electrecord EDC 430-431, 2001, p. 7 (ro) / 8 (en).

¹ Pablo Casals, citat de Josep Maria Corredor, în *De vorbă cu Pablo Casals. Amintirile și păreriile unui muzician*, tr. Romeo Drăghici, Ed. Muzicală, București, 1964 (ed. princeps: Albin Michel, Paris, 1954), p. 280 (n. ed.).

La George Enescu creatorul și interpretul se completeau în mod inseparabil; în timpul concertelor sale, el se transpunea atât de intens în muzica pe care o cânta încât ajungea să se identifice cu autorul ei, oricât de diferit ar fi fost de propria-i personalitate. Muzica părea a se naște atunci, în plin act al interpretării, fiind re-creată parcă, în focul imaginației. Iar la masa de scris, compozitorul făcea uz de toată experiența sa de cunoscător al celor mai tainice resurse instrumentale. În precizia și finețea indicațiilor care abundă în paginile partiturilor sale aflăm reunite exigența compozitorului și a interpretului. Dar și destinul creatorului și interpretului pare a fi cunoscut un interesant paralelism. Enescu violonistul se bucura de o faimă universală, tot astfel cum compozitorul celor două *Rapsodii române* cucerise publicul din întreaga lume. Dirijorul era cunoscut și urmărit cu entuziasm în marile centre muzicale, din țară și de peste hotare, aceleași care apreciau suitele sale pentru orchestră, simfoniile, marile capodopere *Cedipe* și *Sonata a III-a*, în sfârșit, arta pianistului s-a dezvoltat în cadrul mai restrâns al unor concerte de muzică de cameră sau în acela intim al audițiilor oferite prietenilor și muzicienilor, tot astfel cum lucrările sale camerale și creația ultimilor ani, în general, se bucură de prestigiu în cercurile cunoscătorilor. Desigur, prin răspândirea tot mai largă a operei enesciene în lume, compozitorul își cucerește locul cuvenit printre creatorii de frunte ai secolului, iar figura interpretului intră în lumea legendei.

Înregistrările pe discuri, mult prea limitate din nefericire, oferă o imagine fie și incompletă a discurilor de interpret ale lui George Enescu. Alături de înregistrările violonistului, s-au păstrat pe discuri și câteva mărturii ale prezenței sale ca pianist și șef de orchestră, interpretări puse în serviciul propriei sale muzici.

Enescu mărturisește adesea satisfacția artistică pe care o avea dirijând, o satisfacție mult mai complexă și care corespundea mult mai de aproape necesităților sale artistice decât în cazul viorii. El considera orchestra ca „un tot pe care poți să-l modelezi pentru o cât mai perfectă interpretare”¹. Acest ansamblu trebuie să fie pătruns de ideea pe care dirijorul o urmărește, să îl priceapă, să se identifice cu el, cele mai diferite instrumente reușind inducerea în suflute a intențiilor sale. Enescu reușea în cel mai înalt grad să obțină această participare însuflețită a orchestrelor pe care le conducea, electrizând publicul și pe muzicieni:

„Ca șef de orchestră are darul să deschidă larg ferestrele luminii. Contururile bucăților și structura lor lăuntrică în toate amănuntele ei, cu

¹ Enescu, citat în Viorela Șeicaru, „20 de minute cu George Enescu”, *Curentul*, București, an 15, nr. 5302, 18.XI.1942, p. 2; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească*, vol. II: 1936-1946, p. 96 (nr. 117); și în *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, p. 349 (nr. 132) (n. ed.).

puternicele lor linii și coloraturi, răsar limpezi și capătă o nouă vioiciune” (E. Ciomac)¹; „În împlinirea actului de interpretare, Enescu procedează potrivit legilor creației. Dirijând, el săvârșește un act de creație” (G. Breazul)²; „Darul cel mai de seamă al lui Enescu este dirijatul. Sub bagheta lui, orchestra capătă dimensiuni uriașe. Atât de înțelept știa să echilibreze planurile sonore, să creeze spațiile în care plutea, înaripată, muzica!” (Cella Delavrancea)³.

Dirijând Filarmonica din București, orchestra care astăzi îi poartă numele, George Enescu dă o tălmăcire impresionantă binecunoscutei sale Suite nr. 1 pentru orchestră, op. 9 (operă de tinerețe, datând din anul 1902). Melodia celebrului *Preludiu a unison* se desfășoară plină de fluiditate, cu firescul unei adevărate improvizații. După momentul culminant, de puternică tensiune, la care timpanul se adaugă instrumentelor de coarde, Preludiul se încheie într-o sonoritate eterată, plină de transparentă. Deosebita artă enesciană de a doza sonoritățile orchestrelor se evidențiază în *Menuet lent*, pagină de o complexă polifonie și cu efecte sonore de mare rafinament. Intermediul, cu lirismul său meditativ, apare ca un moment mai destins, înaintea tumultuosului Final, executat cu o deosebită vivacitate și strălucire.

Calitățile de pianist ale marelui muzician se pot regăsi în interpretarea pieselor extrase din cele două suite pentru pian. Dacă Suita nr. 1 în sol minor, *în stil vechi*, op. 3, scrisă la vârsta de 16 ani (în 1897), constituie un mărturisit omagiu adus măestrilor claviaturii din epoca barocului, cele două dansuri lente ale Suitei nr. 2 – Sarabanda și Pavana – reprezintă, cu toată denumirea lor, manifestări originale ale personalității enesciene. Compusă în același an cu prima Suită pentru orchestră, Suita nr. 2 în re major, op. 10 a fost distinsă la Paris cu un prestigios premiu și a intrat în repertoriul pianistic de concert. Terminată în 1903, Suita este alcătuită din patru părți: două vioaie (*Toccata*, *Bourrée*) dominându-le pe celelalte două, mai grave și visătoare (*Sarabanda*, *Pavane*). Enescu a mărturisit, cândva, că în această compoziție se fac simțite influențele lui Debussy și ale tânărului Ravel, mai mult decât în oricare altă

¹ Em[anoil] Ciomac, „G. Enescu, șef de orchestră. Concertele simfonice. *Moarte și transfigurare*”, *Fapta*, București, 6/9.V.1919; republicat în Em. Ciomac, *Pagini de cronică muzicală. 1915-1938*, ed. Silviu Gavrila, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 33 (n. ed.).

² G[eorge] Breazul, „Dirijează Enescu. Opera Română are local propriu. Concertează violonistul Sarvaș”, *Acțiunea*, București, 22.XI.1942; republicat în G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, ed. Vasile Tomescu, Ed. Muzicală, 1966, p. 529 (n. ed.).

³ Cella Delavrancea, „George Enescu”, *Cravata roșie*, București, an 5, nr. 5, mai 1957, p. 15; republicat în C. Delavrancea, *Scrieri*, ed. Valeriu Râpeanu, Ed. Eminescu, București, 1982, p. 695; și în C. Delavrancea, *Dintr-un secol de viață*, ed. Valeriu Râpeanu, Ed. Eminescu, București, 1987, p. 60 (n. ed.).

lucrare. Probabil că intenția de a participa la un concurs la Paris a stat la baza deciziei de a compune această lucrare și cu această influență.

Dincolo de luminozitatea caracteristică a lui Debussy care domină Suita, personalitatea originală a lui Enescu se face simțită în accentele viguroase care dau culoare Toccatei și *Bourrée*-ului, precum și liniei melodice de tip doina din *Pavane*.

În *Bourrée (Vivement; Vioi)*, Enescu începe cu expresia specifică a dansului francez, construind o piesă viguroasă, plină de viață, în care se fac auzite chiar ecourile unor „clopote sonore”¹. Caracterul său prezintă accente ale cântecului de petrecere din acele Șapte cântece pe versuri de Clément Marot, pe care avea să le compună nu peste multă vreme².

Înregistrarea Suitei datează din 1943, când George Enescu și Dinu Lipatti răspundeau unei invitații a Arhivelor Române de Folclor pentru o serie de înregistrări. Cele două mișcări lente au fost executate de însuși George Enescu, în vreme ce Toccata și *Bourrée* au fost înregistrate de Dinu Lipatti. Înregistrarea cu Toccata, din nefericire însă, a fost ulterior pierdută.

Suita nr. 2 [...] abundă în invențiuni. Uimitorul pianist care era Enescu (cei care l-au auzit reducând din memorie *Prélude à l'après-midi d'un Faune* sau episoade întregi din *Sacre du Printemps* nu vor găsi calificativul exagerat) adaugă compozitorului o cunoaștere, mai mult chiar, o intuiție subtilă a resurselor claviaturii și pedalelor. Tratat în mod orchestral, acest contrapunct se însuflețește, clarificând aparente complicații de scriitură, care se dovedesc necesare și fermecătoare.³

Document sonor de inestimabilă valoare, interpretarea pianistică a celor două inspirate pagini este impregnată de inimitabila vrajă enesciană.

Enescu ne este cel mai aproape*

Dintre generațiile componisticii românești care s-au succedat, Enescu ne este cel mai aproape. După Enescu, s-au schimbat punctele de vedere, au

¹ Vezi analiza detaliată a Suitei op. 10, realizată de Adrian Rațiu în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 286-293.

² Vezi analiza detaliată a celor Șapte cântece de Clément Marot, op. 15, realizată de Adrian Rațiu în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 346-350.

³ Marc Pincherle, *Lumea virtuozilor*, tr. Vladimir Popescu-Deveselu, Ed. Muzicală, București, 1968 (ed. princeps: Flammarion, Paris, 1961), p. 101 (n. ed.).

* Răspuns la ancheta „De la Enescu la cea mai tânără generație de compozitori”, realizată de Valentina Sandu-Dediu, în *Festivalul internațional George Enescu. Ediția a XI-a. Agenda manifestărilor*, București, nr. 2, 20.IX.1988, p. 26.

fost eclipse, conuri de umbră în aprecierea altor creatori; dar la Enescu, permanenta contemporaneitate îl desemnează drept *Eminescu al muzicii*.

Îl redescoperim mereu pe Enescu, continuăm linii pe care le intuim, le simțim în opera sa, pe care el însuși – poate – le-ar fi condus mai departe. Fiecare generație se raportează la Enescu, fie că e vorba de Mihail Jora, de Paul Constantinescu și Sigismund Toduță, de Constantin Silvestri și Dinu Lipatti sau – în fine – de generația actuală. Mereu se stabilește un alt model de urmat, fiecare găsiind în Enescu ceea ce a putut fi înțeles în epoca respectivă, prin evoluția mentalității artistice.

În mod semnificativ, Enescu este astăzi actual, mai ales prin lipsa de prejudecată stilistică, prin lipsa de avangardism ostentativ, prin atitudinea de sinteză între tradiționalism și înnoire (ceea ce a determinat, adesea, subaprecierea creației sale). Poziția lui Enescu – creator de clasicism modern – este asemănătoare aceleia a lui Alban Berg; Pierre Boulez afirmă că, numai atunci când stilistica epocii noastre se va cristaliza, prezența lui Berg se va face simțită prin lecția estetică oferită de opera sa, ce și-a păstrat intact întregul potențial de influență. Fraza aceasta se poate referi, la fel de bine, la George Enescu.

Un model peste timp*

Octetul [...] – această lucrare scrisă la vârsta de 19 ani de către George Enescu și care este și rămâne o capodoperă absolută, pe bună dreptate citată de Bentoiu în cartea sa printre capodoperele definitorii pentru arta enesciană – [...] este deja o muzică românească de cel mai înalt nivel universal, la puțin timp după ce înaintașii școlii românești din secolul al XIX-lea realizează lucrări timide, cu totul tributare imitației. Enescu este personal începând cu Sonata a II-a pentru pian și vioară și cu Octetul. [...] Și se poate observa cu câtă forță se exprimă el aici dând frâu liber limbajului său original în care simțim modalismul înnoitor pentru acea epocă, în care prima temă țâșnește cu o forță irezistibilă, acea primă temă monodică în care Enescu renunță la polifonia și armonia romantice wagneriene, limitând întregul șuvoi muzical la un unison năvalnic, constituind în felul acesta un nou limbaj poate. [...] Unisonul nu este sărac, ci, dimpotrivă, este de o mare plenitudine, este bogat ca un fluviu care curge impetuos și în care simțim o profunzime de trăiri. După desfășurarea monodică inițială, cea de-a doua idee va fi conturată într-o polifonie destul de economică

* Fragmente din interviul realizat de Despina Petecel Theodoru, „Limbeje componistice (I). Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu”, *Muzica*, București, serie nouă, nr. 2/6, aprilie-iunie 1991, p. 5-8.

în care simțim intonațiile românești cu evidență, deci elemente care nu figurau în limbajul epocii și care aduc un colorit puțin oriental în vocabularul – să spunem – al muzicii momentului.¹ [...]

În legătură cu deceniile următoare ale creației enesciene s-a vehiculat adeseori dilema: național sau universal? referitoare la cele două direcții care au coexistat în opera sa – pe de o parte *Poema Română* și cele două *Rapsodii Române*, pe de altă parte lucrări ca Simfonia I, pentru ca sinteza să se poată realiza abia după două decenii. Enescu însuși a făcut mărturisiri relevante în acest sens. Totuși, astăzi, cunoscând întreaga creația enesciană, găsim elemente la fel de românești și în această primă simfonie pe care atât de frumos a salutat-o George Călinescu într-un remarcabil eseu², după cum elementele limbajului – să-i spunem universal – enescian sunt mereu prezente și în Rapsodii, ca și aceeași înaltă artă de simfonist. În fond, sunt două modalități care alternau neconținut în căutarea unei sinteze cu adevărat personale care avea să se realizeze începând cu Cvartetul nr. 1, cu opera *Œdipe*, cu Sonatele pentru pian și mai ales cu Sonata a 3-a „în caracter popular românesc”, cea mai importantă contribuție în materie de limbaj muzical prin faptul că toate elementele sunt unitare stilistic și toate provin din aceeași matrice stilistică. [...]

Orice discuție despre muzica românească trebuie să plece de la Enescu și să țină seamă de aportul său de o valoare cu totul deosebită. Dar nu numai în cadrul muzicii românești. Eu aș spune că și în aprecierea muzicii contemporane universale din prima jumătate a secolului XX, Enescu poate figura alături de alți câțiva compozitori unanim recunoscuți – Stravinski, Bartók, Schönberg, Berg, Webern – ca un clasic al epocii. Este vorba despre acel moment în care, în multitudinea de curente – unele de scurtă durată, altele mai durabile în timp –, Enescu și-a găsit o manieră personală, puternică, concretizându-și această forță în opere care rămân ca un fel de model peste timp.

¹ Vezi și analiza detaliată a lucrării, realizată de Adrian Rațiu, în *George Enescu. Monografie*, vol. I, p. 258-265 (n. ed.).

² Vezi George Călinescu, „Enescu”, *Contemporanul*, București, an 12, nr. 36/622, 12.IX.1958, p. 1; republicat în antologiile *Muzică și literatură. Eseuri*, ed. Emil Manu, Ed. Muzicală, București, 1966, p. 81-83; *Gânduri închinare lui Enescu*, ed. Victor Crăciun și Petre Codrea, Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Botoșani, 1970, p. 143-145; *Ei l-au cunoscut pe Enescu*, ed. Vasile Bogdan, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 9-11 (n. ed.).

SUMMARY

Adrian Rațiu (with an introduction by Vlad Văidean)

Brief Notes on Enescu's Music – A Belated Restitution

This three-part anthology of writings by the composer and musicologist Adrian Rațiu comprises: 1) a previously unpublished text on George Enescu's mature works (those completed between the two world wars, from the Third Symphony, Op. 21, to the Second Piano Quartet, Op. 30); 2) brief, lesser-known introductions to other works by Enescu, drawn from the sleeve notes and booklets of recordings released by Electrecord; 3) a substantial review of the concert at which Enescu's last two symphonies – the Fourth and Fifth, completed by Pascal Bentoiu – were performed together on the same programme for the first time; a review and sleeve notes for two recordings of Enescu's works performed by the composer himself; and Adrian Rațiu's responses, in a survey and an interview, on the continuing relevance of Enescu's creative example. Taken together, these writings reveal the broader significance of Adrian Rațiu's contributions to Enescu scholarship and cast them in a new light.

