

UVERTURA DE CONCERT OP. 32 DE GEORGE ENESCU, DE LA „CARACTERUL POPULAR ROMÂNESC” LA SINTEZA LIMBAJULUI MUZICAL ENESCIAN

CONSTANTIN SECARĂ

Title in English: George Enescu's Concert Overture op. 32, from the "Romanian Traditional Character" to the Synthesis of Enescu's Musical Language

Abstract

A work of late maturity in Enescu's creation, *Concert overture* op. 32 is still the subject of lively discussion and heated controversy. Next to last in the order of the opus number established by the composer, the *Overture* reiterates, for the last time in Enescu's creation, the composer's interest in initiating and developing themes from an imaginary, figurative folklore. Based on existing studies of Enescu's work as well as on conclusions having emerged from our own studies, the current material is a continuation of our investigation of Enescu's style and aesthetic principles, containing its development on different levels of analysis and interpretation. Our former hypotheses concerning Enescu's musical time are being examined from a new perspective, and several new concepts are advanced, with regard to certain aspects of the structure of this particular work: from the contradiction in terms apparent in its title to its construction on the basis of the principle of *coincidentia oppositorum* and its subtle development according to the ideal shape of a *spiral*, an *hourglass* or a *Möbius strip* (band). Having no pretense of exhausting its subject, our research is placed under the motto *Ad narrandum, non ad probandum* (In order to tell, and not to prove), thus leaving open the possibility of the expression of other points of view. The conclusions, which stem from the scholastic principle *Forma dat esse rei* (Form gives things their being), bring to the fore the potential of the continued study of Enescu's oeuvre, its continued contemporaneity, and thus demonstrate the genius and perenity of this masterful creation.

Keywords: George Enescu; Concert Overture op. 32; aesthetic of musical form; musical time; music perception; topological analysis.

AUDIATUR ET ALTERA PARS (ARGUMENTUM)

În finalul comunicării susținute în cadrul Simpozionului Internațional „George Enescu” din septembrie 2007 am lansat o ipoteză originală și mai puțin obișnuită, remarcând deplasarea expresivă a planurilor *Uverturii de concert*, dinspre exuberanța inițială către finalul tensionat. Dinamica expresivă a opusului, percepută subiectiv ca transformare invers proporțională față de evoluția lui simfonică, ne oferă posibilitatea unor noi investigații, articulate prin prisma unui model imaginat ca *joncțiune cu semn schimbat*¹. Interesul deosebit suscitât de respectiva comunicare, precum și discuțiile aprinse care i-au urmat, ne-au determinat să cercetăm mult mai amănunțit zona ascunsă din „spatele cortinei” care drapează această lucrare. În acest context, propunem o abordare care să fie cât mai fidelă principiului *ad narrandum, non ad probandum* sau,

¹ Constantin Secară, *Enescu's Finales – from 'Finis coronat opus' to Shaping the Perception of Musical Time*, în "George Enescu" *International Musicology Symposium 2007*, Editura Muzicală, București, 2009, p. 160–173; Idem, *Finalurile enesciene, de la „încununarea operei” la modelarea percepției timpului muzical*, în „Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, Muzică, Cinematografie”. Serie nouă, Tomul 3 (47), 2009, p. 75–85.

cu alte cuvinte, o punere în discuție prin care nu se intenționează demonstrarea exhaustivă a elementelor teoretice propuse, ci deschiderea unor noi perspective și interpretări.

