

FINALURILE ENESCIENE, DE LA „ÎNCUNUNAREA OPEREI” LA MODELAREA PERCEPȚIEI TIMPULUI MUZICAL

CONSTANTIN SECARĂ

Abstract

The continuous and simultaneous shaping of articulated space and time is a defining feature of Enescu's style. Although many, the phenomenological, archetypal, stylistical and aesthetic studies of the composer's work, either globally or punctually, still leave room for interpretation and analyses of Enescu's complex language. This article is an analytical approach of George Enescu's representative opuses, from the point of view of time perception in their *finales*. The analysis centers on the endings' structural typology and their reverberation in the perception and memory of the audience. The characteristics and models of musical time (continuity/discontinuity, density, horizontal/vertical thrust a.s.o.), along with the use of formal patterns that distinguish Enescu's works as they give a musical-spatial dimension to the sound material are emphasised as the two poles of an energetic relationship between reason and emotion in the characterology of Enescu's musical output. The conclusions bring out the importance of the new studies of Enescu's work, constructed from a fresh perspective that matches the freshness of his music, which in Pascal Bentoiu's words, "through the coagulation of artistic moments, still awaits the encounter with the listeners' understanding and sensitivity".

Keywords: George Enescu's representative opuses, characteristics and models of musical time, George Enescu's musical style, musical archetypes, musical aesthetics

Complexitatea articulării timpului muzical în creația lui George Enescu se relevă cu pregnanță ca una dintre caracteristicile definitorii ale stilului său, concretizată prin modelarea simultană și continuă, într-o perpetuă cursivitate a spațiului și timpului. De aceea, abordarea analitică a opusurilor reprezentative ale lui George Enescu, din perspectiva percepției temporale a „finalurilor”, atât prin tipologia lor structurală cât și prin reverberația ecourilor generate în conștiința și memoria receptorilor, constituie o aventură intelectuală pe cât de dificilă pe atât de fascinantă. Desigur, un astfel de excurs în universul complex și fascinant al temporalității muzicii lui Enescu nu poate fi singular. Numeroasele studii (de tip structural, stilistic, estetic, fenomenologic și arhetipal), concentrate asupra creației enesciene în globalitatea ei sau aplicate punctual unor lucrări ale compozitorului, mai lasă încă loc interpretărilor și analizelor generate de complexitatea limbajului enescian.

Percepția temporală a unei opere muzicale se racordează permanentului raport dintre memorie și expectanță. Sub raport estetic, ea este specifică mai multor planuri: al senzorialului, al ideii, al afectului și, de ce nu, al modei/módelor timpului. Sinteza celor două planuri (anticipativ și retrospectiv) conduce spre atingerea unui minim necesar al informației, în momentul în care memoria face o sinteză între fixarea unui procent cât mai mare din parcursurile melodico-ritmice și reprezentarea globală a profilului lucrării, ceea ce pe plan afectiv s-ar putea exprima prin „sentimentul general al piesei”¹.

O sistematică a „începutului” în creația enesciană, de importanța unui valoros studiu fenomenologic, a fost prezentată de Dan Dediu în cadrul Simpozionului „George Enescu” din anul 2001. Analistul citat interpretează începuturile lucrărilor lui Enescu sub două aspecte: ca „promisiuni” și ca „acte strategice” ale dezvăluirii unei viziuni. Dacă începutul este supus „condiționărilor posterioare și *determinațiilor retroactive* ale opusului, ca focar inițial al energiei muzicale în desfășurare”², atunci finalul nu poate fi decât împlinirea

¹ Bentoiu, Pascal, *Capodopere enesciene*, București, 1984, p. 38–39.

² Dediu, Dan, „Începutul” (*incipitul*) în creația simfonică a lui George Enescu. *Studiu fenomenologic*, în „George Enescu în perspectivă contemporană. Simpoziunile internaționale de muzicologie George Enescu 2001, 2003”, București, 2005, p. 67.

„promisiunii” inițiale sau, cum enunțăm în titlul acestui studiu, „încununarea operei” prin intermediul modelării percepției temporale în conștiința ascultătorului.

Dimensiunea temporală a formei muzicale, așa cum a fost teoretizată în muzicologia românească de Adrian Iorgulescu, surprinde trei ipostaze: *timpul referențial*, *timpul artizanal* și *timpul derivat*³. Dincolo însă de obiectivitatea curgerii ireversibil-unidirecționale, timpul muzical se poate articula într-o multitudine de alte coordonate subiective. La Enescu, în mod special, „organizarea timpului muzical”, după cum o interpretează Valentin Timaru în volumul dedicat simfonismului enescian, definește acea arcuire atât de personală a muzicii, pe care Enescu a văzut-o ca un întreg unde „nu mai încap reguli, ci intervin legi mari ale unei Armonii universale”⁴.