Laitmotivul declinului în opera *Moarte la Veneția* de Benjamin Britten

Teodora Constantinescu

Benjamin Britten a fost una dintre figurile emblematice ale muzicii secolului XX, reușind să pună Marea Britanie înapoi pe harta operei mondiale. Britten a compus 17 lucrări pentru scenă, între care se regăsesc o operetă (*Paul Bunyan* – primul opus scenic), o operă comică (*Albert Herring*), o operă pentru copii (*The Little Sweep*), un balet (*The Prince of the Pagodas*) și mai multe lucrări cu caracter biblic (*Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace*, *The Prodigal Son*). Partea importantă a partiturilor de scenă este de fapt dedicată operei, dintre care amintesc *Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia*, *Billy Budd*, *A Midsummer Night's Dream* și *Death in Venice*.¹ Preluând și valorificând moștenirea stilistică lăsată de Henry Purcell, Britten aduce contribuții semnificative genului operistic în special prin perspectiva din care a abordat subiecte sensibile sau controversate la acea vreme, așa cum este cazul lui *Peter Grimes*, cu personajul său eponim – un pescar dur și solitar, marginalizat de comunitate pentru comportamentul aparent abuziv. Grimes devine deopotrivă victimă a propriului temperament impulsiv și călăul condamnat de mulțime pentru că nu se poate supune conformismului steril. În *The Rape of Lucretia*, protagonista este o victimă, violată de un prinț etrusc pe nume Tarquinius. Stilul declamator, dar intim, preluat de la Henry Purcell, iese la suprafață, creionând o societate romană opresivă și coruptă.² *Billy Budd* explorează autoritatea și conflictul dintre lege și conștiință, precum și balanța dintre violență și inocență.³ În *The Turn of the Screw*, Britten abordează sexualitatea infantilă și homoerotismul, acest subiect fiindu-i sugerat de către libretista sa preferată, Myfanwy Piper⁴, cu care Britten a colaborat pentru mai multe

¹ Philip Brett, Heather Wiebe, Jennifer Doctor, Judith LeGrove, Paul Banks. „Britten, (Edward) Benjamin”. Grove online
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046435#omo-9781561592630-e-0000046435>, pp. 38-40.

² Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 13.

³ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 18.

⁴ Britten a colaborat cu Piper pentru operele *The Turn of the Screw*, *Owen Wingrave* și *Death in Venice*. Ea a mai scris librete și pentru compozitorul galez Alun Hoddinott.

lucrări. Se pare că talentul lui Piper de a adapta textele pentru muzica de operă era în acord perfect cu idealul lui Britten.¹

Compozitorul își canaliza așadar atenția pe subiecte dintre cele mai puțin convenționale, reușind prin muzica sa să capteze o varietate impresionantă de trăiri umane. O caracteristică interesantă a partiturilor sale o constituie faptul că majoritatea personajelor feminine erau interpretate de bărbați.² Chiar și cel mai înduioșător rol feminin creat de el, femeia nebună din *Curlew River*, este interpretată de un bărbat.³ De asemenea, de-a lungul carierei sale a colaborat îndeaproape cu tenorul Peter Pears care a interpretat majoritatea rolurilor masculine din operele lui Britten. Compozitorul a scris multe dintre acestea pe calapodul vocal al tenorului, pentru a pune în valoare timbrul și iscusința interpretativă a partenerului său de viață.

În septembrie 1970, Britten i-a cerut lui Myfanwy Piper să scrie un libret după nuvela lui Thomas Mann – *Moartea la Veneția* – care îl preocupa de ceva timp. Spera ca această partitură să fie cel mai mare lucru la care a lucrat vreodată.⁴ Starea sa de sănătate era deja deteriorată și este posibil ca, din această cauză, impactul unei oarecare empatii între compozitor și personajul Aschenbach să fi fost motorul care a determinat lucrul febril asupra acestei opere⁵.

Publicată în anul 1912, nuvela lui Thomas Mann rămâne o meditație profundă asupra relației dintre artă și viață, disciplină și pasiune, civilizație și barbarie; nu este doar o tragedie individuală, ci un diagnostic al culturii europene al începutului de secol XX, cultură captivă între raționalismul rigid și forțele iraționale care erau pe cale să izbucnească. Acțiunea îl urmărește pe Gustav von Aschenbach, un scriitor celebru din München, care, epuizat de munca sa intelectuală riguroasă, decide să călătorească spre sud pentru a-și reface forțele. Ajuns la Veneția, atenția îi este captată de Tadzio, un adolescent

¹ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 18.

² Este posibil ca Britten să urmeze tradiția shakespeariană conform căreia femeile nu erau acceptate pe scenă, rolurile acestora fiind jucate tot de bărbați. Acest aspect a fost schimbat abia în anul 1660, când Margaret Hughes a fost prima femeie care a jucat oficial pe o scenă profesionistă de teatru, în rolul Desdemonei din *Othello* de Shakespeare.

³ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 34.

⁴ Brett, Wiebe, Doctor, LeGrove, Banks, p. 30.

⁵ *Moartea la Veneția* a fost ultima operă compusă de Britten (finalizată în 1973). În ciuda stării precare de sănătate din timpul lucrului la această partitură, compozitorul a mai trăit încă trei ani după premiera acesteia. Ultima sa lucrare, *Welcome Ode*, op. 95, menită să marcheze vizita Reginei Elisabeta a II-a la Ipswich, a fost compusă în 1976, cu numai câteva luni înainte de moartea sa.

polonez de 14 ani, de o frumusețe statuară, care devine încetul cu încetul obiectul obsesiei sale tăcute și acaparatoare. Plăcerea de a îl privi și a fi tot timpul în preajma tânărului sunt umbrite de izbucnirea, pe nesimțite, a unei epidemii de holeră, care este ținută în mare secret de autorități. Deși nemulțumit de clima din Veneția, Aschenbach își amână planurile de plecare, fiind fascinat de prezența lui Tadzio. Protagonistul decade treptat, abandonându-și demnitatea și morala burgheză în favoarea unei pasiuni de voyeur. După priviri lungi și urmărituri, Aschenbach se stinge pe plajă, într-o stare vădită de degradare fizică și psihică, admirând cu aceeași intensitate ființa spre care își canalizase toată atenția din ultimul timp.

Gustav von Aschenbach este una dintre cele mai complexe figuri ale literaturii moderne. Nu doar un personaj realist, ci un simbol al artistului rigid, guvernat de rațiune, el eșuează în tentativa de a reprima latura dionisiacă a existenței, lăsându-se condus până la urmă întru totul de aceasta. În capitoul al doilea este menționată teama sa obsesivă de a nu muri înainte de a-și fi desăvârșit menirea artistică pe acest pământ. Aschenbach nu scrie datorită inspirației divine, ci dintr-o încrâncenare voită, operele sale fiind o reacție de împotrivire la necazuri, chinuri, sărăcie și alte aspecte negative ale vieții. Este guvernat de rațiune, treptat cade în extrema plafonării și este în căutarea unei scântei care să îi redea inspirația și pofta de viață. Veneția, cu atmosfera sa sufocantă și apele ce stagnează, activează latura sa dionisiacă: haosul, excesul, dizolvarea limitelor și pierderea rațiunii.

Când îl vede pe Tadzio, Aschenbach încearcă inițial să intelectualizeze/raționalizeze frumusețea băiatului, comparându-l cu statuile grecești pentru a menține o distanță estetică sigură. Totuși, acest scut intelectual cedează, iar coșmarul pe care îl are spre finalul nuvelei, în care participă la o orgie barbară în cinstea „zeului străin”, marchează capitularea totală a rațiunii în fața instinctului. Procesul de degradare a lui Aschenbach este meticolos orchestrat. Punctul culminant al umilinței este vizita la bărbierul hotelului. Omul care își disprețuia propria natură fizică ajunge să se lase vopsit, pudrat și rujat, transformându-se într-o caricatură a tinereții, similară cu „bătrânul fardat” pe care îl privise cu dezgust pe vapor, la începutul călătoriei. Veneția funcționează ca o oglindă a sufletului lui Aschenbach: o fațadă splendidă care maschează putrefacția. Epidemia de holeră, ascunsă de autorități pentru profit, reprezintă o analogie la pasiunea ascunsă a lui Aschenbach, care îl erodează sub masca respectabilității.

Moarte la Veneția prezintă eșecul unei vieți construite exclusiv pe voință și intelect. Dispariția lui Gustav von Aschenbach nu este un accident, ci o consecință firească a modului său de viață: cel care neagă „demonul” interior va fi în cele din urmă devorat de el.

Opera lui Britten reușește să redea tumultul din mintea protagonistului, să creeze atmosfera descrisă de Mann și să contureze, în final, o lucrare artistică valoroasă, de anvergura nuvelei care a inspirat-o. Iscușința libretistei Myfanwy Piper este notabilă în acest caz pentru că reușește să surprindă esența operei literare, transpunând în monologuri interioare descrierile lui Thomas Mann. Astfel, cele cinci capitole ale nuvelei sunt transformate în operă în două acte, primul divizat în șapte scene, iar al doilea în 10. Corelarea capitolelor cu scenele cărții este disproporționată din punctul de vedere al cantității, astfel că scena 1 acoperă acțiunea din primele două capitole ale nuvelei, scenele 2, 3 și 4 coagulează întâmplările din capitolul al treilea, în timp ce capitolul 5 acaparează restul de 13 scene. Capitolul 4 al nuvelei nu se regăsește în mod explicit în desfășurarea operei pentru că acolo mintea lui Aschenbach este cea care țese noi și noi scenarii despre tânărul Tadzio (vezi Anexa). La Mann, capitolele sunt doar numerotate, în schimb, la Britten, fiecare dintre acestea este însoțit de un titlu.

Cu toate că acțiunea primordială are loc preponderent în mintea lui Gustav Aschenbach, fiind din această cauză destul de statică, Britten și Piper reușesc să imprime o anume dinamică a evenimentelor, astfel că opera devine, cu ajutorul muzicii, chiar alertă de mai multe ori. Spre exemplu, sonoritatea din începutul operei creează o senzație de închistare, de anxietate și lipsă de putere care caracterizează adecvat starea psihică a protagonistului, cu toate că, inițial, publicul nu știe de unde izvorăsc aceste trăiri ale personajului.¹ Discursul din incipitul operei pe cuvintele „My mind beats on” are rolul de a sintetiza descrierea tulburării pe care o simte Aschenbach în începutul nuvelei. Alături de muzică, textul creează o senzație de tensiune, de încătușare. Cuvintele denotă acțiune, energie, însă sunt rapid suprimate de continuarea frazei – „and no words come”. Din punct de vedere muzical, primul motiv se constituie pe o succesiune de două secunde mari ascendente despărțite de o secundă mică descendentă, și la fel și al doilea.²



Ex. 1 Motivul „My mind beats on”

¹ Sandra Corse, Larry Corse. *Britten's "Death in Venice": Literary and Musical Structures* în *The Musical Quarterly*, 1989, Vol. 73, No. 3 (1989), p. 349.

² Corse, Corse, pp. 347-348.

Viziunile exotice și dorința inexplicabilă de a vizita locuri îndepărtate (dat fiind că protagonistul detesta, în general, să călătorească) sunt puternice, iar în operă, drumețul este cel care induce ideea de călătorie, cu toate că nu comunică direct cu Aschenbach, pentru că acesta stă cu spatele, conform indicațiilor scenice. Melodia care se aude atunci când Aschenbach îl privește pe drumeț este constituită din trei doimi urmate de o notă întregă cu punct pe sunetele *re-do-mi-re*¹, cu un contur care nu respectă întocmai pe cel al motivului BACH, dar îl sugerează. Motivul pe care îl cântă drumețul („Marvels unfold”) seamănă cu motivul „my mind beats on”, cântat în incipit de Aschenbach, cu câteva sunete modificate (*do* în loc de *re*, *re*[#] în loc de *mi*).



Ex. 2 Motivul „Marvels unfold”

Această paralelă are rolul de a sugera că impulsul de a călători al lui Aschenbach provine din aceeași forță sinistră pe care o reprezintă drumețul.²

Repetiția motivelor nu are rolul de a defini anumite obiecte sau idei, ci acestea sunt folosite mai degrabă pentru a manipula audiența cu scopul de a crea multiple sensuri.³ Spre exemplu, cântecul gondolierului este o variație a cântecului drumețului tocmai pentru a întruchipa răul cu mai multe chipuri. Aceste personaje sunt interpretate de același bariton, în scopul de a crea unitatea tematică. Iată o altă modalitate la care Britten apelează în transpunerea textului lui Mann în operă, alegând ca același bariton să interpreteze personaje diferite pentru a evidenția caracteristicile similare ale acestora: este vorba despre bătrânul de pe barcă, gondolier, manager și bărbier. Toți cântă melodii similare, așadar relația dintre ei (de multiplu în unu) devine și mai evidentă. În literatura populară, această tipologie de personaj este asociată cu diavolul.⁴

Un alt artificiu stilistic la care apelează Britten este alegerea unor dansatori care să îi întruchipeze pe Tazio și familia sa, ca o referire la faptul că aceștia nu vorbesc decât între ei, și foarte puțin din discursul lor ajunge cu adevărat la Aschenbach, așadar ar fi fost în neconcordanță cu povestea originală să fi fost întruchipați de cântăreți și să fi avut replici. În operă, ei nu folosesc cuvinte pentru a comunica, ci mișcări specifice care să reflecte ceea ce

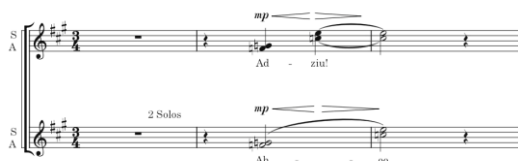
¹ Corse, Corse, p. 350.

² Corse, Corse, p. 351.

³ Corse, Corse, p. 350.

⁴ Corse, Corse, p. 346.

Aschenbach înțelege despre ei.¹ Momentul în care Aschenbach aude că Tadzio este strigat de rudele sale, dar nu reușește să deslușească numele său, este evidențiat muzical printr-un cor de femei (sopran și alto) care pronunță „Adziu” și de un alt grup de soprane care cântă sexte și cvinte descendente, pe vocalele „a” și „o”, sugerând, pe de-o parte, legătura strânsă dintre tânăr și mare (în mintea protagonistului), iar pe de altă parte, ajutând la o înțelegere mai dificilă a numelui său.²



Ex. 3 Corul de femei

De asemenea, faptul că Tadzio este întruchipat de un dansator, iar Aschenbach este cântăreț denotă distanța dintre cei doi și faptul că nu ajung niciodată să-și vorbească unul celuilalt. Totuși, unele priviri ale băiatului sunt interpretate de Aschenbach ca dorind să-i comunice ceva, într-un mod vag. „Izolarea” scenică a lui Aschenbach-cântărețul și Tadzio-dansatorul indică și mai puternic faptul că cei doi provin din lumi eminamente diferite.³

Aceste diferențe sunt punctate și prin timbralitate, aparițiile lui Tadzio fiind acompaniate de vibrafon și creând astfel un univers sonor care poate fi perceput drept ciudat, care aparține unei alte lumi. De asemenea, intervențiile lui Tadzio sunt acompaniate de un grup mare de instrumente de percuție care delimitează un ansamblu orchestral cu mult diferit din punct de vedere sonor față de cel care acompaniază alte personaje. Muzica lui Tadzio are întotdeauna la major ca centru tonal sau modul lidian de pe sunetul *la*. Vibrafonul rămâne instrumentul său caracteristic, sonoritatea celestă a acestuia sugerând tendința lui Aschenbach de a-l vedea ca pe o zeităte, consecință a faptului că nu poate stabili o relație normală cu el.⁴

Cei doi sunt foarte bine individualizați din punct de vedere muzical. Dacă la major este tonalitatea lui Tadzio, mi major îl însoțește pe Aschenbach. Muzica pe care dansează tânărul se desfășoară simplu și elegant, de cele mai multe ori în tonalitatea sa. Când Aschenbach spune că „Eros is in the word”, o

¹ Corse, Corse, p. 345.

