

CREAȚII

***Burlesque* din *Pièces Impromptues* op. 18 de George Enescu: o retrospectivă**

Veronica Gaspar

În iunie 1915, George Enescu, aflat într-o tumultuoasă activitate pe multiple planuri încheia o lucrare pentru pian, a patra dintr-un ciclu de opt, dintre care șapte terminate, numite în catalogul său autograf: *Pièces Impromptues pour piano, (non terminées)* op. 18¹. Această piesă, „una dintre cele mai fermecătoare și, totodată, mai necunoscute compoziții”² s-a numit *Burlesque*. Ea ilustrează o fațetă mai rară a stilisticii enesciene: umorul și spiritul ludic în exprimare directă și nu sugerate subtil, așa cum se întâmplă în majoritatea lucrărilor acestui compozitor. *Burlesque*, aidoma celorlalte *Impromptu*-uri s-a pierdut, spre regretul mărturisit adesea de compozitor³. Nu a avut așadar ocazia de a reveni, sau de a le corecta, așa cum a procedat cu aproape toate lucrările scrise în acea perioadă și nici de a o termina pe cea de a opta. Piese au fost regăsite abia după moartea sa, în 1957, la Iași de Romeo Drăghici, care a și realizat prima publicare în Revista *Muzica* nr. 8 din 1958. Publicarea s-a făcut sub titlul inexact de *Suita a III-a pentru pian*, un titlu considerat de Pascal Bentoiu ca fiind „abuziv și greșit”⁴, dar care, totuși, s-a menținut până în prezent, inclusiv

¹ Clemanșa Liliana Firca: *Noul catalog tematic al creației lui George Enescu*, Vol. I, *Muzica de cameră*, Editura Muzicală, București, 2010, pag. 193

² Pascal Bentoiu: *Breviar enescian*, Editura Muzicală Grafoart, Ediția a II-a, București, 2014, pag. 62

³ George Enescu *Monografie* Vol. I, Editura Academiei RSR, București, 1971, pag. 438

⁴ P. Bentoiu: *Breviar...*, pag. 63

la nivel internațional. Mai mult decât atât, *Impromptu*-urile sunt adesea identificate ca „*Suita inedită*” (sic!)...

Ulterior au apărut doar două editări, ambele îngrijite de pianista Aurora Ienei, care le-a adăugat și câte un *Cuvânt introductiv*. Prima, cu titlu bilingv, apărută la Editura Muzicală, București, în 1982 mai conține și *Nocturna în Re bemol major* (*Nocturna în Re bemol major / Nocturne en réb majeur, Suita a III-a pentru pian / 3ème Suite pour piano*). Un an mai târziu se realizează și ediția litografiată pentru uz intern a Conservatorului de Muzică „C. Porumbescu” din București (*Suita op. 18. Pian*).

Scrierile despre această lucrare, ca de altfel despre întreg ciclul, nu sunt numeroase¹. *Impromptu*-urile sunt, totuși, menționate în marile lucrări consacrate muzicii românești, ca de exemplu în *Monografia George Enescu*² (capitol redactat de Adrian Rațiu) și *Hronicul Muzicii Românești*³ (Octavian Lazăr Cosma), precum și în alte studii sau capitole de volume sub semnăturile lui Pascal Benteoiu⁴, László Ferenc, Clemanșa Liliana Firca, Adrian Oliviu Stoica, Alain Cophignon etc.⁵ Trebuie să fie menționate și conferințele-recital ale pianistului și muzicologului Szász Tibor, un promotor al creației enesciene, interpret și analist (și) al ultimei piese a ciclului *Carillon nocturne*. În privința analizei de limbaj și structură, muzicologul clujean Rodica Oană-Pop are, după cunoștințele noastre, cel mai aplicat studiu dedicat *Pieselor op. 18*⁶.