Între cele două sintagme sonore care marchează începutul și finalul *Uverturii de concert* op. 32 de George Enescu, suficient de apropiate, temporal, una față de cealaltă, (durata lucrării este de aproximativ 10 minute) dar extrem de îndepărtate, ca sens, se naște, se transformă și se angajează pe drumul spre veșnicie o lume sonoră stranie, complexă și, în egală măsură, paradoxală. Lucrare atât de puțin prezentă în programele de concert ale orchestrelor, această rostire enesciană târzie, despre care însuși Enescu spunea, cu autoironie, că „... je viens de mettre bas d'une ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire roumain... un vrai morceau de vestiaire pour faire partir les gens...”², a fost prea puțin analizată, sau a fost expeditată în scrieri mărunte de tip „varia”, fiind percepută, în cel mai fericit caz, sub forma unei deveniri sonore ce reflectă un conglomerat complex, rezultat în urma combinării „calităților majore cu defectele piesei, care s-ar putea rânduî sub forma unor incertitudini în intenții”³. Multe judecăți de valoare, care au accentuat, cândva, faptul că „importanța acestei lucrări constă în transpunerea aceluiași stil din cadrul formei de suită (instrumentală: „*Impresii*” sau orchestrală: „*Săteasca*”) în cel al formei de uvertură”⁴, care au fixat apartenența *Uverturii* la „același stil explicit folcloric, evocator al vieții satului românesc”, sau care au definit caracterul ei „deopotrivă evocator și dramatic, chintesența unei drame autobiografice, rămasă nedeșvăluită”⁵, pot fi privite, astăzi, drept un tribut ideologic plătit de analiștii deceniului al șaptelea din secolul trecut, obligați la joncțiuni și alternanțe între elementele unor analize muzicale riguroase și numeroasele inserții circumstanțiale; pentru conformitate, cităm un ultim exemplu: „Regăsim astfel, în ultima perioadă a creației lui Enescu, una din expresiile artistice proprii folclorului nostru: contopirea într-o patetică unitate a omului cu natura. Prin acest profund sentiment, arta enesciană regăsește sursele vii ale folclorului, acel «caracter popular românesc» înscris în însuși titlul lucrării”⁶.

Este posibil ca în spatele aparențelor, datorate unei fugitive audiții a lucrării, să se ascundă o capodoperă sau, cel puțin, una dintre cele mai reprezentative lucrări enesciene? Literatura muzicologică românească a oferit, până în prezent, doar un singur răspuns solid argumentat, care este articulat, însă, dintr-o perspectivă arhetipală⁷.

VOX POPULI, VOX DEI (EXPERIMENTUM)

Încercând depășirea unor posibile „impresii” și/sau „sentimente” rămase în urma apropierii de *Uvertura de concert*, am inițiat un experiment asupra nivelului de percepție psiho-muzicale a lucrării, pe baza unei audiții și a unui chestionar cu răspunsuri impuse (multiple) și libere.

Cercetarea s-a desfășurat în perioada 13–20 mai 2009 și a cuprins două eșantioane distincte de respondenți, din două centre universitare distincte: studenți în anul III ai unei facultăți de muzică (pedagogie muzicală) și cursanți ai formei de doctorat „cu frecvență”, domeniul „muzică”. Prin cei 12 itemi folosiți am urmărit obținerea unor informații cât mai concludente privind: cunoașterea autorului și lucrării, încadrarea stilistică, perceperea tematică a melodiei, circumscrierea într-un sistem sonor și fixarea centrului tonal, înțelegerea formei și percepția subiectivă a piesei (cu indicarea sensului general expresiv), distingerea cantitativă a informației dinspre începutul spre finalul piesei, tipul final al lucrării. Am lăsat la alegerea respondenților două întrebări deschise: 1) să caracterizeze lucrarea printr-o frază, folosind termeni extra-muzicali dintr-o listă propusă (ex. bucolic, rustic, luminos, întunecat, opac, misterios, sclipitor, dens, misterios, clar, vesel, trist, visător, abstract, dinamic etc.) sau la alegere; 2) să-și exprime opinia în legătură cu structura chestionarului și să adauge eventuale elemente personale.

Dintr-un total de 11 respondenți, 9 au recunoscut autorul și 4 au identificat piesa; întrebările privitoare la încadrarea stilistică au oscilat între fixarea lucrării în neoromantism și neoclasicism, cu o pondere mai

² George Enescu. *Monografie*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1971, p. 1051–1053, nota 80; citatul reproduce un fragment din scrisoarea lui George Enescu către Marcel Mihalovici, datată 29 mai 1949.

³ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999, p. 563.

⁴ *Ibid.*, p. 1062.

⁵ *Ibid.*, p. 1063.

⁶ *Ibid.*, p. 1065.