² Corse, Corse, p. 356.

³ Corse, Corse, p. 346.

⁴ Corse, Corse, p. 357.

face în tonalitatea lui Tadzio, însă în final, când admite că îl iubește, muzica revine în tonalitatea protagonistului. Întreaga arhitectură sonoră este creată în jurul acestor motive-simboluri care au rolul de a defini, întări sau ghida ascultătorul spre anumite concluzii.¹ Tonalitatea lui Aschenbach încheie actul I, iar cea a lui Tadzio, actul al II-lea. Totuși, cele două tonalități nu se amestecă, ci mai degrabă se individualizează una față de cealaltă, arătând și mai pregnant cele două lumi diferite din care fac parte Aschenbach și Tadzio sau faptul că lumea tânărului este atât de îndepărtată față de cea a scriitorului.²

Trimiterile la scrierile lui Platon, la Apollo și Dionis din opera lui Britten creează o intertextualitate între libret și muzică, oferind astfel pluralitatea caracteristică operei. Aschenbach se asociază cultului lui Apollo, considerând că iubirea sa pentru frumos este una rațională, simplă și că, în consecință, interesul său pentru Tadzio este în consonanță cu această idee.³ În actul al II-lea, când Aschenbach adoarme, visul său se concretizează scenic ca o dezbatere între Apollo și Dionis, inspirată din *Banchetul* lui Platon. Conform lui Socrate, dacă ai urma calea oricăruia dintre cei doi, sufletul ți-ar fi distrus. Acest aspect este sugerat muzical prin utilizarea tonalității lui Tadzio.⁴ „Tema viziunii” este intonată de trompetă și lemn atunci când Aschenbach îl vede pe Tadzio de la fereastra hotelului și este atins de frumusețea sa absolută (după Platon); aceasta mai poate fi denumită și viziunea transcendentalului.⁵



Ex. 4 Tema viziunii

În operă apare și un personaj nou – vocea lui Dionysus, cântat tot de bariton și care nu se regăsește în nuvela lui Mann.⁶

Britten folosește motivele muzicale pentru a dezvălui din ce în ce mai clar că forțele răului sunt cele care l-au atras pe Aschenbach în Veneția.

¹ Corse, Corse, p. 360.

² Corse, Corse, p. 362.

³ Corse, Corse, p. 358.

⁴ Corse, Corse, p. 360.

⁵ Clifford Hindley. *Platonic Elements in Britten's 'Death in Venice'* în *Music & Letters*, Vol. 73, No. 3 (Aug. 1992), Oxford University Press, p. 409.

⁶ Corse, Corse, p. 346.

Personajul se teme de epidemia de holeră nu pentru că ar pune în pericol sănătatea lui sau pe a altora, ci pentru că o percepe ca pe o amenințare a relației lui cu Tadzio.¹ Alternanța major-minor creează ambiguitatea Veneției: cheful de joacă al celor mici, accentul pe senzualitate, în contrast cu biserica și cei care se duc să se roage în ea.

Aschenbach este portretizat ca un om lipsit de empatie, critic și dezgustat de aspecte pe care apoi ajunge să le pună în practică (spre exemplu, bătrânul îmbrăcat tinerește și spoit – la final, protagonistul va recurge la aceste tertipuri pentru a se simți mai apropiat de Tadzio). Aschenbach reprezintă tipologia scriitorului disciplinat, de o înaltă moralitate, care consideră că singurul țel natural al artei este onoarea. Cu toate acestea, scrierile sale capătă această onoare mai curând datorită psihologiei auditoriului decât valorii lor intrinsece.²

Zbuciumul interior al protagonistului, lupta permanentă dintre rigoarea apolinică și haosul dionisiac sunt elemente care converg către finalul tragic al acestuia. Construcția personajului Aschenbach din *Moarte la Veneția* de Benjamin Britten reflectă iscusința compozitorului de a caracteriza aspecte eminamente psihologice prin mijloace muzicale și artificii scenice, precum și capacitatea de a reda cu fidelitate acțiunea din nuvela omonimă a lui Thomas Mann.

Comparație schematică între nuvelă și libret

Benjamin Britten	Thomas Mann
Act I	
Scena 1: Munich	Cap. 1
	Cap. 2
Scena 2: On the boat to Venice	Cap. 3
Overture: Venice	
Scena 3: The journey to the Lido	
Scena 4: The first evening at the hotel	
Scena 5: On the beach	Cap. 5
Scena 6: The foiled departure	
Scena 7: The Games of Apollo	
Act II	
Scena 8: The Hotel Barber's shop (I)	
Scena 9: The pursuit	
Scena 10: The Strolling Players	
Scena 11: The travel bureau	
Scena 12: The Lady of the pearls	

¹ Corse, Corse, p. 354.

² Corse, Corse, p. 355.

Scena 13: The dream	
Scena 14: The empty beach	
Scena 15: The Hotel Barber's shop (II)	
Scena 16: The last visit to Venice	
Scena 17: The departure	

BIBLIOGRAFIE

- Brett, Philip; Wiebe, Heather; Doctor, Jennifer; Legrove, Judith; Banks, Paul. „Britten, (Edward) Benjamin”. Grove online – la <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046435#omo-9781561592630-e-0000046435>, pp. 38-40.
- Britten, Benjamin. *Death in Venice (partitură)*. New York, Faber Music Limited.
- Corse, Sandra; Corse, Larry. «Britten's "Death in Venice": Literary and Musical Structures» în *The Musical Quarterly*, 1989, Vol. 73, No. 3 (1989).
- Hindely, Clifford. «Platonic Elements in Britten's 'Death in Venice'» în *Music & Letters*, Vol. 73, No. 3 (Aug. 1992), Oxford University Press.
- Mann, Thomas. *Moartea la Veneția* (Trad. Ion Roman). București, 2021, Editura Humanitas Fiction.

SUMMARY

Teodora Constantinescu

The Leitmotif of Decline in Benjamin Britten's *Death in Venice*

Benjamin Britten's opera *Death in Venice* succeeds in conveying the turmoil within the protagonist's mind, recreating the atmosphere described by Mann, and ultimately crafting a valuable work of art on a par with the novella that inspired it. Librettist Myfanwy Piper's skill is particularly noteworthy here, as she succeeds in capturing the essence of the literary work, translating Thomas Mann's descriptions into inner monologues. Thus, the five chapters of the novella are adapted into a two-act play, with the first act divided into seven scenes and the second into 10. The main character's inner struggle, the constant conflict between Apollonian discipline and Dionysian chaos, are elements that converge toward his tragic end, evocatively rendered in music by the composer.

***La Beauté du Diable: alchimie componistică sub semnul mitului faustic*¹**

Cristina Gârbea

Roman Vlad se numără printre personalitățile fascinante ale secolului XX: un muzician a cărui viață și creație s-au desfășurat între două lumi – cea românească, unde și-a petrecut tinerețea, și cea italiană, unde și-a găsit maturitatea artistică și recunoașterea. Născut în 1919, într-un spațiu multicultural și plurilingvistic, Vlad a primit la Cernăuți o educație solidă, în care studiul pianului s-a dublat cu o formație intelectuală amplă, culminând cu bacalaureatul susținut în același an cu absolvirea Conservatorului. Plecarea sa la Roma, în toamna lui 1938, s-a dovedit un moment decisiv: visul de a studia cu Anton Webern la Viena fusese imposibil din cauza contextului politic nefast, iar întâlnirea providențială cu Alfredo Casella i-a deschis drumul către Accademia di Santa Cecilia. Din acel moment, Italia a devenit nu doar locul de afirmare, ci și patria spirituală în care muzicianul avea să își construiască destinul.

Încă din acei ani de formare, el se definea printr-o curiozitate intelectuală ieșită din comun. În paralel cu studiile muzicale, a urmat cursuri de inginerie și de fizică-matematică. „Cultura umanistică se poate procura personal, dar o instrucție științifică este aproape imposibil de dobândit de unul singur”², mărturisea el mai târziu într-un interviu, păstrându-și însă precauția în a corela direct arta sonoră cu matematica. Totodată, primele sale lucrări atestă o sensibilitate puternic marcată de tensiunea dintre tradiția folclorică și modernitatea limbajului european: *Simfonieta concertantă* (1941), cu inserții de colinde transilvănene și bucovinene, îi aduce, un an mai târziu, Premiul „Enescu” și îl consacră ca tânăr compozitor capabil să îndeplinească autenticitatea națională cu modernismul dodecafonic.

Fire polivalentă, Vlad nu s-a mulțumit să rămână doar în ipostaza de compozitor. A fost pianist – interpret al propriilor lucrări, dar și al repertoriului

¹ Textul a fost prezentat în data de 7 noiembrie 2025, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini. Berio, Boulez și diaspora românească*, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian* și coordonat de Vlad Ghinea.

² Ruxandra Arzoiu, „Dialog cu compozitorul și muzicologul Roman Vlad”, *Muzica*, serie nouă 3, 11 (2000), p. 5.

de secol XX –, muzicolog apreciat și eseist, profesor, dar și un remarcabil manager cultural – „un autentic propovăduitor al muzicii”¹. A dedicat monografii lui Luigi Dallapiccola și lui Igor Stravinski, un creator pe care „l-a iubit” și cu care a fost prieten², și a conceput unul dintre importante volume muzicologice ale secolului trecut: *Istoria dodecafoniei* (1998). Funcțiile de director artistic pe care le-a ocupat la Teatro Comunale din Florența, la Scala din Milano, la Festivalul „Maggio Musicale Fiorentino”, la Academia Filarmonică din Roma sau la Orchestra Simfonică RAI din Torino i-au conferit un statut privilegiat în viața muzicală italiană. Ele au fost mai mult decât simple funcții administrative: pentru muzician au însemnat prilejul de a orienta gustul publicului și de a susține ideea de cultură ca spațiu viu, mereu înnoit.

Creația sa cuprinde opusuri simfonice și camerale, instrumentale sau vocale, în care îmbină tonalismul și modalismul cu limbajele muzicale moderne, precum serialismul (dodecafonic), sferturile de ton sau sistemul de intonație japonez, și în care se conturează, fără îndoială, una dintre preocupările sale fundamentale: „problema existenței [...], căutarea veșnică, omul între ființă și nimic”³. În zona muzicii de scenă – unde a semnat aproximativ patruzeci și cinci de lucrări –, el se apropie de teatru cu o disponibilitate dramaturgică evidentă, scriind opere, balet, dar și lucrări concepute special pentru radio și televiziune. De exemplu, opera *Storia di una mamma* (1951), inspirată de Hans Christian Andersen, anunța deja o orientare către un limbaj care îmbină rigorile dodecafoniei cu reveniri la tonalitate, într-un echilibru subtil între experiment și accesibilitate. *Il sogno* (1973), pe un text de Strindberg, sau *Pescărușul* (1968), operă-balet inspirată de Cehov și colorată de citate din Ceaikovski, continuă aceeași linie a dialogului cu literatura și teatrul european, dar și, în cazul celei de-a doua, cu tradiția muzicală rusă. Opera radiofonică *Il dottore di vetro* (1960), apropiată de modelul prokofievian, dezvăluie aceeași preocupare de a traduce personajele în timbre instrumentale precum în basmul sonor *Petrică și lupul*, în timp ce pentru televiziune Vlad a conceput lucrări cu tentă satirică și actuală, ca *La fantarca* (1967), o reflecție muzicală asupra absurdului Războiului Rece⁴. Toate acestea

¹ Viorel Munteanu, „Roman Vlad la 90 de ani”, *Artă și educație artistică* 3-4, 12-13 (2009), p. 88-92.

² Sandro Cappelletto, „Roman Vlad, la mia vita straordinaria”, *La Stampa*, 31 octombrie 2011, <https://www.lastampa.it/cultura/2011/10/31/news/roman-vlad-la-mia-vita-straordinaria-1.36927908/>, republicat în Caterina Desideri (trad.), „«Italia rămâne pentru mine țara culturii». In memoriam Roman Vlad”, *Orizonturi culturale italo-române* 10, 3 (2013), http://www.orizonturiculturale.ro/ro_intalniri_Roman-Vlad-interviu.html, accesat în 27 septembrie 2025.

³ Arzoiu, p. 5.

⁴ Arzoiu, p. 6.

conturează imaginea unui compozitor mereu atent la spectacol și la rolul muzicii ca element constitutiv al dramaturgiei.

Dar poate că niciun alt domeniu nu i-a oferit aceeași satisfacție exploratorie precum cinematograful. Filmul i-a oferit terenul de a experimenta, de a găsi soluții tehnice și expresive imediate, de a răspunde nevoii sale financiare printr-un mijloc artistic complex. „Cu cinematograful a fost o necesitate mai ales după război”, mărturisea el, „dar eu sunt convins că muzica nu este semantică, ci merge mai departe decât cuvintele și imaginile. Adevăratul ei regat începe acolo unde se termină posibilitățile celorlalte arte...”¹. Această confesiune dezvăluie nu doar rațiunea practică a colaborărilor cinematografice, ci și o concepție profundă despre statutul muzicii: un limbaj suprem, capabil să atingă adâncimi unde vizualul și logosul nu reușesc să ajungă. Recunoașterea valorii sale s-a concretizat și prin premii oficiale, printre care *Nastro d'Argento* – un soi de Oscar italian – în 1950, distincție acordată contribuției sale impresionante în arta filmică.

Începând cu colaborările din anii 1940 cu Luciano Emmer la documentare de artă, Vlad și-a format un stil de acompaniere sonoră caracterizat prin inventivitate armonică, rafinament timbral și atenție minuțioasă la îmbinarea dintre sunete și detaliul vizual. Filmele dedicate pictorilor Carpaccio, Bosch, Giotto, Fra Angelico sau Botticelli au constituit, între 1948 și 1949, primele sale terenuri de exercițiu, înainte ca regizori de talia lui René Clair, René Clément (*Le mura di Malapaga*), Renato Castellani (*Romeo and Juliet*), Franco Zeffirelli (*Il giovane Toscanini*) sau Riccardo Freda (*I Vampiri*) să-i încredințeze coloana sonoră a unor producții de anvergură. Faptul că a fost solicitat de Robert Wise (*Helen of Troy*) sau de Jules Dassin (*La Loi*) arată nu doar amploarea internațională a activității sale, ci și încrederea pe care regizori de tradiții diferite au avut-o în sensibilitatea lui muzicală².

Deși considera muzica de film o activitate de tip artizanal, Vlad s-a dovedit a fi deosebit de prolific: mai mult de cincizeci de filme de ficțiune și o sută cincizeci de documentare și scurtmetraje i-au purtat semnătura, iar colaborările sale s-au întins de la cinema-ul de autor european până la producții de televiziune cu impact larg (ca de exemplu, seriale TV regizate de Castellani, precum *Leonardo da Vinci*, 1971, și *Verdi*, 1979-1982). În toate aceste contexte, el a știut să fie simultan un pictor al timbrurilor, un arhitect al atmosferei și un partener discret al regizorului – pe care îl considera „garantul unității operei”³ –, convins că filmul își găsește unitatea doar prin coerența

¹ Arzoiu, p. 6.

² Franco Carlo Ricci, „La musica di Roman Vlad pe il cinema, la televisione e il teatro”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 4, 2008, p. 499.