¹ O variantă redusă și modificată a prezentului articol este în curs de publicare în volumul de promovare a unui proiect cultural botoșănean: *Vis de artist*

² *George Enescu. Monografie*, Mircea Voicana (co-ord.) Editura Academiei RSR, 1971 în: Volumul I, Partea a II-a *Afirmarea*, Capitolul 6: *Anii primului război mondial*, pag. 441-447

³ Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii românești*, Vol. VIII, Editura Muzicală, 1988 în: Volumul VIII, pag. 412-413

⁴ P. Benteoiu: *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, Capitolul XXVII *Varia*, pag. 552-555 și *Breviar enescian* (2005), ediția a II-a, Editura Muzicală Grafoart, 2015, pag. 62-67

⁵ O listă amănunțită a referințelor se găsește în *Catalogul tematic al Clemansei Liliana Firca*, pag. 192

⁶ Rodica Oană-Pop: „*Suita pentru pian nr. 3 op. 18 de George Enescu*” în: *Lucrări de Muzicologie*, vol. VI, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” Cluj, 1970, pag. 48-60

Acest opus enescian este cel mai adesea considerat a avea mai mult o valoare istorică, ca mărturie a unei epoci de tranzit, de căutare a stilului personal: „[*Piese*le op. 18] constituie un document artistic însemnat pentru înțelegerea dezvoltării creatoare a compozitorului”¹. Ele sunt de multe ori socotite drept „improvisații”, „fructe ale vacanțelor”², cu excepția piesei a VII-a, *Carillon Nocturne*, care este unanim elogiată și căreia i se subliniază originalitatea timbrală în toate studiile. Un anumit grad de reticență, mai accentuat în *Monografie*, se poate explica prin concepția răspândită în secolul trecut, în special printre compozitori, pentru care atu-ul principal al unei opere este noutatea propusă. „Destinul dramatic”, „soarta ciudată și vitregă” adică întârzierea de 40 de ani până la prima publicare este deplânsă de Pascal Bentoiu pentru „ratarea ocaziei de a se impune în viața muzicală internațională, măcar cu titlul unei anteriorități tehnice”³. Același muzician referindu-se la altă lucrare de Enescu pierdută și regăsită, respectiv *Suita a II-a pentru orchestră* op. 20, regretă și aici „cei zece ani esențiali în care ar fi putut să-și afirme prioritatea [...]”. Totuși Pascal Bentoiu are și licăriri de entuziasm față de opusul 18 și nu doar pentru *Carillon*, afirmând, de exemplu, despre *Burlesque* în scurtul fragment ce îi este dedicat în *Capodopere enesciene* la pag. 553: „Această frumoasă pagină pianistică” [...] „piesă excepțională” [...] „E curios că pianiștii n-au tăbărit încă pe ea”... În *Breviarul* scris două decenii mai târziu, același autor consacră un spațiu încă mai mic „secțiunii celei mai spectaculoase a culegerii”, dar adaugă, totuși, cu un optimism, deocamdată, neconfirmat: „Piesa îmi pare sortită a deveni, cu timpul, una din preferințele pianiștilor”.

Împrejurări

„Chiar simpla înșiruire a datelor activității lui Enescu în acești ani ne pune în prezența unei adevărate epopei artistice” notează autorii *Monografiei*. Cercurile de interes și preocupări ale lui Enescu în acea perioadă sunt într-adevăr copleșitoare. La extrema exterioară se situează activitatea de apostolat într-

¹ Adrian Olivi Stoica: *Creația pianistică românească între anii 1900-1945. Direcții stilistice*, Editura Muzicală, 2007, pag. 47

² P. Bentoiu: *Capodopere...* pag. 552

³ *Idem*: pag. 555

ridicarea publicului românesc, de la luptele birocratice pentru înființarea sau consolidarea unor instituții, ca de exemplu, eforturile pentru a crea o Operă națională, dar, totodată și un public avizat. „Să serv de îndrumător. Să văd vulgarizată muzica în cartierele mărginașe, în provincie, la țară – prin serbări, șezători, societăți corale sau instrumentale [...]” mărturisea Enescu într-un interviu¹.

Consecvent acestui crez, a concertat în numeroase localități modeste „unde suprema distracție era cinematograful” după cum relatează Mihail Jora, „popularizând muzica și creând din nimic, un public de concert”². În toamna anului 1914, la izbucnirea Primului Război Mondial, după turneele intense de la Paris și alte orașe din Franța, Spania, Elveția care i-au consolidat prestigiul de violonist, dar i-au dat ocazia să se afirme și ca dirijor, Enescu revine în țară³. El continuă să cânte, dar să și dirijeze, promovând lucrări importante din creația universală și totodată străduindu-se să îndrepte gustul publicului abia format și spre lucrările contemporane, incluzând, firesc și creația românească.