Plecând de la aceste modele teoretice, se poate imagina o posibilă reprezentare grafică a modelării timpului muzical, disociată în cele două mari traiectorii vectoriale: *timpul muzical orizontal* și *timpul muzical vertical* (Fig. 1). Observăm că axa timpului orizontal exprimă temporalitatea și devenirea ideilor prin evenimente, putând fi definită drept o *axă paradigmatică*, în timp ce axa timpului vertical exprimă atemporalitate, fiind ca o *axă sintagmatică* și reprezentând, astfel, devenirea spiritului. Intersecția celor două axe constituie punctul de maximă intensitate a percepției; în acest loc timpul devine spațiu, iar spațiul devine timp, ceea ce înseamnă că linearitatea temporală cedează locul unui drum în toate sensurile, prin raportarea la dimensiunea metafizică a spiritului. Se mai cuvine să menționăm că, în desfășurare orizontală, timpul muzical poate îmbrăca articulări diverse, de la *continuitate* la *discontinuitate*; în aceste situații conviețuiesc, se combină și interconectează categorii numeroase ale aceluiași timp muzical: *linear*, *circular*, *sinusoidal*, *ciclic*, *spiralat*, *eliptic* etc.

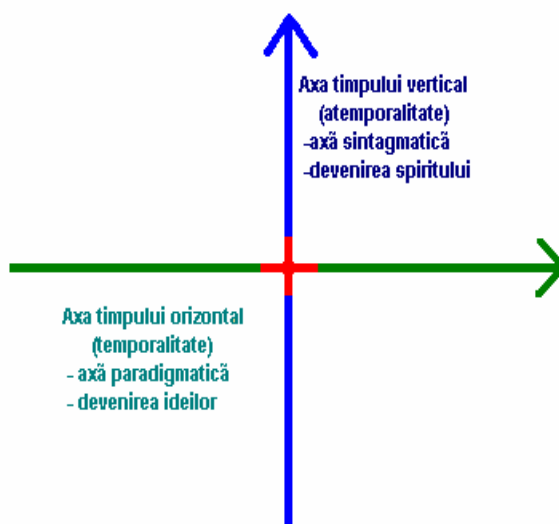


Fig. 1 – Axa temporal-muzicală.

Deschidem, în continuare, problema *finalurilor* din operele muzicale enesciene, privite prin prisma temporalității muzicale.

Mulți analiști au afirmat că una dintre caracteristicile fundamentale ale stilului muzical enescian este reprezentată de *principiul generării motivice și tematice pe baza procedurilor transformazionale*; Pascal Bentoiu a avansat, ulterior, ideea „înruirii generale a tuturor motivelor compozitorului între ele”⁵. Catalogul tematic al creației lui George Enescu, început de Clemansa Firca, completează cercetările care au legătură cu permanența organică a materialului tematic al compozitorului⁶. S-a conturat, astfel, un procedeu tipic enescian, teoretizat de Ștefan Niculescu, anume „integrarea mișcărilor unei forme ciclice într-o unitate

³ Iorgulescu, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, București, 1991, p. 156.

⁴ Timaru, Valentin, *Simfonismul enescian*, București, 1992, p. 91.

⁵ Bentoiu, *op. cit.*, p. 166.

⁶ Firca, Clemansa Liliana, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu, vol. I (1886–1900)*, București, 1985.

dramaturgică, de ansamblu”⁷, unde „ideile muzicale se continuă de la o parte la alta, se metamorfozează progresiv, se dezvăluie deplin numai la sfârșitul lucrării (s.n.). Momentele, secțiunile, părțile devin deci articulații ale unei ample dramaturgii care le unifică”⁸. Potrivit acestor idei, putem spune că temporalitatea muzicii lui Enescu se exprimă dualist, atât în orizontalitate cât și în verticalitate. Avem, așadar, următoarele caracteristici și modelări ale timpului muzical enescian: 1. *continuitate/discontinuitate*; 2. *orizontalitate/verticalitate*; 3. *densitate* (aceasta din urmă exprimată prin *comprimare/expandare* temporală). Turnarea lor în tiparele formale proprii operelor lui George Enescu, prin spațializarea muzical-temporală a materialului sonor, se evidențiază și prin energetica relației dintre rațional și afectiv în caracterologia rostirilor muzicale enesciene.