³ Ricci, p. 503.

dintre imagine și sunet. „Experiența personală m-a învățat că publicul acceptă la cinema îndrăzneli moderne care l-ar dezorienta în sala de concert, datorită faptului că imaginile de pe ecran îi oferă echivalențe emotive imediate și îl predispun să găsească în sufletul său o corespondență la semnificațiile muzicii”¹, declara el într-un interviu, recunoscând astfel cinematograful ca pe un laborator al libertății creative. În timp ce mediul de concert impunea constrângeri de receptare, filmul îi oferea compozitorului un spațiu privilegiat pentru căutări sonore, pentru „antrenarea fanteziei creatoare”, unde ruptura de convenții se putea topi firesc în țesătura vizuală și dramatică.

Dintre toate aceste experiențe, colaborarea cu René Clair din *La beauté du diable* (1950) se distinge ca una dintre cele mai importante, atât prin originalitatea soluțiilor sonore, cât și prin rolul decisiv pe care l-a avut în consacrarea internațională a lui Roman Vlad ca autor de muzică de film. Coproducția franco-italiană pornește de la mitul lui Faust într-o versiune liber inspirată din Goethe, dar reinterpretată cu accente de fantezie, ironie și umor. Povestea începe cu profesorul Henri Faust, un savant alchimist, bătrân și epuizat, care simte că și-a irosit viața în cercetări sterile, fără să fi descoperit vreodată „secretul ultim”. În această criză existențială apare Mefistofel, o ipostază slugarnică a diavolului, care îl ispitește cu promisiunea de a-i reda tinerețea, în schimbul sufletului său. Înțelegerea dintre ei ia forma unei dedublări: cei doi protagoniști fac schimb de identități trupești, astfel încât Faust devine din nou tânăr și plin de energie, în timp ce diavolul preia înfățișarea senectuții. Acest joc al metamorfozelor devine nu doar un artificiu narativ spectaculos, ci și un pretext pentru reflecții asupra identității, vanității și prețului tinereții sau al cunoașterii.

Junele Faust intră rapid într-un carusel de experiențe. Mai întâi pătrunde în universul vesel și haotic al circului sosit în oraș, simbol al libertății instinctuale și al tentațiilor carnavalesci. Aici descoperă o lume a trupului și a simțurilor, opusă austerității sale de savant. Întâlnirea cu Margareta adaugă dimensiunea iubirii sincere și pure, însă tentația socială îl atrage în altă direcție: palatul prințesei. Viața la curte – cu baluri, fast, muzică și intrigă – devine scena în care Faust experimentează puterea, prestigiul și dragostea pasională.

Dar aceste experiențe sunt marcate de iluzie. În momentul în care Faust, convins că a atins fericirea supremă, declară triumfător că este „cel mai fericit om din lume”, lumina candelor se stinge brusc: un semn că fericirea obținută prin pact diabolic este fragilă și falsă. În paralel, bătrânul Faust privește cu

¹ Roman Vlad citat de Viorel Munteanu în „Roman Vlad și teatrul muzical”, *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, coord. Octavian Lazăr Cosma, Academia de Muzică, București, 1996, p. 89.

luciditate spre viitor, imaginându-și propria senectute ca o prăbușire inevitabilă, însoțită de amenințarea damnării. Conflictul atinge apogeul în scena pactului semnat cu sânge, reluată simbolic de două ori – o dată ca act efectiv, apoi ca revenire obsesivă a memoriei. Totul culminează cu confruntarea finală dintre Mefistofel și forțele binelui, moment care aduce moartea diavolului și eliberarea sufletului omenesc.

Această producție nu ar fi avut aceeași forță expresivă fără amprenta distinctă pe care Roman Vlad și-a pus-o asupra ei, într-o colaborare care a depășit simplele convenții de lucru dintre regizor și compozitor. René Clair ajunsese la Roma în 1949 pentru filmări, constrâns de regulile coproducției să colaboreze cu artiști italieni. Pentru a găsi un muzician potrivit, i s-au proiectat câteva documentare de Luciano Emmer, printre care *Romantici a Venezia* și *Isole della laguna*, ale căror coloane sonore purtau semnătura lui Vlad. Impresionat de rafinamentul și discreta inventivitate a acestuia, Clair a decis imediat să îi încredințeze muzica pentru noul film. Dincolo de o simplă alegere profesională, întâlnirea a născut o prietenie caldă, care a făcut din această colaborare o experiență memorabilă pentru amândoi.

Metoda de lucru a fost una neobișnuită și, în multe privințe, inovatoare. În timp ce majoritatea regizorilor solicitau muzica abia după montaj, ca simplu adaos menit să amplifice emoția, Clair considera coloana sonoră parte integrantă a limbajului cinematografic. Din acest motiv, i-a cerut lui Vlad să compună muzica în avans, pornind de la scenariul detaliat, unde duratele scenelor erau indicate cu minuțiozitate, până la secundă. Un exemplu grăitor îl constituie secvențele de dans: partitura fusese scrisă și înregistrată înaintea filmărilor și a rămas neschimbată, constituind scheletul în jurul căruia s-a construit coregrafia.

Alături de scenariu, un rol esențial l-a jucat *brogliaccio*-ul conceput de regizor împreună cu scenaristul Armand Salacrou. Dacă scenariul oferea structura dramatică a filmului, completată cu durate, scene, dialoguri și detalii tehnice, *brogliaccio*-ul funcționa ca un ghid sonor complementar: o listă de indicații referitoare la instrumentație, teme muzicale, genuri și atmosferă, concepută ca „linie directoare pentru redactarea ulterioară a partituri”¹, menită să orienteze intervenția compozitorului și să contureze paleta expresivă a coloanei sonore. Împreună, cele două documente au constituit pentru Vlad un cadru de lucru extrem de precis, dar și stimulant creativ.

Pentru compozitor, această experiență a însemnat ocazia de a-și defini propria viziune asupra rolului muzicianului de film. Vlad se considera un artizan, un intermediar între intenția regizorală și limbajul sonor, încercând să

¹ Angela Carone, *La bellezza del diavolo. Le musiche di Roman Vlad e la sua collaborazione con René Clair*, LIM, Lucca, 2023, p. 59.

scrie muzica pe care regizorul însuși ar fi compus-o, dacă ar fi dispus de instrumentele necesare. În fața lui Clair improviza la pian diferite versiuni, dintre care regizorul alegea ceea ce considera potrivit, iar apoi Vlad orchestra acele fragmente. Acest „laborator” comun, deschis și dialogic, contrasta puternic cu modelul autoritar al compozitorului, și ilustrează aceeași logică a colaborării fertile care a stat și la baza relației dintre Nino Rota și Federico Fellini¹. Toate acestea au fost posibile datorită întâlnirii dintre un cineast atent la construcția sonoră și un muzician capabil să înțeleagă mecanismele cinematografului, iar scenariului scris împreună cu Salacrou, îmbogățit cu indicații muzicale detaliate (muzică de bălci, chitară, acordeon, dans grotesc etc.; vezi Fig. 1)² stă mărturie acestei colaborări ideale.

INTERNO DELL'OSTERIA – NOTTE

74 PRIMO PIANO – I cani finiscono gli avanzi posti nei piatti per terra. Si sentono delle risate e il suono di una chitarra.

75 CAMPO MEDIO – In fondo i cani. In Primo Piano la porta della cucina da dove viene l'oste che porta una bottiglia. Egli avanza. LA MACCH. lo segue riprendendo l'insieme della locanda. Un uomo della fiera suona la chitarra. Altri due eseguono una danza grottesca. Un solo tavolo è occupato e tutto è in disordine. È la fine della cena. La moglie dell'oste toglie i piatti vuoti ed esce di scena. Attorno al tavolo ci sono Enrico, Margherita e il resto del gruppo. Enrico si alza bruscamente e tende il suo bicchiere all'oste.

Fig. 1. Fragment din scenariul scris de Armand Salacrou pentru filmul *La beauté du diable*, cu indicații muzicale de Roman Vlad.

Partitura concepută de Roman Vlad se structurează pe patru tipuri principale de fundal sonor, fiecare cu o funcție distinctă în economia dramaturgică. Mai întâi, există *leitmotivele* sau *temele asociative*, legate de

¹ Ricci, p. 503.

² Carone, p. 56. Traducerea textului italian:

INTERIOR – CÂRCIUMĂ – NOAPTE

PRIM-PLAN – Câinii termină resturile puse în farfuriile de pe jos. Se aud râsete și cântec de chitară.

PLAN MEDIU – În fundal, câinii. În prim-plan, ușa bucătăriei de unde apare hangiuul cu o sticlă în mână. El înaintează. Camera îl urmează, surprinzând întreaga atmosferă a cârciumii. Un om de la bălci cântă la chitară. Alți doi execută un dans grotesc. O singură masă este ocupată, iar totul se află într-o dezordine veselă. Este finalul cinei. Soția hangiuului strânge farfuriile goale și iese din scenă. În jurul mesei se află Enrico [Faust], Margareta și restul grupului. Enrico se ridică brusc și întinde paharul către hangiu.

personaje ori idei simbolice (dragostea, tinerețea, diavolul, pactul însângerat), care conferă unitate narativă. Li se adaugă *muzica extradiegetică cu funcție ritmico-narativă*, destinată să potențeze dinamica vizuală și să marcheze ritmul acțiunii. O altă categorie este *muzica extradiegetică de tip emoțional*, menită să susțină atmosfera și să amplifice rezonanța afectivă a scenelor. În fine, apare și un episod de *muzică diegetică*, integrată în interiorul lumii filmice.

În practică însă, aceste categorii nu rămân strict separate, ci se întrepătrund frecvent: de exemplu, temele recurente nu apar mereu identic, ci sunt supuse unor schimbări de atitudine și de culoare armonică și timbrală, care le conferă noi valențe expresive. În ultima parte a filmului chiar, aceste categorii se succed și se suprapun, se condensează într-o sinteză în care funcțiile simbolice, dramatice și emoționale ale muzicii se contopesc, potențând unitatea expresivă a filmului. Această flexibilitate și metamorfoză a materialului muzical reflectă principiul variațiunilor tematice pe care René Clair îl aplica și la nivel vizual și narativ, după cum însuși regizorul declara: „Când am început să mă gândesc la un Faust, primul meu proiect a fost să fac pe această temă ceea ce un muzician ar numi «variațiuni», într-un mod mai mult sau mai puțin fantezist.”¹ Toate aceste planuri sonore se înscriu într-o partitură tonală – presărată cu pasaje disonante, intens cromatizate ori dodecafonice –, predominant orchestrală, dar cu o paletă timbrală bogată, rafinată și interesantă (harpă, glockenspiel, vibrafon, pian mecanic, tubă bas etc.) și cu intervenții corale sporadice. Rezultatul este o muzică de modernism temperat, în care accentele romantice și rarele sugestii folclorice se împletesc într-un echilibru subtil între tradiție și inovație.

Poate cel mai important rol în țesătura sonoră este cel conferit frecvent utilizatului *leitmotiv* al diavolului, alcătuit din cinci sunete înscrise într-un colorit „tenace de *do minor*, în cadrul tonal general de *sol major*”²: un trison minor ascendent, urmat de un salt de terță descendent și, esențial, de o cvintă micșorată descendentă (vezi Fig. 2³), simbolizând celebrul *diabolus in musica*. Acest motiv, uneori extins într-o temă completă prin reiterări variate și prin adăugarea unei linii cromatice descrescătoare, este reinventat și adaptat armonic și timbral în funcție de contextul dramatic. Se regăsește atât în deschiderea filmului, cât și în momentele inopinate ale apariției lui Mefistofel, dar și în scena confecționării de monede de aur din nisip – simbol al perfecțiunii, al nemuririi și al purității, dar și al dorinței de bogăție și al lăcomiei, metaforă a tentației și a corupției, reflectând riscul teribil la care este

¹ Carone, p. 28.

² Hans Keller, *Film Music and Beyond: Writings of Music and the Screen, 1946-59*, ed. Christopher Wintle, Plumbago Books, Londra, 2006, p. 174.

³ Exemplu muzical preluat din Carone, p. 33.

expusă omenirea prin pactul dintre știință și diavol, un pact capabil să aducă distrugerea lumii, asemenea puterii devastatoare a bombei atomice¹.

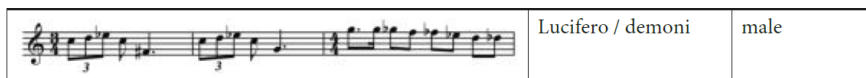


Fig. 2. Leimotivul diavolului în muzica lui Roman Vlad pentru filmul *La beauté du diable*.

Cel mai semnificativ moment în care leitmotivul diavolului își atinge potențialul expresiv este scena în care Mefistofel se consultă cu Lucifer, maestrul său, pentru a afla cum să-l ispitească pe tânărul Faust: fundalul sonor este dominat de motivul tensionat de cinci note, reiterat cu pregnanță și terifiant de fiecare dată când diavolul răspunde, mai ales prin vocea tubei bas, instrument ales de Vlad pentru a evita utilizarea glasului uman și a accentua aura malefică a personajului fantastic². Alte apariții memorabile includ imaginarea bătrâneții lui Faust, când acesta se vede apropiindu-se de sfârșitul vieții și de pierderea sufletului, acompaniată de cvinta micșorată descendentă *sol-do diez*, ca o sentință blestemată³, dar și momentul păcălelii diavolești la curtea prințesei, când iluzia fericirii se destramă și semnarea pactului cu sângele propriu devine inevitabilă⁴.

Dispune în contrapunct, temele tinereții și iubirii creează un pol sonor opus, evidențiind dualitatea simbolică a filmului între vitalitatea fizică și beatitudinea senzorială, pe de o parte, și degradarea și decăderea, pe de altă parte. Tema tinereții este introdusă când Faust se trezește în corpul tânăr, „împrumutat” de Mefistofel, interpretată de coarde într-o manieră romantică și tonală (în *do major*), exprimând speranță și exuberanță, subordonată replicii sale: „La jeunesse...!”⁵. Această temă se împletește aproape instant cu linia melodică a iubirii (vezi Fig. 3⁶) – ambele fiind create în spiritul unor cântece populare de inspirație italiană, simple și recognoscibile – asociată întâlnirii cu Margareta, amplificând bucuria fizică și emoțională a descoperirii sentimentelor și a prospețimii trupului.

¹ Ricci, p. 504. Vezi și René Clair, *La beauté du diable*, Franco-London Film, Enic Universal, 1950, 00:45:43.

² Clair, 00:43:47.

³ Clair, 01:14:42.

⁴ Clair, 01:01:13.

⁵ Clair, 00:14:20.

⁶ Carone, p. 33.

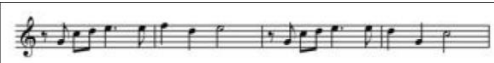
	giovinezza (<i>Chanson populaire</i>)	spensieratezza
	Margherita (<i>Chanson populaire napolitaine</i>)	amore

Fig. 3. Tema tinereții și cea a iubirii în muzica lui Roman Vlad pentru filmul *La beauté du diable*.

Leitmotivele lui Roman Vlad nu se limitează la contururi melodice, ci se extind și la dimensiunea timbrală asociativă: glockenspielul marchează apariția bănușilor de aur, sugerând strălucirea și seducția metalului prețios; vocile umane sunt integrate punctual în textura sonoră, adăugând un strat simbolic și semnificativ suplimentar, evidențiind contrastul dintre bine – ilustrat prin fragmente dintr-un imn latin medieval, *Chorus Angelorum* –, și rău, reprezentat de versuri dintr-un alt imn medieval, dedicat Zilei Judecății, *Apparebit repentina dies magna Domini*¹. În plus, aceste fraze în latină se îmbină cu contribuția textuală, în franceză, a regizorului și, ocazional, cu modificări sau completări literare ale compozitorului. Corul apare, așadar, în mai multe ipostaze revelatoare: de exemplu, în genericul de început, care strânge, ca într-o uvertură wagneriană, un scurt conglomerat de motive și linii melodice care vor juca un rol important în dezvoltarea dramatică a acțiunii ulterioare². Motivul diavolului, puternic expus încă de la prima apariție a detaliilor producției, este urmat de vocea corului mixt, din care, treptat, răzbate glasul feminin. Semnificațiile acestei țesături vocale se clarifică pe parcursul filmului și, în special, în scena finală: corul bărbătesc, imnic, grav și întunecat, însoțește de două ori scena semnării cu sânge a pactului diavolesc – cea inițială și, ulterior, revizitarea acesteia în imaginație și a implicațiilor deciziei luate de către tânărul Faust. Vocea corului masculin poate fi interpretată simbolic ca destinul uman trist, fragil și supus forțelor malefice, un glas care exprimă gravitatea și fatalitatea acțiunilor omenești în raport cu răul. În final, această împletire a glasurilor capătă valențe simbolice puternice și clarifică „premonițiile” muzicale din generic: corul bărbătesc devine vocea oamenilor care asistă la înfrângerea diavolului și la distrugerea profanului, în timp ce vocile feminine, acompaniind cu o temă simplă, tonală și luminoasă (în *sol major*) imaginea statuii unui înger biruitor, ca icoană a sacrului, transmit

¹ Carone, p. 131-132.