Grație strădaniilor sale, publicul din România a putut cunoaște opera unor compozitori ca Berlioz, Wagner, sau Richard Strauss. „Enescu realiza, începând cu *Simfonia* a IX-a de Beethoven, continuând cu Actul III din *Parsifal* de Wagner și sfârșind cu *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz un triptic monumental în jurul căruia se axează interesul general al vieții muzicale din perioada respectivă”⁴. Erau anii în care Enescu își dezvolta „vocația de dascăl, ca și pe cea de dirijor, alături de Orchestra Simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice precum și de artiștii români refugiați la Iași”⁵, ca și activitatea de dirijor și violonist pe scena Ateneului Român, unde a rămas notabil ciclul

¹ Cleante (Cesar Titus Stoika): „Psihologia creațiunii artistice. Cum o definește maestrul George Enescu” interviu publicat în: *Rampa nouă ilustrată*, București, An I, nr. 279, 19 iunie 1916. Citat în *Monografie* pag. 421

² *Monografie* pag. 555

³ *Idem* pag. 408 și urm.

⁴ *Idem* pag. 419-420

⁵ Viorel Cosma, „Paradoxurile geniului enescian. Între virtuțile artistice și serviciile educaționale”, *Simpozionul Internațional de Muzicologie*, 9-10 septembrie 2002, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 54

său de 16 concerte din „Istoria violinei” în stagiunea 1915-1916¹.

Compozițiile

Opera componistică enesciană din această perioadă se dezvoltă pe planuri și arii stilistice multiple; o parte din lucrări rămânând nefinalizate. Alături de *Pièces Impromptues* op. 18 pentru pian, el a mai scris: *Cvartetul de coarde în re major* op. 16 (1909), *Simfonia a II-a* op. 17 (1912-1914) *Suita a II-a pentru orchestră* op. 20 (1915), *Trio cu pian în la minor* 1916 (finalizat de Hilda Jerea în 1967 și de Pascal Bentoiu în 1997), 3 *Lied-uri* op. 19 pe versuri de Fernand Gregh. Toți biografi săi au remarcat că Enescu a revenit frecvent asupra lucrărilor scrise în acea perioadă, considerată a fi perioada de început a maturității sale artistice. Dar, așa cum am mai menționat, pierderea manuscrisului a făcut ca cele șapte, posibil opt piese ale ciclului *Pièces Impromptues pour piano*, (non terminées) op. 18 să rămână ne-revizuite.

Creația enesciană destinată pianului solo, care se rarefiază începând cu jumătatea primului deceniu al secolului trecut înconjoară *Impromptu*-urile cu doar două lucrări: *Nocturna în Re b major* scrisă în 1907, căreia compozitorul nu i-a dat număr de opus și nici nu corectat-o ulterior și *Pièce pour piano sur le nom de Fauré (Hommage à Fauré)*, în 1922. Se poate constata un ecart stilistic important între neoromantismul unei piese ample ca *Nocturna* și cele 10 măsuri dense, abstracte, de o incredibilă dificultate, ale piesei omagiale. Drumul parcurs între aceste borne aleatorii este mărturia unei evoluții jalonate de o activitate titanică, pe multiple planuri. *Impromptu*-urile, răsfirate într-o perioadă de patru ani (1913-1916) și scrise în trei locații diferite (Paris, Cracalia, Sinaia) nu reprezintă neapărat un moment de cotitură, ci elemente de parcurs și de clarificare a opțiunilor. Fiind martore ale căutării directe în fața pianului, *Impromptu*-urile reprezintă o necesară punte de înțelegere a redefinirii stilistice enesciene. Mai mult decât o medie a influențelor neo-clasice, romantice, expresioniste sau impresioniste, ele ne apar ca o sondare a extremelor exercițiului stilistic din deceniul al doilea al secolului

¹ Monografie pag. 423

trecut. Opusul nr. 18 conține atât elemente din lucrările sale mai vechi, cât și schițe experimentale ce se vor contura în viitor. Menționăm, în acest sens, afirmația muzicologului clujean citat anterior: „licăriri ale luminilor proiectate de scriitura armonică a lui Enescu în ‚opera vieții sale’, tragedia lirică *Oedip*, se întrevăd cu claritate în opus-ul pianistic nr. 18”¹.