Am afirmat, la începutul acestui mic excurs referitor la psiho-percepția afectivă sau intelectuală a temporalității pieselor muzicale, că succesul unei lucrări poate fi determinat în principal de modalitatea în care autorul reușește organizarea (poate chiar „specularea”) unui raport convenabil între expectanță și retrospecție, cu alte cuvinte, între ceea ce așteaptă și ceea ce primește receptorul. Dacă, în cazul *începuturilor*, așa cum observa și Dan Dediu, sunt puse în mișcare *strategiile anticipative* generatoare ale unor stări și atitudini emoționale (așteptarea, neliniștea, bucuria), în cazul *finalurilor* devin funcționale alte resorturi intime ale creației, care iau naștere prin *strategii rememorative*, chemate să declanșeze alte stări și atitudini emoționale: satisfacția, sau, după caz, insatisfacția, surpriza sau, dimpotrivă, previzibilitatea și/sau plictiseala. Din acest punct de vedere, Enescu operează măiestrit un tip fundamental al articulărilor finale, anume *finalul ca anamneză*, în consonanță cu expresia termenului *Erinnerung*, introdus de Hegel în *Fenomenologia spiritului*, care desemnează, potrivit sistemului filozofului, „rememorarea și interioritatea care a împlinit devenirea sa, reminiscența esenței care era până atunci imediată”⁹. La Enescu, acesta devine un criteriu definitoriu, pe care îl putem numi *memorie selectivă*, prin care se împiedică invadarea conștiinței ascultătorului cu întregul trecut al piesei dar care, în același timp, permite inserarea unui prezent continuu, prin spațializarea și formalizarea timpului muzical. Este ceea ce Tiberiu Olah observa în studiul său „Poliheterofonia lui Enescu”, concluzionând că „după cum există posibilitatea stratificării contururilor aceleiași melodii într-o textură și a texturilor în complexe poliheterofonice (...), tot așa există și posibilitatea *stratificării timpului muzical* (s.n.), ca un joc al memoriei ce transpune evenimentele muzicale trecute, *successive*, în trăiri *prezente, simultane*.”¹⁰

Vom schița, în continuare, câteva *tipuri finale* identificate în creația lui George Enescu, menționând că diversitatea stilistică extrem de bogată a creației lui complică în mod exponențial instrumentele de lucru în elaborarea unei eventuale metodologii tipologice¹¹. Tipurile finale din muzica lui Enescu exprimă, de fapt, universalitatea muzicii în întregul ei, din toate veacurile! Ele pot fi structurate în patru mari categorii arhetipale, exprimate independent sau în perechi: 1. tipul final *densificat*; 2. tipul final *rarefiat*; 3. tipul final *exploziv*; 4. tipul final *imploziv*. Primele două exprimă densitatea iar ultimele două temporalitatea. Prin urmare, *verticalitatea și orizontalitatea* pe care le-am menționat anterior.

În finalul acestor considerații introductive, considerăm necesară următoarea nuanțare: în analiza întreprinsă am luat în considerație atât *finalurile mișcărilor componente* ale lucrărilor enesciene (atunci când ele se articulează ca entități autonome, distincte între ele din punct de vedere structural, estetic și, mai ales, prin prisma articulării temporale) cât și, mai ales, *finalurile opusurilor* (văzute ca „încununări” și articulări temporale încadrabile în ceea ce am numit mai devreme „anamneza selectivă a timpului muzical” la Enescu).

1. **Tipul final densificat**: este sugerat prin creșterea gradată a densității evenimentelor sonore, în care se face remarcat un efect de acumulare progresivă și de comprimare a cantității evenimentelor muzicale în finalul lucrării (în muzica lui Enescu, se știe, cantitatea de evenimente muzicale diferite este neobișnuit de mare). Exemple de lucrări „încununate” cu astfel de finaluri: *Octetul de coarde op. 7*, cu „o înfricoșătoare cadențare frigidă (*re bemol – do*) repetată până la obsesie”¹², într-o adevărată „apoteoză a finalului”¹³;

⁷ Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, București, 1980, p. 109.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ *Apud* Viellard-Baron, Jean-Louis, *Problema timpului. Șapte studii filosofice*, București, 2000, p. 75–112; traducere de Călin Diaconescu după Jean-Louis Vieillard-Baron, *Le problème du temps – sept études*, Paris, 1995.