² Clair, 0:00:15.

triumful binelui și al divinității, închizând astfel cercul tematic și simbolic al filmului (vezi Fig. 4)¹.



Fig. 4. Roman Vlad, muzica filmului *La beauté du diable*,
tema angelică în sol major la cor de femei.

Un rol aparte în coloana sonoră îl are, de asemenea, *muzica extradiegetică de tip ritmico-narativ*, prin care compozitorul organizează și dinamizează acțiunea vizuală, apelând la „exerciții de stil” adaptate contextului dramatic. Sosirea trupei de circ în oraș și pătrunderea tânărului Faust în universul bâlciului sunt însoțite de o scriitură festivă, cu trompete strălucitoare, cinele sau marșuri de paradă, care traduc sonor atmosfera carnavalescă². În contrast, apariția prințesei în caleașcă, fie singură, fie alături de Faust, este susținută de o muzică de curte solemnă, cu timbre nobile de alamă, sugerând fastul aristocratic³. Balul de la palat este animat de muzici pline de energie, dar în același timp grațioase – un cadril ce evocă stilul muzical clasic, galant și teatral de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, încadrat estetic „aproximativ între Mozart și Offenbach”⁴. În această scenă, tânărul Faust, copleșit de pasiune, se lasă prins în vârtejul emoțiilor, în timp ce bătrânul Mefistofel dansează și râde sardonice, acompaniat de contrapunctul orchestral elegant. La pol opus, Vlad introduce și o muzică de han cu accente mai intime, de serenadă interpretată la chitară, ce acompaniază retragerea lui Faust în momentele de solitudine, când bea și mănâncă, într-un contrast pregnant cu scenele grandioase⁵. Toate aceste episoade se reunesc într-o paletă stilistică diversă, dar unitară prin funcția lor de a modela ritmul vizual și de a ancora spectatorul în diferitele medii sociale și simbolice ale poveștii.

Muzica extradiegetică cu funcție emoțională întreține constant atmosfera vizuală și potențează intensitatea dramatică a imaginii. Coloana sonoră a lui Roman Vlad funcționează atât ca acompaniament „atmosferic”, cât și ca spațiu de variaționare și reînveșmântare a temelor consacrate, adaptate mereu contextului narativ. În funcție de scenă, partitura poate „lumina” acțiunea prin registrul acut al instrumentelor sau printr-o scriitură

¹ Carone, p. 33. Vezi și Clair, 01:35:15.

² Clair, 00:27:39.

³ Clair, 00:36:30.

⁴ Carone, p. 121.

⁵ Clair, 00:40:20.

tonal-diatonică, sugerând energie și optimism, sau, dimpotrivă, poate amplifica tensiunea – așa cum se întâmplă în declarația tulburătoare a tânărului Faust către Margareta („Je crois au diable”)¹ sau în baletul diafan, unde armoniile delicate sunt brusc întunecate de apariția siluetelor demonice costumate, introduse de tremoloul înfricoșător al percuției și susținute de gesturi melodice cromatice². Muzica are, în alte momente, funcția de motor ritmic, „ajutând” desfășurarea narațiunii prin repetiție melodico-ritmică insistentă și jovială – de pildă, în scena fabricării industrializate a monedelor de aur – sau prin evocarea plastică a unor momente vizuale puternice, precum furtuna finală cu accente aproape apocaliptic-demonice, accentuată de figurile muzicale ascendente, interpretate cu înflăcărare³. Totodată, motivul diavolului este brodat în multiple fațete, de la ștregăresc și ironic la implacabil și amenințător, iar inserțiile cu parfum folcloric-lăutărești, interpretate la vioară, adaugă partiturii generale ambiguitate și un oarecare „exotism”: să fie ele reflexul ghidușiei diavolului, al peregrinărilor tânărului Faust sau, poate, o proiecție sonoră a Margaretei, tânăra de origine romă? În *plan diegetic* regăsim un singur moment sonor: o „parodie sentimentală” diavolească la mandolină, interpretată în palat chiar de Mefistofel, devenită fundalul acustic al unei întâlniri nocturne, aproape onirice, dintre tânărul Faust și prințesă, o întrevedere a cărei dimensiune misterioasă este subliniată de replica îndrăgostitei: „*Quelle est cette musique?*”⁴.

Partitura semnată de Roman Vlad pentru *La beauté du diable* nu este doar un simplu acompaniament al imaginii, ci un element activ și generator de sens, un partener de dialog al viziunii regizorale și al scenariului detaliat. Prin împletirea leitmotivelor și a temelor recurente, a textelor latine și franceze încorporate în țesătura corală, a timbrurilor asociative și a structurilor muzicale ritmico-dramaturgice, compozitorul reușește să contureze o poveste sonoră coerentă și descriptivă, în care simbolurile binelui, răului, iubirii sau tentației sunt tălmăcite. Coloana sonoră se transformă, astfel, într-un veritabil laborator al expresiei, unde tradiția și inovația se întâlnesc, asumându-și într-o alchimie subtilă rolul de protagonist invizibil, dar central, și purtând spectatorul prin mitul faustic, explorând universul complex al ispitei, al alegerii și al mântuirii.

¹ Clair, 00:21:59.

² Clair, 00:56:38.

³ Angela Carone notează similitudini între figurile muzicale utilizate de Roman Vlad în scenele dramatice și înspăimântătoare – scări tumultuoase, tremolo, acorduri disonante, ritmuri tensionate – și cele din *La Damnation de Faust*, op. 24 (1846) de Berlioz și *Messa da Requiem* (1874) de Verdi. Vezi Carone, p. 101. Vezi și Clair, 01:23:22.

⁴ Clair, 00:53:00.

BIBLIOGRAFIE

- Arzoiu, Ruxandra, „Dialog cu compozitorul și muzicologul Roman Vlad”, *Muzica*, serie nouă 3, 11 (2000), p. 4-9.
- Carone, Angela, *La bellezza del diavolo. Le musiche di Roman Vlad e la sua collaborazione con René Clair*, LIM, Lucca, 2023.
- Cappelletto, Sandro, „Roman Vlad, la mia vita straordinaria”, *La Stampa*, 31 octombrie 2011,
<https://www.lastampa.it/cultura/2011/10/31/news/roman-vlad-la-mia-vita-straordinaria-1.36927908/>, republicat în Caterina Desideri (trad.), „«Italia rămâne pentru mine țara culturii». In memoriam Roman Vlad”, *Orizonturi culturale italo-române* 10, 3 (2013),
http://www.orizonturicultural.ro/ro_intalniri_Roman-Vlad-interviu.html, accesat în 27 septembrie 2025.
- Keller, Hans, *Film Music and Beyond: Writings of Music and the Screen, 1946-59*, ed. Christopher Wintle, Plumbago Books, Londra, 2006.
- Munteanu, Viorel, „Roman Vlad la 90 de ani”, *Artă și educație artistică* 3-4, 12-13 (2009), p. 88-92.
- Munteanu, Viorel, „Roman Vlad și teatrul muzical”, *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, coord. Octavian Lazăr Cosma, Academia de Muzică, București, 1996, p. 85-91.
- Ricci, Franco Carlo, „La musica di Roman Vlad pe il cinema, la televisione e il teatro”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 4, 2008, p. 499-522.

FILMOGRAFIE

Clair, René, *La beauté du diable*, Franco-London Film, Enic Universalia, 1950.

SUMMARY

Cristina Gârbea

La Beauté du Diable:

Compositional Alchemy under the Sign of the Faustian Myth

The study examines the ways in which Roman Vlad gives voice to the Faustian myth in the soundtrack of René Clair's film *La beauté du diable* (1950). Composed on the basis of the screenplay and a detailed visual-sonic guide, the music transcends a merely illustrative function and becomes a genuine

dramaturgical partner. By engaging primarily with non-diegetic sound layers and, more rarely, with diegetic ones, the composer combines leitmotifs and recurring themes with expressive timbres and richly affective, descriptive, and symbolically charged sound textures, within a score in which every detail contributes to the narrative architecture. Through this subtle construction, Vlad succeeds in creating a form of “compositional alchemy” between tradition and innovation, closely aligned with the director’s intentions and designed to enhance the deeper meanings of the myth.

INTERVIURI

Un dialog cu muzicologul Irina Boga

Andra Apostu



Irina Boga este un nume cunoscut în generația actuală de muzicologi. De-a lungul carierei sale a cercetat cu profesionalism și curiozitate fenomenul muzical, parcurs dublat de prezența la catedră în cadrul Universității Naționale de Muzică din București dar și de recitaluri și concerte în calitate de clavecinistă. Dubla sa specializare, în muzicologie și interpretare muzicală, i-a permis să studieze muzica barocă engleză și franceză scrisă pentru clavecin cu rigoarea muzicologică ce o caracterizează. Scrierile sale, fie că sunt volume sau studii de muzicologie, mai au un „ceva” anume: farmecul unui condei izvorât din talent, cultură și dragoste pentru muzică.

- **Andra Apostu:** Dragă Irina, ești un muzician și un muzicolog născut într-un mediu al frumosului, al culturii, al muzicii. Cum a fost copilăria ta? Cum și când te-ai apropiat prima dată de muzică și cum s-a conturat acest drum atât de potrivit ție? Și mai ales... de ce, la un moment dat, clavecin?

Irina Boga: Dragă Andra, încep prin a-ți mulțumi pentru această invitație la dialog. Deși ne cunoaștem de mult timp și am mai purtat conversații în trecut – e adevărat, cu ceva vreme în urmă și într-un cadru mult mai personal –, propunerea ta mă bucură. Revenind la întrebarea ta... da, pot spune că primii mei ani de viață – de fapt, aproape jumătate din existența mea de până acum – s-au petrecut într-un mediu pe care mi-l amintesc cu o caldă

nostalgie. Părinții mei nu mai sunt printre noi, însă copilăria nu a fost o traumă pentru mine, ci un spațiu al memoriei în care mă simt, și acum, în siguranță. Știu că am crescut în plin comunism și sunt conștientă că pentru părinții mei vremurile nu au fost ușoare, dar eu nu am resimțit aproape niciodată lipsurile. Alături de ei, am copilărit mergând la concerte și spectacole de teatru, înconjurată de oameni fascinanți din lumea artistică. Mi se părea absolut firesc să mă simt în largul meu sau să fiu fericită când mergeam în vizită la Magda Ianculescu, Silvia Voinea sau Dina Cocea; eram prea mică ca să realizez ce privilegiu trăiam.

Pregătirea mea a început devreme, la doar cinci ani, cu primele lecții de pian primite de la o doamnă profesoară care mi-a rămas extrem de dragă: Camelia Pavlenco. Vorbești despre un drum potrivit... Nu știu ce să spun. Totul a venit de la sine și a funcționat, deși îmi amintesc perfect tensiunea și anxietatea pe care le presupune studiul pianului de performanță. Nu regret că am renunțat la finalul liceului. Poate doar ai mei au suferit, considerând mereu – oficial sau nu – că mi-am trădat vocația.

Cotitura către muzicologie s-a produs natural, iar aici tot copilăria și-a spus cuvântul. Fiind obișnuită cu scena, aveam deja reperele necesare pentru a intui dacă o montare sau un recital aveau cu adevărat valoare, iar scrisul mi-a făcut întotdeauna plăcere. Încă aștept momentul în care voi reuși să scriu o carte care să mă exprime deplin, care să dezvăluie hățișul sufletului meu. Dacă va fi despre muzică? Cel mai probabil, nu. Mi-aș dori doar ca timpul să-mi ofere ocazia, curajul și răbdarea de a o așeza cândva în cuvinte.

Clavecinul l-am descoperit la Universitatea Națională de Muzică, acolo unde am studiat și muzicologia. A fost o altă întâlnire providențială, cea cu doamna profesoară Ogneanca Lefterescu. Dumneai mi-a oferit confortul psihic și suflesc de care aveam nevoie pentru a regăsi bucuria de a cânta, lăsând deoparte teama de greșală, nesiguranțele tehnice sau tracul.

Muzicologia și clavecinul, studiate în paralel, au reprezentat formula perfectă pentru echilibrul meu interior. Ori de câte ori lucrurile deveneau prea intense sau riscante pe un plan, mă amăgeam că drumul meu cel adevărat este celălalt. Această dualitate mi-a oferit un refugiu confortabil. Iar tactica a funcționat.

➤ **A.A.:** Îți amintești, poate, câteva personalități care te-au inspirat, care ți-au fost modele?

I.B.: Când privesc înapoi, îmi amintesc cu recunoștință de oamenii care m-au ajutat și de la care am învățat. În primul rând a fost tata. El mi-a fost mereu sprijin, atât la bine, cât și în situațiile disperate. Știu că poate părea neobișnuit, dar el a fost și profesorul meu de muzicologie la Conservator. M-a

lăsat să scriu exact așa cum am simțit, iar contactul cu lucrările lui, precum și conferințele la care am asistat de-a lungul timpului, și-au pus amprenta definitiv asupra stilului meu muzicologic. Asemenea lui – deși nu cu același talent, din păcate – încerc să atașez oricărei situații o poveste. Contextualizarea și nararea unui destin care devine argument pentru o anumită ipoteză îmi par a fi modalități prin care momentul se umanizează și capătă sensibilitate. Probabil că, din acest punct de vedere, nu corespund gusturilor celor mult mai riguroși decât mine. Însă acest fapt nu mă deranjează deloc și nici nu încerc să-l schimb. Mi-ar plăcea, totuși, să pot controla mai bine elementul de detaliu și rigoare, care, recunosc, deseori îmi scapă. Cu toate acestea, întotdeauna am considerat că esența conținutului are prioritate în fața detaliilor tehnice (dar să nu mă pâărăști...).

În ceea ce privește pianul, am avut întâlniri care mi-au adus bucurie și altele mai puțin rodnice. Pe Camelia Pavlenco am amintit-o deja. Un alt profesor la care am ținut mult, deși îmi era destul de teamă uneori de exigențele de la curs, a fost doamna Ligia Pop, la Liceul de Muzică „George Enescu” (devenit ulterior „Dinu Lipatti”). Dorința de perfecționare – care, sincer, nici nu mai știu dacă a fost a mea, cel mai probabil nu – m-a determinat să mă transfer la Liceul din Piața Sfinții Voievozi (adică „Enescu” de astăzi), pentru a intra la clasa domnului profesor Constantin Nițu. Pentru mine, aceea a fost o experiență devastatoare, probabil începutul sfârșitului. Nu am studiat niciodată atât de mult ca atunci și, în același timp, niciodată nu am fost mai nefericită sau cu rezultate mai slabe. Pur și simplu, nu m-am potrivit aceluși mediu. Din acea situație am fost salvată – parțial, pentru că răul nu a mai putut fi cu totul îndreptat – de o altă întâlnire caldă sufletului meu, cu doamna profesoară Gabriela Enășescu. Așa am reușit să finalizez liceul ca șefă de promoție și cu un concert cu orchestra... dar tot acolo am pus și punct.