Pièces Impromptues op. 18

Conținutul ciclului op. 18 este: I ***Mélodie Andantino*** (Paris, 1 iunie 1913), II ***Voix de la steppe – Allegro moderato*** (Paris, 13 iulie 1913), III ***Mazurk mélancolique – Moderato un poco allegretto*** (Cracalia, 23 iunie 1915), IV ***Burlesque – Vivace non troppo*** (23 iunie 1915), V ***Appassionato – Con slancio, ma ben sostenuto*** (Cracalia, 22 aprilie 1916), VI ***Choral – Moderato, non troppo lento*** (Sinaia, 17 iunie 1916), VII ***Carillon nocturne – L’istesso tempo*** (Sinaia, 2 iulie 1916). A mai existat și o a opta piesă, *Défilé dans l’ombre*, din care au mai rămas doar 60 de măsuri². Formele nu sunt transpuneri rigide ale schemelor clasice, dar nici desprinse categoric de o matrice tradițională. Unul dintre argumentele de substanță împotriva denumirii de „suită” este și faptul că *Impromptu*-urile sunt radical diferite între ele și stilistic și formal. Ceea ce ar putea constitui un element comun între ele, în afara dimensiunii, este o caracteristică structurală, respectiv dualismul tematic pe care sunt construite, de cele mai multe ori contrastant.

Mélodie (ca și *Voix de la Steppe*) sunt variațiuni libere, cu mențiunea că în cazul primei piese, variațiunea se îmbină și cu forma de sonată, evocând așadar primele sonate de tip *divertimento* din Epoca Galantă. Tema I, care ar putea trimite cu gândul la „Motivul Elektra” din opera omonimă a lui Richard Strauss (1909) are șase apariții cu variații dinamizate progresiv. Tema a doua apare de două ori, prima dată conducând spre *Re* major (măsurile 10-13), a doua oară revenind la *Sol* major, tonalitatea inițială (măsurile 26-29) cu variații minime.

În *Voix de la Steppe* Rodica Oană-Pop identifică 6 moduri de *mi* „realizând aici o adevărată sinteză a fluctuațiilor

¹ R. Oană-Pop: „Suita pentru pian...” pag. 58

² C. L. Firca: *Noul catalog tematic ...* pag. 193

caracteristicilor modale pe aceeași bază (*mi*) și valorificând un aspect specific cântecului popular românesc¹. Și aici există un episod secundar independent cu două apariții (măsurile 7-13, respectiv 23-31), dar caracterul său modulator nu-i conferă rolul definitoriu pentru o formă de sonată, fie și derivată. În final, tema este acompaniată de un *tremollo* descendent (măsurile 60-64). *Tremollo*-urile de secundă și de terță (în acest caz intervalele se măresc treptat până la cvintă) pe care se construiesc momente semnificative sunt procedee prezente în opera enesciană încă din 1907, în *Nocturna* în *Re* bemol major și valorificate în operele de maturitate, ca de exemplu în părțile I și III ale *Sonatei* în *fa#* minor.

Cu *Mazurk mélancolique* se trece la un alt nivel de complexitate și, implicit, de dificultate. Principiul dual se organizează în formula tripartită cu repriză concentrată, tipică mazurcilor, iar elementul variațional este intricat în construcția melodică, anticipând mai mult decât în celelalte *Impromptu*-uri procedeul tipic enescian de transformare treptată a motivelor și temelor; cu alte cuvinte: „menținerea sau prelungirea elementelor tematice dintr-o secțiune într-alta și caracterul de travaliu aproape permanent”². Senzația de perpetuă fluentă generată de principiul după care nimic nu este cu totul nou și nimic nu este repetat întocmai, „înlocuind principiul repetării cu cel al neconținutei transformări”³ se va împlini în *Sonatele pentru pian* op. 24, în deceniile următoare. Recunoaștem în fiecare măsură din această piesă confesiunea: „De fapt, eu sunt prin esența mea un polifonist”⁴.