¹⁰ Olah, Tiberiu, *Poliheterofonia lui Enescu. O nouă metodă de organizare a materialului sonor*, în „Muzica”, nr. 1–2, 1982, p. 19.

¹¹ Privitor la arhetipurile muzicale și articularea timpului muzical în creația lui George Enescu, subliniem, în acest context, contribuția cu totul remarcabilă a lui Corneliu Dan Georgescu, „Essay zu George Enescu”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, seria *Musica*, LIII, 1, 2008, p. 39–74.

¹² Bentoiu, *op. cit.*, p. 34.

Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8, al cărei final de formă deschisă este tribut ariculiării de tip transformățional (la o analiză de tip arhetipal, finalul acestei lucrări se poate încadra într-o formă de tip *clepsidră*, reprezentând începutul cu semn schimbat); *Suita op. 9 pentru orchestră* (finalul părții a treia, *Intermède*); aici se realizează un cumul de tipuri arhetipale diferite: *climax – oppositio; planum – maximum; crescere – minimum*) iar articularea temporal-muzicală poate fi interpretată ca o combinație între *dilatarea timpului circular* de tip buclă (perceptibilă în volutele în *fa diez* minor desenate de flauti¹⁴) și *comprimarea bruscă a timpului*, după glissando-urile harpei, prin căderea în cele două sunete scurte pe nota *la*; finalurile din *Suita op. 10 pentru pian* (partea I – *Toccata*, partea a doua – *Sarabanda* și partea a IV-a – *Bourrée*); finalul *Rapsodiei I*; finalurile mișcărilor extreme ale *Simfoniei I op. 13* (ambele finaluri oferă senzația densificării timpului, prin comprimarea capului tematic prins în accelerația gravitațională a formulei hemiolice); finalul mișcărilor extreme ale *Cvartetului cu pian op. 16* (cu observația anticipării raportului între *unu* și *multiplu*, care va fi dezvoltat ulterior de Enescu în *Impresii din copilărie* și în *Simfonia de cameră*); finalul *Sonatei în fa diez minor pentru pian* (unde procesul transformățional final „apare cu atât mai interesant cu cât acumularea începe chiar de la unison, acel *la diez* repetat, acel fir sonor ce sugerează sentimentul infinitului intuit prin contemplație”, iar (...) imaginea pe care Enescu a încercat să o redea în acest final poate fi interpretată ca o „poartă deschisă către partea a II-a a *Sonatei a III-a pentru pian și vioară*, unde o și regăsim”¹⁵); finalul *Simfoniei a II-a op. 17*, care ajunge pe un palier temporal densificat și saturat de informație, unde tipurile arhetipale *culmen* și *maximum* coincid (Ex. 1); finalul *Suitei Săteasca op. 27*, în care Enescu densifică până la saturație acumularea materialului sonor-temporal, inducând și o enormă ruptură temporală (*Largamente*), cu doar o măsură înainte de sfârșit (Ex. 2).

Ex. 1 – Finalul *Simfoniei a II-a op. 17*.

¹³ Idem, p. 113.

¹⁴ Idem, p. 71.

¹⁵ Marbe, Myriam, *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu*, în „Muzica”, an XV, nr. 5, 1965, p. 23.

181

182

Ex. 2 – Finalul Suitei Săteasca op. 27.