O altă întâlnire la care țin foarte mult și pe care sper să nu o pierd, fiind o parte importantă a existenței mele, este cea cu doamna Valentina Sandu-Dediu. O cunosc din timpurile în care a devenit studentă la muzicologie și s-a format la clasa tatălui meu. Astăzi, dumneaei reprezintă cel mai pertinent nume al muzicologiei contemporane din spațiul românesc, iar în ceea ce mă privește, este singura persoană, după tata, a cărei opinie și al cărei sfat contează cu adevărat pentru mine. Este, de asemenea, mâna care mi s-a întins de fiecare dată când am avut nevoie, iar acest lucru nu am cum să-l uit.

- **A.A.:** Mai știi care a fost primul tău articol sau studiu publicat? În ce lumină vezi acum acele începuturi?

I.B.: Îmi pare rău să te dezamăgesc, dar nu. Pot să-ți spun că la clasa tatălui meu eram învățați – și oarecum era de la sine înțeles – că trebuia să

participăm la toate evenimentele de profil din cadrul Universității Naționale de Muzică din București. Scriam lucrări pentru simpozioane și sesiuni științifice, colaboram la publicațiile care permiteau acest lucru (cum erau *Melos*, *Actualitatea muzicală* sau publicațiile festivalului Enescu) și aproape toți realizam materiale pentru Radio România Muzical. Încă din vremea studenției semnam deja cel puțin două cicluri de emisiuni, ca să amintesc doar *Istории pe portativ* sau *Copilăria muzicienilor*. Cel puțin textele prezentate în sesiunile științifice erau publicate pe atunci în revista UNMB, *Akademios*. Probabil acolo își au originea începuturile mele... dar, așa cum am menționat și mai devreme, amănuntele îmi scapă.

- **A.A.:** Din aparițiile editoriale semnate de tine, amintim volumul realizat alături de reputatul și regretatul tău tată, Grigore Constantinescu, *O călătorie prin istoria muzicii*. Este un volum care a schimbat legătura multora cu mult temuta istorie muzicală, o sinteză cuprinzătoare dar mai ușor de parcurs decât clasicele tratate de specialitate. Ce a însemnat acest volum pentru tine și cum a fost devenirea lui de la idee la tipar?

I.B.: Împreună cu prof. univ. dr. Grigore Constantinescu, ne-am propus să realizăm o abordare accesibilă și utilă a istoriei muzicii, presărată cu observații practice desprinse din relația cu studenții. Era, în același timp, răspunsul la o necesitate educațională ce privea și publicul meloman al muzicii intitulate generic... „clasice”. Scopul volumului presupunea o abordare sintetică, pornind de la Antichitate și trecând prin renaștere, baroc, clasicism și romantism, până în epoca modernă. Mie mi-a revenit sarcina de a „elucida” perioada muzicii de secol XX, cu filierele sale geografice de interes și curente aferente diverselor ideologii.

Acest proiect s-a pliat extrem de bine pe intențiile mele didactice de la începuturi, având în vedere că, în calitate de „dascăl”, aveam în responsabilitate predarea cursului de Istoria muzicii de secol XX pentru studenții anului III de la Facultatea de Interpretare Muzicală. Această inițiativă a marcat extinderea cercetărilor mele către modernitatea muzicală, după ce, până la un punct, fusesem exclusiv interesată de epocile renașcentistă și barocă.

Nu mai știu exact ce am simțit atunci... Mândrie, cred, și o oarecare fâstăceală, pentru că îmi vedeam numele alături de cel al tatălui meu. Parcă nici nu avea ce căuta acolo. Însă impactul a fost major, iar volumul s-a bucurat de un real succes: știu că tirajul acestei cărți s-a epuizat foarte repede.

- **A.A.:** Ești autor al multor studii în publicații culturale precum *Musicology Today*, *Muzica*, *Actualitatea Muzicală*, *Opera*, *Melos*, *Revista 21* etc. Ai putea să trasezi, oare, anumite direcții care te preocupă mai mult în calitatea ta de observator al fenomenului muzical?

I.B.: Nucleul fundamental al preocupărilor mele științifice, ivite în perioada studiilor doctorale, se plasează la intersecția dintre istoria muzicii, analiza estetică și practica interpretativă – un prilej minunat de a combina elementele teoretice cu cele instrumentale. Preocupările legate de epoca barocă au devenit atunci obiect de studiu sistematic. Cu tema *Principiile estetice ale barocului englez și reflectarea lor în interpretare*, am dorit să investighez un paradox: modul în care exuberanța temperamentului baroc continental s-a manifestat pe un teritoriu guvernat, aparent, de rigoare și conservatorism – Anglia. Teza a fost începută sub îndrumarea domnului prof. univ. dr. Dan Voiculescu și finalizată sub atenta coordonare a doamnei prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu.

A urmat extinderea orizontului către estetica muzicală, în momentul în care am preluat cursul pe care îl susținuse maestrul Liviu Dănceanu, la trecerea dânsului în neființă. Mă bucur că îl amintesc aici, fiind de asemenea o figură extrem de dragă și luminoasă din memoria mea. Odată cu acest curs, am mutat accentul de pe dimensiunea istoriografică pe cea filosofică și conceptuală, o zonă care mă solicită profund și pe care încerc să o descopăr continuu alături de studenții mei. Chestionez categoriile fundamentale ale receptării artistice, fluiditatea granițelor stilistice și modul în care spiritul creator refuză sistemele rigide, depășind canoanele impuse de epoci sau delimitările de ordin stilistic.

Într-un demers ulterior, cu caracter sintetic, am încercat să reunesc și să articulez teoretic principalele resorturi care definesc spiritul baroc, îngemănând atracția mea pentru acea epocă cu investigațiile de ordin estetic. Astfel, caracteristici precum dinamismul, cultivarea iluziei, travestiul, parada, dar și acea discretă strălucire de perlă asimetrică ce definește o ființă dominată de această atitudine, au devenit puncte de reper pentru căutările și lucrările mele de mai târziu.

- **A.A.:** În 2013 ai fost câștigătoarea binecunoscutului grant oferit de Institutul Cultural Român, Bursa „George Enescu”, la Paris. Ce a însemnat pentru tine această perioadă? Crezi că a schimbat sau influențat cumva parcursul tău ulterior?

I.B.: Da... Parisul. A fost, este și va fi orașul sufletului meu, locul unde mă imaginez trăind și hălăduind. Știu bine că este doar un miraj, dar îmi permit, uneori, să visez că ar fi fost posibil. Până la urmă, ar trebui să găsim

forța de a ne trăi existența exact așa cum ne dorim. Ce vorbe mari și fără fond... Și totuși, cine știe?

Ei bine, da... Tocmai o născusem pe a doua mea fetiță, Tereza, când am participat la concursul pentru această bursă. Culmea, am câștigat, iar cel mai frumos vis – acela de a petrece trei luni la Paris – urma să devină realitate. Am plecat cu toată familia: cu un copil de patru ani și jumătate, Eliza, și cu un bebeluș de cinci luni. Privind acum înapoi, mai ales prin prisma stării mele psihice de atunci... nebulie curată! Și chiar așa a fost. Nu voi intra în amănunte obositoare, pe care cititorul și le poate imagina cu ușurință (cădiță, scaun de masă, mâncare de bebeluș, ore stricte de somn...). Voi adăuga un singur ingredient neașteptat: am făcut varicelă la Paris. Așa se face că soțul meu de atunci s-a ocupat singur de doi copii mici, în timp ce eu am stat trei săptămâni închisă într-o cameră.

Nu deznădăduiți, totuși! Divinitatea a lucrat în așa fel încât, prizonieră fiind, să lucrez cu asiduitate la proiectul pe care mi-l propusesem: analiza amănunțită a preludiilor non-mesurale ale lui Louis Couperin, partituri pe care le cântasem cu uimire și cu o dragoste profundă la clavecin. Culmea, la doar câteva străzi de Cité internationale des arts, unde locuiesc bursierii, se zăreau turlele de la Église Saint-Gervais, biserica unde Couperin activase ca organist... Măcar atât puteam să văd pe geam dacă afară aveam interdicție, oferind o ancoră palpabilă universului ireal pe care îl țeseam în izolare. Domnul profesor Liviu Dăncănu a fost unul dintre cei care mi-au semnat recomandările pentru dosarul de concurs. A făcut atunci o remarcă pe care nu am uitat-o: „*Fiecare tânăr trebuie să trăiască o vreme la Paris*”. Parcă îmi aduceam aminte de Eminescu sau de întreaga generație interbelică. M-am simțit importantă, deși, în fapt, totul a fost un fiasco de proporții. Iată că poți fi profund disperat la Paris, chiar și cu temele bine făcute. De revenit, am tot revenit de atunci în Capitala Luminii, în variante mult mai fericite, însă niciodată atât de aproape de emulația și de sursele la care am avut acces în timpul celui grant.

- **A.A.:** Ai făcut parte dintr-un proiect editorial de mare anvergură aflat sub egida Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, volumele *Noi istorii ale muzicilor românești*. Ce ne poți spune despre acest demers și care a fost implicarea ta?

I.B.: Așa este, debutul meu în această direcție a fost marcat de colaborarea la volumul al doilea din *Noi istorii ale muzicilor românești*, ceea ce a reprezentat o mare onoare pentru mine. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiuț au lansat atunci un proiect de anvergură, inițiat în anul 2020 sub egida UCMR și la propunerea lui Adrian Iorgulescu, menit să pună în lumina

reflectoarelor adevărata construcție și etapele de maturizare a muzicii autohtone. Această incursiune în vârstele, genurile și stilurile pe care creatorii români au ales să le exploreze în decursul timpului aprofundează aspectele esențiale ale spiritului nostru muzical, oglindit în contextul culturii europene. Un număr important de muzicologi și compozitori s-au implicat în crearea acestor studii care acoperă o sferă largă de paliere. În ceea ce mă privește, cercetarea s-a orientat spre zona spectacolului, mai precis spre istoricul operetei bucureștene.

Recent, am avut bucuria lansării unui nou tom la care am fost din nou invitată să colaborez: cel de-al patrulea volum din seria *Noile istorii ale muzicii românești*, coordonat cu aceeași meticulozitate de Valentina Sandu-Dediu. Volumul reunește portrete de compozitori semnate alături de trei colege muzicoloage – Antigona Rădulescu, Florinela Popa și Olguța Lupu – și este orientat cronologic pe perioada cuprinsă între anii 1935 și 1969. Nu este vorba despre o serie de texte sintetice, de natura unui dicționar steril. Portretele în cauză îmbină informația riguroasă cu încercarea de a descoperi, prin prisma opțiunilor de conținut, personalitatea artistică unică a fiecărui creator. Se deschide, în acest fel, o paletă extrem de diversă de opțiuni stilistice și estetice.

Am avut astfel ocazia să-mi exercit interesul față de istoria muzicii și pe teritoriul autohton, intrând în dialog cu o serie de creatori români din generații apropiate. Portretele pe care le-am semnat cu acest prilej m-au determinat să-mi lărgesc și să-mi nuanțez sfera cunoștințelor, având oportunitatea de a desluși fire de destin desfășurate în momente tensionate din istoria țării noastre. Din contextul istoric și social al perioadei menționate se desprinde o sumă de asemănări și diferențe între opțiunile stilistice și de limbaj componistic ale creatorilor timpului. Tranziția de la modernismul primelor decenii ale secolului XX către constituirea unei avangarde – pe principii aflate în consonanță cu optica exploatată de fenomenul Darmstadt – dovedește o sincronizare a teritoriului nostru artistic (deși izolat în nișa comunistă) cu zona academică europeană. Pot fi extrase, de asemenea, o serie de direcții exersate de compozitorii români, care implică de la trasee specifice neoromantismului până la varii tipologii avangardiste, fixate pe explorări curajoase ale sunetului.

Descoperim, prin urmare, o diversitate fascinantă: de la apelul la zona folclorului (Irina Odăgescu-Țuțuianu, Adrian Pop) sau la memoria enesciană, pe principiul ancorării lucrărilor într-o așa-numită spiritualitate autohtonă (Vasile Spătarelu, Viorel Munteanu, Andrei Tănăsescu), până la revenirea la inspirația trecutului pe palierul armonic și polifonic sau la reevaluarea coordonatelor renaștentiste și baroce (Dan Voiculescu). De asemenea, întâlnim abordări din zona teatrului instrumental (Sorin Lerescu) sau a baletului (Livia Teodorescu-Ciocănea). Exploatarea sonorităților de tip „muzică ca undă” (Corneliu Cezar)

sau sondările arhetipalului (Mihaela Vosganian) se completează cu universul de „deghizare” a sunetelor și tratarea acestora prin mijloace concrete (Iancu Dumitrescu), fiind aduse în discuție noțiuni precum acousmatic, spectralism sau experimentalism. Rămânând în teritoriul avangardei, Irinel Anghel se relevă ca un adevărat artist al prezentului, în timp ce prin prisma creației lui Christian Alexandru Petrescu căutăm resorturi de ordin modal, de la genuri de mici dimensiuni până la exersarea monumentalului.

- **A.A.:** Ești un pedagog foarte îndrăgit în Universitatea Națională de Muzică din București iar prezența ta la catedră evidențiază preocupările tale pentru muzicologie, istoria muzicii și estetică muzicală. Te rog să ne vorbești despre activitatea ta pedagogică dar și despre proiectele studentești pe care le coordonezi deja de ceva timp, Revista *Acord* al cărei redactor șef ești sau Simpozionul de Muzicologie și Științele Educației Muzicale al UNMB.

I.B.: Mulțumesc că spui asta. Eu, ca pe oricare dintre fronturile din viața mea, lupt adesea cu incertitudinea și nesiguranța de sine. Privind în spate, este clar că nucleul existenței mele profesionale este încheiat în jurul acestei instituții: UNMB. Am crescut – realmente – între pereții acestei clădiri, apoi am urmat anii studenției și ai doctoratului tot aici, pentru ca astăzi să predau. Doar că, deși schimbările sunt multiple, asemeni pretențiilor, cumva eu am rămas aceeași de la începuturi. Mă miră și mă surprinde adeseori faptul că postura și importanța mea sunt acum diferite. Totuși, UNMB este un loc familiar, unde nu de puține ori vin cu drag.

Relația cu studenții îmi aduce o reală bucurie; urmăresc în ei, cu multă căldură, sclipiri și maturizări impresionante, de la stadiul de copii la cel de colegi. Sper că toate întrebările la care căutăm răspunsuri împreună îi ajută să devină muzicienii viitorului. Sau că le oferă, cel puțin, încredere și siguranță. Văd copii receptivi, dar și alții nepăsători. Încerc să folosesc umorul și să-i tratez cu familiaritate, pentru a-mi răspunde în aceeași manieră. La istoria muzicii spunem povești și râdem, la estetică formulăm întrebări și ne pierdem în răspunsuri, iar la muzicologie încercăm să analizăm partituri și să scriem texte care merită citite.

Revista *Acord* este o mare realizare a UNMB, o scenă pe care tinerii muzicologi se pot afirma și unde au posibilitatea să-și publice primele cronici și eseuri. Dacă vorbim despre familia *Acord*, pe lângă articolele de fond semnate de maestrul Dan Dediș, trebuie să recunoaștem că inima și mintea acestei publicații sălășluiesc în doamna profesoară Antígona Rădulescu – cea care

coordonează cu o muncă febrilă toate demersurile apariției –, alături de Ana Diaconu.

Este adevărat că, de niște ani buni, sunt organizatorul și coordonatorul Concursului studențesc de muzicologie și al Simpozionului studențesc de muzicologie, activități importante ale Departamentului de Cercetare din cadrul UNMB. Colaborăm în aceste evenimente cu colegii noștri de la Iași și Cluj, care fac parte din juriu, iar prezentările din simpozion se desfășoară și în format online, oferindu-le astfel ocazia de a participa și celor din țară.