Pentru următoarele piese, tonul ușor condescendent al celor mai mulți dintre cercetătorii care s-au aplecat asupra acestui opus se schimbă. Cele mai entuziaste aprecieri despre *Impromptu*-ul nr. 5, *Appassionato*, care, de altfel, este una dintre cele mai interesante piese sub raport ritmic din literatura pianului, aparțin muzicologului Octavian Lazăr Cosma⁵. Melodia, sau melodiile acesteia au, în cea mai mare parte, o

¹ R. Oană-Pop: „Suita pentru pian...” pag. 52

² *Monografie...* pag. 537

³ R. Oană-Pop: „Suita pentru pian...” pag. 49

⁴ Bernard Gavoty: *Amintirile lui George Enescu* (traducere românească), Editura Muzicală, 1982, pag. 52

⁵ Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii românești*, Vol. VIII, Editura Muzicală, București, 1988, pag. 412-413

ritmică stereotipă, dominant iambică, suprapuse peste un strat compact de arpegii în diviziuni excepționale. Prin țesătura poliritmică se pot identifica două idei tematice distincte, ambele reminiscente ale unor arii de café-concert de la începutul secolului trecut. Rodica Oană-Pop distinge o „îmbinare între forma tripartită și forma de sonată”, iar Pascal Bentoîu o vede ca pe o barcarolă, presupunem, datorită scriiturii și balansului intervalic al melodiei principale. De fapt, această miniatură neoromantică, este dificil de încadrat într-un tipar formal sau caracterial ferm.

Ultimele două *Impromptu*-uri, *Choral* și *Carillon nocturne* alcătuiesc o unitate. *Carillon* este anticipat în finalul *Choral*-ului, acesta fiind la rândul său citat în *Carillon*, în quasi-cadența ce începe la măsura 30. De altfel și tema *Carillon*-ului este reluarea, cu sfârșit inversat a temei *Choral*-ului. „Aceste două ultime piese au fost, dintotdeauna și de toată lumea, percepute drept culminația indiscutabilă a întregului ciclu”¹. *Choral*-ul se pare că este singura mișcare cu acest nume din creația enesciană. El se construiește pe o idee muzicală alcătuită din suprapuneri consonant-diatonice organizate pe strofe, întrerupte de un pasaj cu scriitură mai vădit polifonică într-o desfășurare variațională liberă.

Piesa îi sugerează lui Pascal Bentoîu „atmosfera sobră a slujbelor catolice” făcând trimitere și la *Cathedrale engloutie* de Debussy², dar credem că aici este mai degrabă evocată muzica bisericească tradițională rusească, fiind mult mai numeroase similitudinile cu cântecele rusești străvechi, precum cele pe care Șostakovici le va evoca în anumite *Preludii* din ciclul de 24 *Preludii și Fugi* op. 87 (1950). *Carillon* compensează cromatic diatonismul precursorului său prin suprapunerea a două tonalități învecinate *Mib* major cu *Mi* major realizând o sonoritate de clopote extrem de rar tratată în muzica de pian. Sonoritățile speciale, înconjurate de un abur de armonice superioare și inferioare sunt identificate de Tibor Szász în sonoritățile mai multor tipuri de orgi de clopote: *quasi-campana*, *pseudo-campana* din bisericile din Europa vestică, sau *hybris-campana* Catedralei Westminster din Londra. Același analist găsește primul model al imitației în *Funerailles*

¹ P. Bentoîu: *Breviar*.... pag. 66

² *Ibidem*

de Liszt (1849)¹, dar efecte timbrale similare se pot găsi, sporadic, și în partituri mai vechi, în anumite pasaje din operele lui Schumann sau Chopin. Cea mai apropiată sonoritate se găsește în finalul Părții a II-a, **Andante** a *Concertului* nr. 5 în Fa major, op. 103 de Saint-Saëns (1896). *Carillon* duce la desăvârșire imitația timbrală, care își are rădăcinile proprii în pasajul cu indicația *quasi campana* din schița premergătoare din 1912 a *Sonatei în fa# minor*². Insolitul timbral al piesei umbrește, însă, în bună măsură alte calități ale piesei, precum desfășurarea melodică și puterea sa emoțională de evocare. Forma muzicală se încadrează în tiparul liedului tripartit, variat (*Mib* major – *fa#* minor – *Mib* major). Rodica Oană-Pop semnalează un „element al structurii formale caracteristic majorității operelor de maturitate”³ și anume „larga desfășurare pe care o dobândește secțiunea Codei” în *Burlesque* (măs. 217-329), *Choral* (măs. 14-20) și *Carillon nocturne* (măs. 38-48).