2. **Tipul final rarefiat:** reprezintă micșorarea gradată a densității sonore, prin diluarea și dispersia materialului sonor. Este întâlnit într-un număr mult mai mare de lucrări, de la *Sonata op. 6 pentru pian și vioară* la ambele *Cvartete de coarde op. 22* și de la *Dixtuorul op. 14* la *Vox Maris* și *Simfonia de cameră*. Reținem atenția doar prin câteva exemple. *Preludiul la unison* își consumă energia pe un final de tip rarefiat, în *descensio*, dizolvat prin două procedee: primul, de tip *cantitativ*, exprimă un *timp muzical continuu*, prin reducerea *treptată* a densității sonore odată cu eliminarea rând pe rând a participanților; al doilea procedeu, de tip *calitativ*, rupe unitatea temporală prin *inserție*, ceea ce presupune modificarea *bruscă* a calității sonore prin punerea surdinei la vioara a II-a. Nu este singurul caz de *inserție temporală*, realizată printr-o aparentă ruptură stilistică, pe care o întâlnim în creația enesciană: în *Rapsodia a II-a*, această ruptură temporal-stilistică se produce prin inserția finală a unei melodii de joc („Țânțăraș cu cizme largi”) care nu face parte din lumea sonoră a lucrării și care produce, prin apariția sa, o puternică breșă¹⁶. Mult mai târziu Enescu va mai exersa astfel de „lovituri finale”, de exemplu în *Repriza* părții secunde a Simfoniei a II-a, unde rupturile (sau „rifurile”) temporale de proporții catastrofice sunt o realitate continuă. Poate cea mai bună exemplificare a tipului de final rarefiat în creația enesciană o constituie *Vox Maris*, cu acea *Coda* de zece măsuri, încredințată exclusiv instrumentelor de percuție, în nuanțe scăzute, ca o scufundare în atemporalitatea sunetelor cu înălțime nedeterminată (ex. 3). Analizând acest final, intuim și sensul temporalității muzicale pe care o dezvoltă lucrarea: *minimum – crescere – maximum – descrescere – minimum*. Este un plan arhetipal pe care-l întâlnim și în alte opusuri ale maturității creatoare enesciene, cu deosebire în *Oedipe* și în *Simfonia a III-a* (Ex. 4).

¹⁶ Am evidențiat prima dată acest tip de ruptură stilistico-temporală în comunicarea „O problemă de timp muzical în creația timpurie enesciană”, susținută în cadrul Colocviilor „George Enescu”, ediția a II-a, Botoșani, 8 octombrie 1994, în: Programul Zilelor „George Enescu”, ediția a XIX-a, Filarmonica din Botoșani, stagiunea 1994–1994, p. 28–30.

poco esitando pochiss. più animato (♩ =)

div. mp Ah! pp

Contr'a. *mp Ah! pp perd.*

C. (fa) 6. *(bouché) mp Ah! pp perd.*

Timb. *pp*

Tamb. *pp*

Gr. c. *pp*

Cymb. *av. 2 bag. de Timb. bp mp bp bp mp-p poco mf bp*

Tamtam *pp*

Vent. *p < pf > p < mf > p < mp > bp*

Hrp. 1 et 2. *soli (à 2) mf reh p pp*

Vc. *c. IV p s.v. bp*

Cb. divisées *c. II p s.v. c. I bp pp*

rit. molto rit. di più

Timb. *più pp ppp perd. niente lunga*

Tamb. *più pp ppp perd. niente lunga*

Gr. c. *pp*

Cymb. *mp bp p p più p bp pp ppp niente lunga*

Tamtam *avec 1 bag. de Trcl. mp molto pp bp ppp av. 2 bag. de Timb. pp più pp ppp lunga*

Vent. *p-mf p mp molto bp s.v. poco p bp ppp*

Piano *solo sopra lunga mp s... bp lunga*

Cb. *div. en 4 pizz. 4 pp lunga...*

Ex. 3 – Finalul poemului simfonic *Vox Maris op. 31*.

202

203

Ex. 4 – Finalul Simfoniei a III-a op. 21.

3. **Tipul final exploziv:** cuplat, în cele mai multe cazuri, cu *tipul final densificat*, este constituit pe o pedală care „explodează” în unul sau mai multe acorduri finale. Semnalăm acest tip în *Octetul de coarde*, *Simfonia concertantă*, *Suita I pentru orchestră*, *Cvartetul cu pian op. 16*, *Bourrée* din *Suita a II-a pentru orchestră*, *Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2*, *Sonata a III-a „în caracter popular românesc” op. 25*, *Impresii din copilărie op. 28*, *Simfonia de cameră*, op. 33. Dacă în cazul finalului din *impresii*, cu al său simbol solar, luminos, Enescu aduce în prim-planul percepției sonore transformarea fundamentală a expresiei, într-un sens general ascendent (Ex. 5), în situația *Simfoniei de cameră* acumularea tensiunii și densității sonore se face brusc, prin intermediul pedalei pe *mi*, care explodează brusc, tăios, fără echivoc (Ex. 6).

28

tutto l'arco

fff

un poco sost.

con brio, ma in tempo

marc. sonoro

a Tempo

fff

cresc. poco a poco

8b.

allarg.

piu ff

fff

marcatiss.

ff

piu ff

fff

MUSIC IMPRIM BONDOLULE 81000 EVRY TEL. 80 77 78 31 FAS 15219

Ex. 5 – Finalul suitei pentru pian și vioară *Impresii din copilărie* op. 28.