- **A.A.:** Timp de aproape 3 ani ai fost director general al Uniunii Criticilor, Redactorilor și Realizatorilor Muzicali din România „Mihail Jora”. Ce presupune o asemenea funcție și care este, de fapt, rolul acestui tip de organizare pentru criticii, redactorii și realizatorii muzicali?

I.B.: Este o zonă destul de sumbră a existenței mele, în care nu-mi face o plăcere deosebită să revin. Tatăl meu, alături de alți critici importanți ai țării noastre, a înființat această uniune pentru a organiza și susține viața culturală autohtonă. Au fost construite atunci proiecte absolut uimitoare, care astăzi nu știu dacă ar mai putea avea loc. Mă gândesc la Concursul de interpretare „Mihail Jora”, la Concursul de lied „Ionel Perlea”, la galele tinerilor concertişti sau la cele ale tinerilor dirijori, iar enumerația poate continua mult timp. De ce spun că nu mai pot exista în acea formă? Ce-i drept, unele manifestări încă se petrec, însă sub alte auspicii sau structuri. Relațiile de atunci cu administrațiile din țară, cu ansamblurile instrumentale, logistica legată de cazări sau transport – toate erau cu totul altele față de cele din prezent, când pretențiile materiale pentru un astfel de eveniment devin absolut descurajante.

Revenind la poziția mea, am acceptat să conduc această uniune – deși a spune că am condus-o este o afirmație foarte departe de adevăr; mai degrabă am acceptat să ajut la recâștigarea statutului ei legal, astfel încât să poată funcționa, în memoria întregului efort depus de tata o viață întreagă. Nu a fost nici dorința și nici alegerea mea de a-i urma în poziția de președinte, însă a părut a fi o datorie morală. Am susținut întreg demersul legal de a reface bazele funcționale ale uniunii, până când am descoperit că orgoliile și dorința de afirmare (ce noutate...) ale altora erau mult mai impresionante decât prezența mea în acea postură. Așa că am ales să părăsesc funcția.

Asemenea poveștii de mai devreme cu pianul, nici aici nu am niciun fel de păreri de rău. Deși, dacă privesc acum seria de activități, recunosc că, dacă așa fi avut mai multă răbdare, înverșunare și determinare, mi-ar fi plăcut să văd funcțională măcar o mică parte din planurile vehiculate pe vremea în care tata era în viață. Din păcate, nu este cazul.

- **A.A.:** Care simți că a fost cel mai provocator proiect din viața ta profesională și de ce?

I.B.: Și aici sunt mai multe... Mă gândesc la cel puțin trei repere fundamentale. Mă gândesc la anul în care, alături de Alice Tacu, am realizat doar noi două întreg caietul-program al unei ediții a Festivalului Enescu. Un efort de-a dreptul titanic!

Apoi, mă gândesc la invitația lansată tot de doamna Valentina Sandu-Dediu de a colabora la redactarea punctuală a unor portrete din viața muzicală românească și profiluri de muzicieni pentru prestigiosul dicționar *Grove Music Online*, în anul 2015.

Și ultima inițiativă, dar nu cea din urmă, este cea pe care am menționat-o anterior: realizarea portretelor de compozitori pentru ultimul volum din *Noile istorii ale muzicii românești*. Pentru acest proiect am luptat cu mine însămi ca să-mi depășesc sfera lucrurilor cunoscute, să înțeleg și să explic totul prin prisma propriei percepții și, nu în ultimul rând, să nu fac rău unor prezențe de excepție din backgroundul componistic autohton al prezentului prin oferirea unor imagini false. Sper din suflet că am reușit.

- **A.A.:** După ani de experiență pedagogică, ce sfaturi, îndrumări sau recomandări ai pentru tinerii muzicieni aflați acum în formare?

I.B.: Să citească cât cuprinde, să asculte muzică, să se împrietenească cu oameni mai buni decât ei, să meargă la concerte și la teatru și să călătorească!

- **A.A.:** Cum vezi viitorul cercetării muzicale în contextul actual al tehnologiei atât de avansate? Care sunt riscurile pe care orice tip de inteligență artificială le aduce pentru domeniul muzical și muzicologic?

I.B.: Astăzi avem avantajul unui acces formidabil la informație. Posibilitatea de a accesa baze de date uluitoare – UNMB oferind studenților și profesorilor abonamente la platforme de ultimă oră – ușurează și diversifică punctul de plecare al oricărei cercetări. La toate acestea se adaugă arhivele și înregistrările extrem de diverse și de valoroase. Putem comanda cărți recent apărute și putem călători pentru a participa la orice manifestare de gen – cerul este limita, în funcție de posibilitățile materiale. Am putea considera, așadar, că nimic nu stă în calea autoperfecționării și a construirii unui viitor promițător. Nimic în afară de propria persoană. Dacă spiritul tău este clădit pe valențele binelui armonios, cu elemente bine stratificate de etică și respect, te vei folosi de informație doar ca punct de plecare pentru propria transformare și asceză.

Dacă lenea și impostura te caracterizează, drumul este iarăși lin și ușor, iar noi toți putem deveni peste noapte „creatori de conținut”, mai ales dacă alegem să-l „generăm”. Ne vom păcăli atunci că știm să scriem și că avem idei, până în momentul în care va dispărea accesul la internet, la rețelele sociale sau la curent.

Lăsând gluma la o parte, cu cât perfecționarea tehnică evoluează, cu atât fraudă va fi mai greu de depistat, iar misiunea profesorilor de a descoperi produse cu adevărat unice și personale – separându-le de plagiat – va deveni din ce în ce mai dificilă. Ajutorul inteligenței artificiale exact asta ar trebui să rămână: un sprijin, o unealtă! Un instrument care să ne faciliteze elementele de cartografiere, de deștelenire și de îngrijire a terenului de pornire sau a așezării în pagină. De acolo însă, ar trebui să conteze exact ceea ce face diferența radicală între noi și mașină: imaginația și sufletul.

➤ **A.A.:** Ce proiecte de viitor ai, dacă ne poți împărtăși din ele?

I.B.: Nu am proiecte de viitor, am speranțe. Însă nu-mi place să vorbesc despre ele, pentru că adesea simt că dacă le pomenești nu se îndeplinesc. Pot doar să spun că, după o vară dificilă și o muncă destul de neplăcută la un proiect administrativ, se întrevede acum și o satisfacție, născută dintr-o glumă, o necesitate și o îndrăzneală: în curând îmi va fi publicat un nou volum, *Istории pe portativ*. Sper să fie o lectură lejeră și plăcută pentru mulți.

SUMMARY

Andra Apostu

A Dialogue with Musicologist Irina Boga

Irina Boga is a well-known name among the current generation of musicologists. Throughout her career, she has explored the phenomenon of music with professionalism and curiosity, a journey marked not only by her teaching position at the National University of Music in Bucharest but also by her recitals and concerts as a harpsichordist. Her dual specialization in musicology and musical performance has allowed her to study English and French Baroque music written for the harpsichord with her characteristic musicological rigor. Her writings – whether books or musicological studies – possess a certain “something”: the charm of a writing style born of talent, culture, and a love of music.

RECENZII

Muzici în tonuri naționaliste **O carte despre umbrele lungi ale trecutului**

Olguța Lupu

Pare aproape imposibil să citești cu sufletul la gură un volum de muzicologie. Și totuși, Valentina Sandu-Dediu ne dovedește că se poate. Noua sa carte, *Muzici în tonuri naționaliste*, recent apărută la Editura Humanitas,



este deopotrivă plină de substanță, fascinantă și captivantă. Dar nu doar atât. Ajungând la finalul lecturii, cititorul descoperă că a parcurs deodată două cărți: un volum muzicologic de anvergură și, totodată, un excelent manual de gândire critică.

Studierea relației dintre muzică și ideologiile totalitare din România a făcut obiectul cercetărilor autoarei timp de mai bine de un deceniu, primele rezultate apărând deja în 2014, cu prilejul unui colocviu internațional organizat de Colegiul Noua Europă. Pornind de la convingerea că reflecția asupra muzicii nu poate fi separată de istorie, politică sau societate, explorările sale s-au extins în anii ce au urmat, integrând alte

spații culturale europene și urmărind mereu contextualizarea și evidențierea diferitelor corelații, similitudini și diferențe.

Consistența deosebită a noii sale lucrări este consecința acestor îndelungate și fructuoase acumulări, bazate pe o documentație a cărei amploare este impresionantă. Pornind de la ideea că nu există o singură istorie

a muzicii, ci mai multe istorii, niciodată pe deplin finalizate, pentru că „instrumentele și ochii din viitor vor citi diferit trecutul” (p. 281), autoarea absoarbe, metabolizează, decantează, sintetizează și corelează un imens volum de date, selectate din zeci de surse bibliografice pentru fiecare capitol (multe dintre ele foarte recente și provenind din muzicologia americană, engleză, germană sau franceză), ce alcătuiesc un fundament solid pentru propria sa viziune. Cartea este atât de bogată în informații interesante, încât ai dori să îți încrustezi în minte fiecare amănunt, pentru că toate sunt clarificatoare și mustesc de sens. Complexitatea subiectului este abordată printr-o construcție polifonică, în care sunt permanent prezente mai multe voci, mai multe planuri, într-o complexă țesătură contrapunctică, ce amintește de stilul lui Thomas Mann. Chiar dacă uneori nu România e subiectul principal, relaționarea cu spațiul autohton e permanent prezentă. Iar relația e valabilă și invers – în paginile ce investighează impactul ideologiilor naționaliste asupra muzicii noastre sunt trasate mereu parale cu alte culturi. Densitatea informațiilor – cu care autoarea jonglează cu virtuozitatea pe care ți-o conferă erudiția – nu îngreuiază deloc lectura, pentru că zoom-ul e în permanentă schimbare, într-un joc aproape – departe în care exemplele elocvente și studiile de caz, ce aduc relevanța și forța de convingere a detaliului istoric, alternează cu considerațiile generalizatoare, ce oferă o perspectivă cuprinzătoare. Trecerea de la un caz la altul, de la un cadru istoric la altul se face firesc, prin identificarea unor corelații, ceea ce conferă cursivitate discursului și, totodată, pune la îndemâna cititorului reperele și ghidajul necesare pentru a opera propriile conexiuni.

Cu o forță de cuprindere și o viziune interdisciplinară ce nu sunt la îndemâna oricui, autoarea construiește tablouri complexe în care datele istorice sunt prezentate cu obiectivitate, fiind apoi analizate cu o acuitate de laser, cu luciditate și cu o remarcabilă capacitate de a surprinde nuanțele fine și de a capta esențialul. Tonul uneori ușor ironic subliniază incongruențele, iar simțul umorului se îmbină cu o înțelegere echilibrată a infinitei palete de reacții umane, ce amintește de balzaciana *Comedie umană*.

Să survolăm acum împreună conținutul volumului, cu promisiunea de a nu dezvălui prea multe detalii, pentru a lăsa cititorului plăcerea de a le descoperi singur.

Remarcăm dintru început titlurile și subtitlurile foarte plastice, ce condensează inspirat miezul expunerii. Ingenios concepută, structura volumului conține nouă capitole precedate, ca într-un concert, de o introducere intitulată „Acordaje fine între muzică și naționalism” și încheiate, asemenea unei lucrări muzicale, printr-o „Codă”. Cele două teme ale întregului volum, naționalismul și întrepătrunderea acestuia cu ideologiile totalitare ale secolului XX, sunt împletite și privite din varii perspective. Abordarea este

inițial concentrică: introducerea oferă o perspectivă sintetică și totodată o hartă a ceea ce urmează, iar primul capitol definește cadrul conceptual, vorbind despre distincția dintre muzica națională și cea naționalistă, despre etnicitate ca formă a naționalismului, despre culegerea folclorului ca sursă de definire a identității și culturii naționale, ori despre raportarea (prin asimilare sau negare) la canonul german. Suntem purtați apoi într-o călătorie fascinantă, organizată palindromic (3-2-3), ce străbate diverse spații europene marcate de ideologii totalitare (Germania, Franța, URSS – capitolele II-IV), reliefează complexitatea relațiilor unor muzicieni din estul și centrul Europei cu centre etalon ale muzicii occidentale și impactul regimurilor extremiste asupra acestora (capitolele V-VI), iar în final investighează influența regimului comunist în muzica românească postbelică, propunând trei tablouri revelatoare (capitolele VII-IX): instituțional, muzicologic, componistic, prin prezentarea unor studii de caz atent selectate.

Cele trei incursiuni în alte spații geografice din capitolele II-IV nu sunt plasate întâmplător în prima parte a volumului. Pe de o parte, Valentina Sandu-Dediu știe cât e de dificil, pentru muzicienii care au trăit în perioada comunistă, să reevalueze aceleași realități dintr-o nouă perspectivă. Pe de altă parte, e la fel de conștientă de nevoia celor care nu au trăit acele vremuri de a-și stabili criterii și repere adecvate. Și atunci, în construirea unui arc vast, ce parcurge peste un secol de muzică, alege cu mult tact să prezinte mai întâi trei versiuni diferite ale efectelor naționalismului (Germania, Franța, URSS), știut fiind că poveștile despre alții ne ajută să acceptăm mai ușor adevărurile dificile.

Pentru a prezenta influența ideologiei național-socialiste și a regimului nazist asupra muzicologiei germane (capitolul II), Valentina Sandu-Dediu selectează exemple elocvente și prea puțin (sau deloc) cunoscute de cititorul român, multe dintre ele fiind congruente cu situația muzicologiei românești în timpul dictaturilor din secolul XX: de la poziții antisemite ale unor muzicologi, omise în listele lor de lucrări din enciclopediile care au urmat, la „curățarea” urmelor iudaice din textele oratoriilor lui Händel și liedurilor lui Schumann pe versurile evreului Heine, de la „mostre de protocronism”, cum ar fi interesul unei importante figuri a regimului nazist de a descoperi „influențele germanice asupra cântului gregorian” (p. 40), la înlocuirea unui manual consacrat de armonie cu un altul, schimonosit prin utilizarea unor teme extrase din folclor și din cântecele naziste, de la încercarea de confiscare prin politizare a unor compozitori (subcapitolul „Dezacordaje în receptarea lui Händel, Schubert sau Bruckner”), folosind fără vreo tresărire inclusiv mistificarea biografiei acestora, la cazul lui Schönberg, care se vede nevoit să emigreze în 1933 și care e pus la zid de ambele ideologii extremiste (pe de o parte, din cauza originii sale iudaice, iar pe de altă parte, pentru că nu compunea conform preceptelor

„realismului socialist”). Constatăm împreună cu autoarea că răspunsul la întrebarea „Există o muzică nazistă?” este negativ. Pentru că muzicile ideologiilor totalitare împărtășesc de fapt aceleași caracteristici, menite să mobilizeze și să le fixeze cât mai rapid și mai temeinic în memoria ascultătorului: melodie simplă și ușor de reținut, ritm de marș, adesea punctat pentru a accentua „avântul” popular, text mai mult sau mai puțin explicit naționalist sau ideologizat. În pofida similitudinilor reperate, autoarea consideră, pe bună dreptate, că menghina regimului comunist asupra muzicii românești (și nu numai) a acționat mai puternic decât cea nazistă. Poate și acesta e motivul pentru care procesul de reanalizare și obiectivare, survenit după 1990 în muzicologia germană și soldat cu „demolarea mai mult sau mai puțin vehementă a unor nume consacrate” (p. 38), a demarat mai lent în muzicologia autohtonă.