⁷ A se vedea studiul lui Corneliu Dan Georgescu, *Essays zu George Enescu*, în „*Studia Universitatis Babeș-Bolyai*”, seria „*Musica*”, nr. 1/2008, p. 56.

mare asupra primului curent (o singură opinie, potrivit căreia, piesa ar fi expresionistă, poate ridica noi întrebări asupra percepției globale și, mai ales, asupra ecourilor finale care-și pun amprenta asupra conștiinței ascultătorului); melodică a fost considerată eclectică, exprimând o sinteză între „caracterul popular românesc” și cultura muzicală europeană de la începutul sec. al XX-lea, de un număr de 5 subiecți, ceilalți considerând-o fie abstractă, fără nicio legătură cu folclorul (3 răspunsuri), fie chiar „în caracter popular românesc” sau circumscrisă unui folclor imaginat de autor (2 răspunsuri); trecând peste recunoașterea sistemului sonor, centrului tonal, sintaxei și formei (tributare nivelului de cunoștințe al subiecților), vom sublinia intervențiile care au marcat reflectarea subiectivă în conștiința auditorilor: expresivitatea lucrării a fost considerată având un sens general circular, de alternanță a nivelurilor expresive (6 răspunsuri) dar și ascendent, cu evoluție clară către un maxim expresiv (5 răspunsuri), în timp ce 9 repondenți au indicat procesul de densificare (din punctul de vedere al *cantității generale de informație*: melodică, tonal-armonică, orchestrală) ca o caracteristică generală a devenirii lucrării dinspre început spre final; prin ultimele două elemente constitutive ale chestionarului am dorit provocarea unor răspunsuri libere și creative, dar tocmai acestea au evidențiat inhibiția repondenților, oferind cele mai puține informații. Citiți „în absența”, acești ultimi indicatori pot semnala o anume lipsă de implicare creativă și reținere în asumarea opiniilor personale, un nivel aproximativ în cunoașterea muzicii enesciene, dar și o insuficientă stăpânire a inventarului analitic. Acești parametri nu fac, însă, obiectul prezentului material.

AD NARRANDUM, NON AD PROBANDUM (DISSERTATIO)

Primul gând care urmează audierii *Uverturii de concert* poate fi asociat cu unul dintre cele mai cunoscute concepte filosofico-estetice: *coincidentia oppositorum*. Unirea contrariilor reprezintă, în creația enesciană, o noutate indusă nu doar prin această lucrare; ea se afirmă ca un parametru constant al unei părți însemnate din muzica maestrului, prin care *coincidentia oppositorum* favorizează contradicția și paradoxul. De la aparenta contradicție în termenii titlului, la forma tripartită și până la juxtapunerile tematice polifonice și eterofonice, devenirea *Uverturii de concert* se articulează întocmai cu preceptele exprimate de Nicolaus Cusanus: „Sfârșitul nu are vreun sfârșit și Începutul nu are vreun început. Acolo însă unde este coincidența dintre Început și Sfârșit, este necesar ca și mijlocul să coincidă”⁸.

Dialectica *tezei, antitezei și sintezei* este „topită”, în cazul *Uverturii de concert*, într-o arhitectură de tip *barform* – AA'B care, în opinia noastră, supraordonează structura aparentă de tip rondo cu desfășurare rapsodică, datorită melosului „în caracter popular românesc”⁹, unde al treilea termen al ecuației (*Coda*) realizează sinteza, prin procedee care amintesc de suprapunerile tematice fără legătură între ele (*Poema Română*) sau de rupturile semantice din finalul celei de-a doua *Rapsodii*. Atât din perspectiva enunțată cât și prin asumarea rolului de „ultimă rostire” stilistică circumscrisă „caracterului popular românesc”, putem avansa ipoteza potrivit căreia concordanța acestui idiom stilistic cu sinteza limbajului muzical din ultimele opusuri enesciene are chiar menirea să unească aceste contrarii. Complexitatea, aparenta ambiguitate, caracterul paradoxal și neobișnuit al construcției și evoluției piesei, constituie tot atâtea provocări intelectuale întru abordarea ei din perspective analitice mai puțin utilizate până acum în muzicologie, dar care se impun, treptat, ca paradigme și instrumente de lucru originale.