Ex. 6 – Finalul *Simfoniei de cameră op. 33*.

Observăm că sensurile generale ale devenirilor temporale din opusurile enesciene se circumscriu modelelor acreditate în egală măsură de analizele fenomenologice și de cele semiotice; densitățile nivelelor având diferite grade lexicale, pot coincide, sau nu, în atingerea maximului sau minimului preconizate de compozitor¹⁷. Unele dintre acestea pot îmbrăca, în unele cazuri, aspecte paradoxale sau chiar controversate.

Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc op. 32, poate constitui o astfel de situație, semnalată de Pascal Benteoiu drept o reunire de „incertitudini în intenții”¹⁸ și imprecizii de ordin agogic, tonal și orchestral, care cumulate „contribuie la crearea unei impresii amestecate, lipsindu-i timpul obiectiv spre a se săvârși mutațiile și sinteza necesară în conștiința receptorului”¹⁹; dintr-o altă perspectivă, însă, această lucrare este considerată drept una dintre cele mai reprezentative creații din opera lui Enescu²⁰. Impresia generală a devenirii piesei este cea de *joncțiune inversată*, odată cu apariția melopeei flautului din cel de-al doilea cuplet. De aici și până la final, sensul *dezvoltării orchestral-simfonice* și sensul *expresiv* evoluează contrar, primul spre un nivel maxim, cel de-al doilea spre unul minim (Fig. 2)²¹. Ne-am putea imagina această articulare ca o reprezentare sub forma unei *benzi a lui Möbius*, prin torsionarea simultană a spațiului și timpului într-o dublă direcție: prin coborârea în zona arhetipală a unui *minimum* extrem dar, în egală măsură, prin escaladarea unui *maximum* al tensiunii expresive, datorită densificării timbrale și ambiguității tonale (Ex. 7).

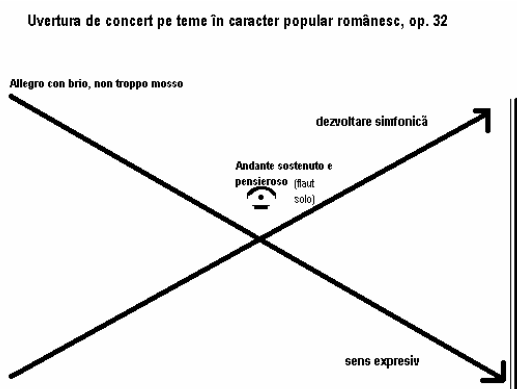


Fig. 2 – Sensuri lexical-expresive în *Uvertura de concert op. 32*.

¹⁷ Ciocan, Dinu, *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, București, 2005.

¹⁸ Benteoiu, *op. cit.*, p. 563.

¹⁹ Idem, p. 564.

²⁰ Georgescu, Corneliu Dan, în „Essay...”, stud. cit. p. 56, îi rezervă acestei lucrări o analiză succintă, în care subliniază caracterul profund original al ei, bazat pe contraste și contradicții interne ale construcției.

²¹ Aspect relevant și de Corneliu Dan Georgescu, în ex. 3, diagrama 4 din stud. cit., p. 55.

Ex. 7 – Finalul Uverturii de concert op. 32.

4. Tipul final **imploziv**: este cel care desemnează, de cele mai multe ori, un final abrupt. Nu sunt prea multe cazuri de acest gen în muzica lui Enescu: putem menționa *Suita sătească*, partea I, a II-a și a IV-a, *Cvartetul op. 22 nr. 1*, *Suita a II-a pentru orchestră*, partea a III-a, (*Gigue*), *Oedipe*, actul II (ex. 8), *Dixtuorul*, partea a III-a.

Ex. 8 – *Oedipe*, finalul actului II.

Am menționat, nu întâmplător, aceste ultime lucrări în ordinea inversă a numărului de opus, pentru a încheia, printr-un *tip final abrupt-imploziv*, relevarea sensurilor devenirii operelor enesciene, ale căror semnificații se descoperă în multiple sensuri. Din această perspectivă, muzica lui Enescu poate fi văzută și ca o invitație adresată aceluși ascultător care dorește să investească efortul de a ajunge la „punctul ideal de întâlnire, acolo unde se petrece misterul comunicării”²². Iar „finalurile” operelor muzicale enesciene, cu „amprenta muzicală” pe care o lasă în conștiința ascultătorului, pot constitui, în mod ideal, aceste puncte de întâlnire.

²² Idem, p. 199.