Dezvăluirea componentei naționaliste și antisemite a curentului neoclasic francez, a cărui puternică înrâurire asupra muzicii românești s-a exercitat îndeosebi prin discipolii lui Vincent d'Indy, constituie unul din subiectele abordate în capitolul III, intitulat „Politici muzicale franceze în perioada interbelică”. Evidențiată în studii muzicologice recente, această perspectivă este completată de date privind unii compozitori care s-au conformat preceptelor vehiculate de alianța de stânga Frontul Popular, venită la putere în 1936, ce vizau înfrățirea intelectualilor cu poporul și erau reflectate în preferința pentru o muzică accesibilă, infuzată cu elemente folclorice „autentice” (p. 72), ori privind colaborarea unor apreciați muzicieni cu Regimul autoritar de la Vichy, de inspirație fascisto-nazistă. În paralel, sunt reliefate și alte voci, cum e cea a compozitorului Alfred Bruneau, care pleda pentru un naționalism fondat pe principiile Revoluției franceze, ori cele ale lui Maurice Ravel și Darius Milhaud, care susțineau perspectiva „universalistă”, inclusiv prin asumarea (în cazul lui Ravel a) unor gesturi îndrăznețe în acele vremuri.

Mă opresc pentru a menționa motto-urile sugestive și elocvente ce deschid fiecare capitol, toate fiind selectate din creația unor scriitori care au trăit chiar în vremurile pe care Valentina Sandu-Dediu le analizează – Mario Vargas Llosa, Julian Barnes, Salman Rushdie, Emil Cioran, Ioana Pârvolescu –, ceea ce oferă cititorului o ancoră suplimentară în reflecția asupra relativității a ceea ce numim istorie și asupra complexității conexiunilor dintre istorie, societate, cultură și artă.

Am făcut acest scurt popas pentru că echivalențele „rus = pesimist”, „sovietic = optimist” din inspiratul fragment-motto extras din Barnes, ce străjuiește capitolul IV – „Dinspre Răsărit, muzici sovietice”, mi-au amintit de celebra replică a lui Petre Țuțea despre comunism și fericirea impusă cu de-a sila. Senzația de familiar a continuat pe tot parcursul capitolului, deoarece

congruențele reperate de autoare anterior între spațiul autohton și cel al Germaniei sau Franței merg până aproape de identitate în cazul URSS. Ni se descrie cum Uniunea Compozitorilor se instituie (ca și la noi, dar ceva mai devreme) drept organism de control al întregii vieți muzicale, manevrat din umbră de partidul unic și având drept instrument de propagandă o revistă asociată – *Sovietkaia Muzâka*, sursă de inspirație pentru viitoarea revistă *Muzica*. Presiunea tot mai mare exercitată asupra muzicienilor, de la implementarea doctrinei realismului socialist (1934) la Rezoluția lui Jdanov (1948), reverberează și la noi, inclusiv prin adoptarea de către Uniunea Compozitorilor a unei Rezoluții proprii, după modelul celei sovietice (în 1952). Impunerea ideologiei comuniste în artă, asaltul imposturii, oportunismul și parvenitismul, domnia politrucilor, îndoctrinarea, desacralizarea muzicii, înfierarea în presă a unor lucrări considerate cosmopolite sau decadente și „demascarea” unor compozitori, manuale ce conțin denaturări și mistificări, izolarea muzicienilor din diaspora, scurtele perioade de dezgheț ideologic sunt părți ale unui tablou pe care autoarea îl regăsește în ambele țări. Sunt evidențiate și părțile luminoase, în special cei câțiva tineri compozitori care, ghidați de mentori precum Filip Herșcovici (în URSS) sau Mihail Andricu (în România), sunt atrași de modernismul occidental și îl practică inclusiv ca formă de „rezistență prin cultură”, pledând pentru valorile universale. Serialismul devine, atât în România, cât și în URSS, o formă de sincronizare cu tendințele vestice și de „protest (...) față de naționalismul muzical folcloric” (p. 95), majoritatea tinerilor compozitori practicându-l doar pe termen scurt. Mai departe, după ce surprinde și alte similitudini între preocupările compozitorilor care optează pentru modernismul radical, fie ei sovietici (Edison Denisov, Andrei Volkonski, Alfred Șnitke, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Arvo Pärt) sau români (Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Aurel Stroe), muzicologa constată că acestea reflectă circulația ideilor „într-o lume în care tocmai libertatea circulației este dramatic îngrădită”, avertizând totodată împotriva transformării lor în „vânătoare de întâietăți” ori „stabilire de influențe” (p. 97).

Observând că muzica românească e aproape absentă din perspectivele globale asupra muzicii, consemnate în prestigioase istorii ale muzicilor ori în enciclopedii, Valentina Sandu-Dediu oferă câteva explicații obiective pentru această situație. Apoi, și pentru a contribui la completarea acestor omisiuni, aprofundează, în următoarele două capitole (V și VI), multiple și complexe legături între cultura română și alte culturi, discutând despre caracteristicile stilistice și receptarea muzicii unor compozitori de la „marginea Europei”, precum Bartók, Janáček și Enescu, despre numeroasele conexiuni care îl leagă pe Bartók de spațiul românesc, despre relațiile sale cu unii muzicieni autohtoni

(excelente cu Enescu și Brăiloiu, dar tensionate cu Tiberiu Brediceanu, de pildă), determinate în parte de poziționările europeniste sau naționaliste ale acestora. Aceste tonuri diferite apar inclusiv în renumita *Revue de musicologie*, în care, între conexiunile româno-franceze identificate de autoare, se remarcă, pe de o parte, scrierile magistrale ale lui Brăiloiu, iar pe de altă parte, în puternic contrast, articole cu accente naționaliste și conținut simplist. Capitolul VI aduce în prim-plan problema exilului – o hotărâre dificilă, pe care unii muzicieni au luat-o forțați de împrejurări, în contextul unor regimuri totalitare. Impactul pe care decizia de a emigra l-a avut asupra activității unor muzicieni, de la Bartók, Enescu și Brăiloiu la compozitori austrieci de origine evreiască, precum Schönberg, Alexander von Zemlinsky și Franz Schreker, ori ruși, precum Rahmaninov, Stravinski, Volkonski și, după 1990, Gubaidulina și Șnitke, e discutat din diverse puncte de vedere, inclusiv prin prisma relațiilor cu țările de origine și de adopție. Apoi, reflectorul se oprește asupra unor scrieri muzicologice care, conformându-se ideologiei comuniste, au contribuit la apariția și consolidarea unei mentalități naționaliste în muzică, inclusiv prin exagerări și deformări ale unor date istorice. Un prim exemplu îl constituie cazul mai multor muzicieni de origine română al căror nume e legat de unul din cele mai cosmopolite centre ale estului european, Cernăuțiul, supranumit „Mica Viena” – un loc în care interacțiunile dintre oameni de etnii diferite, adesea cu origini etnice multiple (cum e și cazul unora dintre cei prezentați), reprezintă normalitatea. Pentru a desena „o hartă a legăturilor profesor-discipol” care „poate oferi o dimensiune europeană muzicii românești” (p. 132), Valentina Sandu-Dediu reliefează conexiuni diverse care îi leagă pe muzicieni precum Carol Mikuli, Isidor Vorobchievici, Ciprian Porumbescu, Eusebie Mandicevski sau Liviu Rusu și, totodată, amendează inexactități, exagerări sau omisiuni prezente în surse muzicologice românești la care colegii de breaslă apelează frecvent. Mai departe, parcurgând subcapitolul „Cum etichetăm muzicienii din diaspora”, înțelegem mai bine cât de periculos este să gândim în șabloane și să cedăm tentației de a simplifica și de a trage prea repede concluzii. Exemplele amintite, de la Marcel Mihalovici și Filip Lazăr la Marius Constant și Vladimir Cosma, de la Constantin Silvestri la Radu Stan, Costin Mioreanu, Horațiu Rădulescu, Mihai Mitrea-Celarianu, Costin Cazaban și alții, confirmă faptul că datele descoperite în arhive „nu trebuie considerate (...) infailibile (...)”, ci trebuie puse în context și cântărite cu mult discernământ, întrucât „căutarea adevărului absolut rămâne o himeră sau se poate transforma în fanatism” (p. 147).

Sintagma „Ora zero”, utilizată de istorici pentru capitularea Germaniei din 8 mai 1945, simbolizează nevoia de resetare de după ororile celui de-Al Doilea Război Mondial. Impactul acestei schimbări de direcție în viața muzicală

din România este analizat în capitolul VII, prin prisma efectelor asupra a trei instituții reprezentative: Uniunea Compozitorilor, Teatrul de Stat de Operetă și Filarmonica bucureșteană, nu înainte de a sublinia modul substanțial diferit în care această nouă etapă s-a manifestat în diverse state europene în planul culturii muzicale: de la transformări radicale în Germania de Vest, la o tranziție destul de lină în Italia sau la intensificarea ideologizării în URSS. Întrebându-se care ar putea fi „anul zero” în cazul României, Valentina Sandu-Dediu optează pentru 1944, anul în care intrăm în „sfera de influență sovietică” și „încep să se constituie comisiile de epurare” (p. 154). Consecințele adesea dezastruoase ale acestei schimbări de direcție asupra celor trei instituții muzicale selectate pentru exemplificare sunt investigate atât în epoca stalinistă, cât și ulterior acesteia. De pildă, prin prefacerea Societății Compozitorilor Români în noua Uniune a Compozitorilor – ce devine forul de control al oricărei manifestări muzicale – și elaborarea Rezoluției după modelul celei sovietice, asupra compozitorilor se exercită o presiune nemaîntâlnită, în direcția implementării comandamentelor marxist-leniniste. Începe o vânătoare de vrăjitoare în care compozitorii sunt acuzați de cosmopolitism, formalism, impresionism, atonalism, deși acești termeni nu sunt „deloc clar definiți din perspectiva tehnicii sau esteticii componistice” (p. 158). Ca întotdeauna în vremurile dificile, natura umană își dezvăluie adevărata dimensiune: unii avansează rapid în ierarhia socială, alții opun rezistență și sunt persecutați, în timp ce alții supraviețuiesc prin compromisuri mai mici sau mai mari. Exemplele oferite, reprezentând atitudini situate la poluri opuse (Matei Socor și Mihail Jora), sunt foarte grăitoare, așa cum este și interdicția aproape totală de a mai include în programele de concert lucrări sacre, cum sunt oratoriile bizantine ale lui Paul Constantinescu. După scurta perioadă de destindere (1965-1971), ideologia naționalist-comunistă revine în forță, manifestându-se în forme noi – protocronismul și tracologia – și ducând „pe noi culmi” cultul personalității, ce fusese practicat pe scară largă și în perioada stalinistă. Diferența dintre realitatea trăită (în care muzicienii Filarmonicii ajung să cânte cu mânuși, fulare și căciuli) și propaganda clamată pe toate căile devine uriașă, iar „rezistența prin cultură” oferă un scut firav, dar important celor care erau perfect conștienți de dimensiunea duplicității practicate la nivel statal. Din păcate, așa cum observă autoarea în finalul capitolului VII, repercusiunile acelor vremuri persistă și după 1990, pentru că îndoctrinarea timp de decenii a generat mentalități greu de depășit.

Îndreptând apoi obiectivul telescopului către muzicologia românească, autoarea începe printr-o constatare pe care nimeni nu o poate nega – perioada dictaturilor din România e departe de a fi investigată suficient. Tocmai de aceea, eforturile sale și ale altor muzicologi (din care mulți i-au fost discipoli

și/sau parteneri în echipe de cercetare mai ample) au mers de mai bine de zece ani în această direcție. Sunt aduse în discuție multe aspecte, de la influența „ideologiei Scholae Cantorum și a lui Vincent d'Indy asupra muzicienilor români din perioada interbelică” (p. 211), la cea a cenzurii în perioada comunistă, de la traducerile unor scrieri muzicologice sovietice, la prezentarea deformată a lui Beethoven în programele de sală ale Filarmonicii bucureștene din anii 1950, de la presiunile exercitate asupra compozitorilor și muzicologilor pentru a se conforma preceptelor partidului unic, la „fuga de ideologie”, manifestată îndeosebi prin preferința pentru o abordare structuralistă, lipsită de contextualizare, în analiza muzicală. Autoarea arată cum folosirea în exces a unor clișee, cum sunt cele legate de „etosul” sau „spiritualitatea românească”, a condus la crearea unei imagini eronate a ceea ce înseamnă „trăsături stilistice și tehnice (...) inconfundabile ale compozitorilor români” (p. 235), contribuind la o receptare inadecvată a muzicii românești în străinătate. Finele tușe de ironie ce însoțesc relatările despre tracologia în muzică descreșc fruntea cititorului, iar evidențierea cazurilor în care, pentru afirmarea unor adevăruri simple, dar care nu consonau cu viziunea oficială, curajul trebuia dublat de o doză bună de prudență și subtilitate oferă încă o mostră a anormalității acelor timpuri.

Și, cu toate aceste dificultăți, muzicienii au reușit să creeze lucrări de mare valoare, ce integrează într-un mod creator concepte și tehnici ale avangardei europene. E perspectiva optimistă pe care Valentina Sandu-Dediu, „adeptă convinsă a lui Eugen Lovinescu” (p. 13), o propune cititorilor în capitolul final, în care selectează spre analiză câteva asemenea cazuri: inspirația de sorginte bergiană în opera *Hamlet* de Pascal Bentoiu; serialism și aleatorism în lucrări ale lui Dan Constantinescu sau Myriam Marbe; modernismul unor coloane sonore semnate de Theodor Grigoriu sau inserarea în *Columna modală*, lucrare subintitulată *Investigații în ethosul muzicii românești* (aparținând aceluiași autor), a multor aluzii la vechi muzici europene; încorporarea în muzică a unor modele matematice în *Simfonia a II-a* de Ștefan Niculescu, în care convergențele la nivel conceptual cu elemente din arhitectura Sarmizegetusei au condus la adăugarea ulterioară a subtitlului *Opus dacicum*.

Ca principal promotor, de mai bine de trei decenii, al modernizării și internaționalizării muzicologiei românești, Valentina Sandu-Dediu a reușit, prin ample proiecte individuale sau de echipă, să deseneze mai bine România pe harta lumii muzicale, să promoveze o viziune muzicologică nouă, proaspătă, modernă și să contribuie la educarea atât a muzicienilor-profesioniști, cât și a publicului meloman.

Acest volum reprezintă un pas important în aceeași direcție. Autoarea abordează temerar subiecte dificile, deschide orizonturi, pune întrebări și formulează răspunsuri atent nuanțate, subliniind faptul că în viața reală albul și negrul „lasă loc unei palete nesfârșite de griuri” (p. 126), iar informația trebuie întotdeauna contextualizată, filtrată cu grijă și chiar cu circumspecție. Totodată, ne inspiră în a rămâne mereu receptivi la ideile celorlalți, a ne pune propriile întrebări și a ne privi critic în oglindă.

Impresionantă și transformatoare prin schimbările de perspectivă pe care le propune, cartea Valentinei Sandu-Dediu ne împărtășește povești adevărate despre responsabilitate și discernământ, despre asumarea unor decizii și conștientizarea faptului că ceea ce lăsăm în urmă nu piere odată cu dispariția noastră fizică. O carte exemplară, deopotrivă problematizantă și tulburătoare, care ne pune pe gânduri și ne reamintește că roata istoriei se poate întoarce mai repede decât am crede, iar pericolul totalitarismului nu dispare nicodată. O carte-avertisment care trebuie citită și recitită...

SUMMARY

Olguța Lupu

Music in Nationalist Tones

A Book on the Long Shadows of the Past

Valentina Sandu-Dediu's book *Music in Nationalist Tones* is at the same time a substantial musicological work and a masterclass in critical thinking. Rooted in the conviction that music cannot be separated from history, politics, or society, the author examines the relationship between music and totalitarian ideologies in Romania and other European countries. Drawing on extensive research and an interdisciplinary perspective, Sandu-Dediu constructs complex historical pictures with objectivity, lucidity and a nuanced insight. The work courageously tackles sensitive subjects, challenging readers to critically evaluate the information and remain open to diverse perspectives. Impressive and transformative, Valentina Sandu-Dediu's work ultimately explores the enduring lessons of history and the importance of responsibility, serving as a powerful warning against the recurring dangers of totalitarianism.