Propunem, în cele ce urmează, un model analitic derivat de la modelul *joncțiunii cu semn schimbat*, într-o evoluție de tipul *benzii lui Möbius*¹⁰; în această situație se presupune existența unei bucle temporale potențial infinite, articulată la momentul apariției unei rupturi și consecință a unei conexiuni cu polarizare inversă. În *Uvertura de concert*, această fractură temporal-spațială survine la încheierea ciclului exozitiv, odată cu pauza generală, schimbarea tempoului și caracterului general al discursului, prin solo-ul flautului ([13] –3) (Ex. 1).

⁸ Nicolaus Cusanus, „Despre Geneză”, în *Coincidentia oppositorum*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 372.

⁹ George Enescu. *Monografie, op. cit.*, p. 1063.

¹⁰ Teorie matematică a proprietăților suprafețelor non-orientabile, descoperită independent în anul 1858 de matematicienii germani August Ferdinand Möbius (1790–1868) și Johann Benedict Listing (1808–1882). Calitățile estetice și potențialul narativ al acestui paradox matematic și topologic au determinat abordarea lui din perspectivă artistică (arte vizuale, arhitectură, literatură, film și muzică), începând cu a doua jumătate a sec. al XX-lea.

Andante sostenuto e pensieroso $\text{♩} = 56$

Ex. 1 – Uvertura de concert, [13]–3.

Considerăm că importanța acestui moment are o relevanță cu mult mai pregnantă decât a unui simplu „episod dramatic, conceput în stil de doină, cu bogate melisme cromatice și fluctuații de *tempo* caracteristice stilului cantabil enescian”¹¹. Ruptura este multiplă, constituind o „prăbușire” în sine și antrenând toate planurile sonore ale momentului:

1. **tempoul:** de la *Allegro con brio* inițial (MM = 152) la *Andante sostenuto e pensieroso* (MM = 56);
2. **intensitatea:** de la *ff* la *pp*, cu mari și variate fluctuații ulterioare;
3. **sintaxa:** de la *omofonie* la *monodie* și *eterofonie*;
4. **orchestrația și timbralitatea:** de la blocuri sonore omogene în registrul mediu, la pulverizări timbrale diafane bazate pe mixturi, rezultând din flageoletele corzilor suprapuse peste sonoritățile celestei și ale pianului, în registrul supra-acut;
5. **tonalitatea și modalismul:** de la *diatonic* la *cromatic*;
6. **articularea formală:** a) **microforma:** de la *structuri simetrice pătrate* la *asimetrie*; b) **macroforma:** o sinteză între forma de rondo liber și rapsodie, cu supraordonare tripartită, de tip *barform*.

Recursul la memorie și la caracterul integrator al piesei, ne trimite cu gândul la începutul părții a patra, „Pârâu sub lună”, din *Suita sătească* (Ex. 2), la „Lune a travers les vitrines” din *Impresii* dar și la „motivul păstorilor” ([23] +2 din *Oedipe*. Mai presus de caracterul „programatic” sau de cel „descriptiv”, uneori prea des invocate în demersurile analitice ale operei enesciene, corespondențele pur muzicale dintre cele două fragmente pot fi explicate, mai curând, prin prisma permanenței organice a materialului tematic, ca principiu de bază în creația lui Enescu¹².

Revenind la ruptura morfogenetică a *Uverturii de concert*, putem observa că ea determină *autogenerarea* materialului tematic existent, printr-un algoritm complex de bucle cauzale¹³, astfel încât toate temele se curbează închizându-se în sine ca niște cochilii. Aici intervine paradoxul *benzii lui Möbius*, care conține o suprafață unică de contact, dar și potențialul infinit al „călătoriei temporale”, fără schimbarea direcției de mers (Fig. 1).

¹¹ George Enescu. *Monografie, op. cit.*, p. 1064.

¹² Pascal Bentoiu, în *Capodopere...*, *op. cit.*, p. 166, enunță teoria „înrudirii generale a tuturor motivelor compozitorului între ele”; acest element stilistic fundamental a fost expus și de alți analiști ai creației enesciene: Myriam Marbé, „*Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu*”, în *Revista Muzică*, an XV, nr. 5, mai 1965, p. 21–26; Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 109; Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol. I (1886–1900), Editura Muzicală, București, 1985 etc.