Burlesque

Piesa centrală a ciclului, *Burlesque*, se deosebește nu doar de celelalte *Impromptu*-uri, dar și de cele mai multe lucrări enesciene. Teoreticienii au pus-o frecvent în analogie cu mișcarea secundară, **Presto** a *Sonatei în fa# minor*, dar asemănarea dintre ele pare mai evidentă pentru cine le analizează „din ochi” și mai puțin pentru cine le cântă efectiv. Indiscutabil însă, ambele lucrări au o componentă de virtuozitate extraverșită evidentă și, așa cum afirmam, rară în creația lui Enescu.

Fluctuațiile numelui „burlescă” în relativ scurta perioadă de la inventarea sa, începutul secolului XVI și până în prima jumătate a secolului trecut mărturisesc despre schimbările de

¹ Szász Tibor: „Traditional / Oriental models of Enesco's bell-inspired piano music: *Sonate F# minor* (1912-24) / *Choral - Carillon nocturne* (1916)”; Simpozionul internațional *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Béla Bartók und George Enescu*, Delmenhorst, 18-20 noiembrie 2011

² C.L. Firca: *Catalog tematic...* pag. 192 și 196

³ R. Oană-Pop: „Suita pentru pian...” pag. 49

mentalitate culturală, de multe ori abrupte, ale Europei moderne. Inițial definea o specie literară comică, deviată curând spre parodie, pamflet și caricatură. Ideea de burlesc a interesat într-o oarecare măsură și muzicienii. Compozitorii Barocului târziu au folosit-o în relativ puține partituri, uneori indicând caracterul unei piese, ca de exemplu, Couperin în Piesa nr. 7 din Ordinul 18, Cartea III: „*Le Gaillard boîeux Dans le goût burlesque*” (Voinicul șchiop. În caracter [manieră, stil] burlesc), alteleori definind chiar o piesă independentă, precum *Burlesca* din *Partita* a III-a în *la* minor BWV 827 de J.S. Bach, sau altă *Burlescă* în *la* minor, dintr-un ciclu de 18 *Piese pentru ceas muzical*, tot de un Bach, dar atribuită greșit tatălui (BWV Anh. 135) fiind, de fapt, compusă de Wilhelm Friedmann în 1757. Specia mai cuprinde două lucrări mai ample, *Uvertura-Suită Burlesque de Quixotte*, TWV 55 de Telemann (1761), sau *Sinfonia Burlesca* pentru două viole, două violoncele și bas (contrabas sau fagot) de Leopold Mozart (1760).

Burlesca muzicală barocă era o piesă simplă, în care elementul comic sau parodic ne pare astăzi greu de identificat. Ea corespundea mai degrabă speciei numite mai târziu „bagatelă”. Pentru piesele cu caracter umoristic sau ludic, ce conțineau și elemente non-conformiste s-a preferat termenul „scherzo”, termen ce s-a perpetuat și în epocile următoare. Numele părasește așadar nivelul artistic înalt, pe la jumătatea secolului XVIII urmând a defini un tip de spectacol popular, la nivelul divertismentului gros, în cabarete, bâlciuri și serbări comunitare. În secolul următor, termenul nu mai definea doar spectacolul de varietăți, ci se extindea metonimic și asupra locației în care se desfășura, definind bâlciul, ca atare, cel puțin în spațiul francez. La mijlocul secolului XIX, creșterea popularității muzicii de divertisment și impunerea ei pe piața artistică reactualizează și burlesca. Genul revine în creația cultă către sfârșitul secolului XIX însoțind severa mutație estetică din artele moderne (și) înspre zona „ne-frumoasă”, ce ilustrează grotescul, terifiantul, ludicul, comicul, morbidul. Apar, astfel, alături de spectacolele populare și o serie de lucrări culte, care, plauzibil, îi vor fi dat lui Enescu ideea abordării genului: *Burleske* pentru pian și orchestră de Richard Strauss (1890), 6 *Burlești* op. 58 pentru pian la patru mâini de Max Reger (1901), *Scherzo Burlesque* op. 2 pentru pian și orchestră (1904) și 3 *Burlești* pentru pian op. 8c (1911) de Béla Bartók.