¹³ Relațiile de cauzalitate între evenimente (conceptul de relații de cauză sau cauză–efect) se bazează pe succesiunea normală a evenimentelor, potrivit unui sistem autogenerativ: 1) evenimentul A este *cauză* pentru un eveniment ulterior B, numit *efect*; 2) primul eveniment A este precedent cronologic evenimentului B; 3) un eveniment de tip A este oricând urmat de evenimentul B.

IV. PIRIU SUB LUNĂ

IV. RIVIÈRE SOUS LA LUNE

Moderato malinconico, ma senza lentezza

The musical score is for the piece 'Pârâu sub lună' from the 'Suite Sătească'. It features four staves: Saxophone (Sax. sopr.), Harp (Hrp.), Violins I (Vns. I), and Alto. The tempo is 'Moderato malinconico, ma senza lentezza'. The Saxophone part has a 'Solo' marking and the instruction 'dolce, cantabile tranqu.'. The Harp part is marked 'eguale legato'. The Violins and Alto parts are marked '1 Solo' and 'av. sourd.'. The score shows a melodic line in the Saxophone and a more rhythmic accompaniment in the Harp and strings.

Ex. 2 – Suita sătească, p. a IV-a, „Pârâu sub lună”.

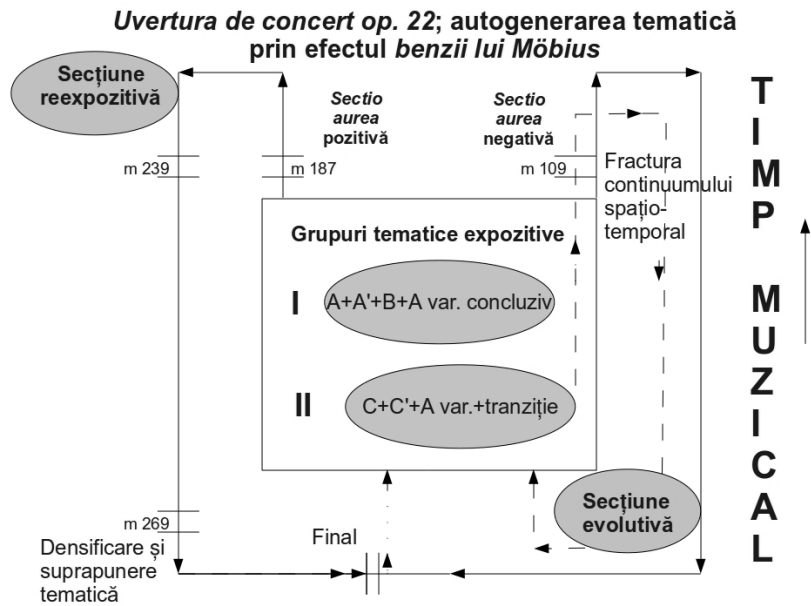


Fig. 1 – Articularea temporal-formală a Uverturii de concert în structură topologică.

Figura de mai sus ilustrează drumurile urmate de grupurile tematice expozitive prin timp și spațiu, prezentate în succesivitatea apariției lor. După expunerea lor consecutivă, are loc acea ruptură a continuumului spațio-temporal, de la măsura 109, cu trei măsuri înaintea reperului 13, despre care am făcut, deja, referire. Pauza generală dintre măsurile 109–110 marchează *sectio aurea negativă* (Ex. 1). Secțiunea evolutivă a lucrării (de la [15] la [21] +2) relevă plener potențialul autogenerativ al materialului tematic, prin suprapuneri și alăturări tematice. Curbarea continuumului spațio-temporal (măs. 187, [21] +2), suprapusă peste *sectio aurea pozitivă*, reprezintă momentul în care se face trecerea la secțiunea reexpozitivă. Aici au loc procese complexe, incluzând densificarea și, din nou, numeroase suprapuneri tematice, fluctuații de tempo și fracturări ale discursului. Evoluția cu semn schimbat apare și mai evidentă dacă luăm în considerație și alți parametri, de exemplu secvențele modulatorii din cvintă în cvintă, înaintea mării fracturi, pe algoritmul RE→LA→MI→SI→FA#→DO# ([11]), reluată în oglindă pe schema extinsă SOL→RE→LA→MI→SI→FA#→DO# ([30]) (Ex. 3), înaintea atingerii climaxului întregii lucrări, situat la reperul 31 +5. Tot din acest punct de vedere, *jocțiunea inversă* transpare și din

variațiile agogice: *pochissimo allargando*, de la tempo-ul inițial MM = 152 spre MM = 104 (ante [22]) și *poco accelerando* și *accelerando di più*, de la MM = 63 spre MM = 126, cele două indicații metronomice fiind antinomice, cu semn schimbat.

The image displays a page of a musical score for the 30th measure of the 'Uvertura de concert'. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for:

- Gr. fl. (Great Flute)
- Pto fl. (Piccolo Flute)
- B♭ (Bassoon)
- C. a. (Clarinete altesc)
- Cl. (Clarinete)
- Cl. b. (Clarinete bas)
- Bas (Contrabas)
- C. (Corn)
- Trp. I (Trompete I)
- Trb. et Tuba (Tromboni și Tubă)
- Timb. (Timpuri)
- Cymb. (Cimbal)
- Tamp. de B. (Tambur de bas)
- Cast. (Castanet)
- Piano
- Hrp. (Harpă)

 The second system includes parts for:

- I Vns. soli (Violini soli I)
- Vns. II (Violini II)
- ANos (Alto Saxofon)
- Vc. (Violoncel)
- Ob. (Oboe)

 The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *f*, *ff*), articulation (accents, slurs), and performance instructions such as *poco accelerando*, *accelerando di più*, *col tutti*, *sempre moderato*, and *div.* (divisi). A box containing the number '30' is placed at the beginning of the first system.

Ieșirea din *banda lui Möbius*, ca din orice sistem închis, presupune utilizarea unor artificii componistice menite să întrerupă potențialul infinit al buclei temporale închise care, teoretic, nu ar putea fi părăsită. După acumularea progresivă a tensiunii armonice (prin escaladarea ciclului de cvinte la care am făcut referire), echivalența enarmonică DO # = RE *b* și ascensiunea cromatică la RE conduc în cele din urmă către un sistem de cadențe plagale LA→RE→LA, cu o pedală pe LA ([36]) (Ex. 4), ca suport pentru un agregat armonic incert, clarificat brusc, pe final.

[36] *allargando* a tempo *J=66*

The musical score is a full orchestral score for a concert overture. It consists of multiple staves for various instruments. The top section includes woodwinds (Gr. fl., C. a., Cl., Cl. b., Bass), brass (C., Trp., Trb., Tuba), percussion (Timb., Tamtam, Oymb., Tamb., Gr. C., Glocksp.), Piano, and Harp. The bottom section includes strings (Vns. I & II, Altos, Vc., Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'pp', 'p', 'mf', 'f', and 'ff'. The tempo is marked 'allargando' and 'a tempo J=66'. A box containing the number '36' is placed above the score.

Finalul precipitat, venit parcă de nicăieri, reprezintă elementul definitiv care lasă în conștiința ascultătorului grăbit acel sentiment de neîmplinire, de absență a timpului obiectiv spre asimilarea sintezei psihologice și artistice conștiente a lucrării¹⁴. În acest context trebuie evidențiat *tipul final*, cu apartenență la clasa *finalurilor densificat-explozive*¹⁵, în care se încheie *Uvertura de concert*, presupunând acumularea și disiparea bruscă a energiei prin creșterea exponențială a densității evenimentelor sonore, simultan cu reducerea numărului lor, într-un timp foarte scurt (Ex. 5).

Ex. 5 – *Uvertura de concert*, final.

¹⁴ Cf. Pascal Bentoiu, *Capodopere...*, op. cit., p. 563.

¹⁵ Conform tipologiei pe care am propus-o asupra finalurilor enesciene; să se vadă în *Enescu's Finales...*, stud. cit., p. 173; Idem, *Finalurile enesciene...*, stud. cit., p. 83–84.

FORMA DAT ESSE REI (CONCLUDERE)

1. Analizarea *Uverturii de concert* din perspectiva evoluției topologice poate deschide perspectiva unor noi abordări analitice. Datorită densității, entropia informațională (cantitatea de informație conținută în mesajul acestei lucrări) este invers proporțională cu media de conținut informațional pe care receptorul o păstrează după încheierea audiției. Altfel spus, densitatea cumulativă, de la concizie la prolixitate, dintre începutul și finalul opusului, poate crea dificultăți în perceperea globală a lui.

2. Transformarea de la simplu la complex este vizibilă pe toate planurile conceptual-muzicale: sintaxă, tempo, tonalitate, timbralitate, structuri macro- și microformale, cât și din numărul mare de evenimente sonore grupate într-un spațiu temporal relativ mic.

3. Variația continuă și autogenerativă a materialului tematic, suprapunerile, juxtapunerile și schimbările de sens ale temelor din aceeași clasă compozițională, precum și „efectul de acordeon” al dilatării și comprimării ciclice a timpului muzical, prin frecvente fluctuații agogice (caracteristici ale creației enesciene târzii), sunt câteva dintre elemente stilistice marcante ale acestei piese.

4. „Caracterul popular românesc”, experimentat de Enescu în mai multe lucrări (fie în manieră directă în *Sonata a III-a*, în *Impresii din copilărie* și în *Suita sătească*, sau mai voalat în *Sonata op. 26 nr. 2 pentru pian și violoncel*, cu al său „Final à la roumaine”), este pus în scenă, în *Uvertura de concert*, într-o ultimă rostire, dincolo de care începe o mare sinteză a limbajului muzical propriu compozitorului. Să fie acesta un exemplu concludent al împlinirii destinului unor opere, independent de voința autorului? Nu trebuie să uităm că, în privința propriilor lucrări, Enescu a manifestat o exigență extremă, ajungând până în pragul renegării; ca revoltă împotriva inerției criticii și publicului, din cauza căreia era privit doar ca autor al *Rapsodiilor*, în anul 1950, el afirma răspicat: „... de cele două Rapsodii sunt sătul, și mai ales *de prima*”, lucrare pe care nu o mai dorea cântată decât „... în afară de cazul unei mari afaceri comerciale, căci este tot ceea ce ea merită...”¹⁶.

5. Investigarea propusă, sub forma prezentării algoritmice a *benzii lui Möbius*, deschide perspectiva unor analize interdisciplinare, prin modelări și determinări ale devenirii sistemelor dinamice complexe și prin aplicarea, prin analogie, a unor teorii cu potențial interdisciplinar, unele dintre ele experimentate în muzicologia românească: geometria fractală, teoria morfogenetică, teoria catastrofelor, teoria haosului, sinergetica etc.

6. Nu în ultimul rând, torsionarea timpului muzical reprezintă doar una dintre multiplele ipostaze ale devenirii complexe din intimitatea acestui opus, dincolo de care ne simțim datori, pe viitor, să continuăm investigațiile bazându-ne și pe alte criterii metodologice, unele dintre acestea mai sus enunțate, având ca punct de reper *principiul generării motivice și tematice pe baza procedeelelor transformaționale*, relevat prin prisma unor interpretări algoritmice și proporționale stricte.

*
* *

Nu știm dacă Enescu a gândit în parametri atât de complicați această lucrare. Posibil, nu! Ceea ce apare însă cu o mare claritate este situarea ei la frontiera dintre „caracterul popular românesc” și sinteza limbajului enescian, relevat plenar în *Simfonia de cameră*. Trecută cu vederea sau plasată printre capodoperele enesciene, *Uvertura de concert* este, în primul rând, o marcă enesciană cu o pregnantă încărcătură identitară, din păcate prea puțin prezentă în programe și înregistrări și, prin urmare, prea puțin cunoscută astăzi.

¹⁶ George Enescu. *Monografie, op. cit.*, p. 1051, nota 79.