Burlesca enesciană sintetizează componenta parodică originară cu spectacolul popular. *Burlesque* op. 18 este evident legată de energia și veselia zgomotoasă a bâlciului și de amalgamul specific de impresii auditive și emoționale. Denumirea exprimă pur și simplu felul în care contemporanii compozitorului din spațiul francez o percepeau, evocând în mai mică măsură tenta imitativ-parodică a speciei clasice. Bâlciului din perimetrul popular francez, Enescu îi opune iarmarocul românesc, reflectând ingenios lumea românească a începutului de secol XX, o lume în efervescentă culturală, în care feluritele tradiții autohtone sau alogene se îmbinau mai mult sau mai puțin fericit cu împrumuturile culturii europene. Din această perspectivă, temele muzicii „serioase”, alterate, trunchiate și întrerupte nu par a fi obiect de parodie în sine, ci fac, mai degrabă, parte din contrastul și alăturările neașteptate ale genului. Trebuie de altfel menționat, că piesa nu se percepe ca o descriere, ci induce trăirea unor sentimente amestecate de bună-dispoziție, uluire, ilaritate și entuziasm.

Dimpreună cu caracterul, atât scriitura cât și structura ritmico-melodică sunt altfel decât în cea mai mare parte a lucrărilor enesciene. Este vorba despre un amestec imperfect de teme din diverse obârșii – imperfect pentru că, de data asta, frânturile tematice care alcătuiesc mozaicul insolit sunt recognoscibile într-o construcție ce-și propune să savureze incongruitatea contrariilor înainte de a le pacifica într-o mișcare neconținută. Dacă pecetea stilistică cea mai marcantă a unui compozitor atât de complex ca Enescu rămâne în opinia celor mai mulți dintre exegeții săi fluentă cu care temele (uneori și modurile) se transformă treptat „dintr-una în alta și nu opunându-se în secțiuni delimitate”¹, *Burlesque* reprezintă una dintre cele mai conturate excepții.

Forma *Burlescăi* menține principiul dual prezent – manifest sau estompat – și în celelalte lucrări ale ciclului. Sunt conturate două teme dar și două feluri de structură sonoră cu scriiturile aferente: acorduri versus polifonie. Se distinge cu claritate „opoziția dintre un sistem ritmic *parlando-rubato* și [...] *musica misurata*”², intuită de compozitorul Aurel Stroe a fi

¹ *Monografie...* pag. 536

² Aurel, Stroe: „O estetică enesciană subiectivă”, *Simpozionul Internațional de Muzicologie*, București, 9-10 septembrie 2005, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 32

motorul generator al compozițiilor lui Enescu, cu adăugarea că, spre deosebire de marea majoritate a lucrărilor sale, aici zona de claritate metro-ritmică este cea dominantă. Dualitatea menționată se extinde și la contrastul tonal (doi diezi *versus* doi bemoli) organizat după tiparul forme de sonată: inițial doi diezi, mod de *Re* major, urmat de doi bemoli, mod de *Sib* major, apoi doi diezi ambele teme. În pofida tiparului formal, nici caracterul, nici organizarea temelor nu încurajează ideea de „sonată”. Pascal Benteoiu propune următoarea schemă formală¹: A (a b a) – B (a' b' a') – A (b a b a) – B (a') – A (a b a) – Coda, iar în analiza sa, Rodica Oană-Pop distinge un lied tripartit compus².

Cele două grupuri tematice, sau secțiuni, au elemente comune sau complementare (în oglindă) care nu se lasă descoperite la prima vedere și nu sunt perceptibile pentru auz în desfășurarea muzicală propriu-zisă. De exemplu, începutul secțiunii A este oglindit în începutul secțiunii B. Scările de 5, 7, 9 și chiar de 11 sunete³ sunt prezente și în structurile verticale. Procedul „proiectării succesiunii orizontale în simultaneitate verticală” a fost, nu doar utilizat, dar chiar teoretizat ca atare mai târziu de Bartók⁴ fiind, de altfel, prezent și în multe alte lucrări ale compozitorilor moderni. O altă corespondență dintre A și B este dată de prăbușirea bruscă din măsura 7, inversată în pasajele ascendente ale secțiunii secunde în măsura 110 și, mai ales în măsurile 131 și 137. Totuși, diferența de gest energetic dintre cele două secțiuni este atât de evidentă, încât lucrarea, în mod surprinzător, evidențiază contrastul și nu „împăcărilor” subsidiare.

Primul grup tematic este dominat de o ascensiune scalară în acorduri *sempre staccato* sprijinită pe pilonii tonalității *Re* major (tonică și dominantă). Fiecare episod este repetat sau secvențat. Numeroase accente (*sf*, *sff*, *>*) creează un suprastrat ritmic asimetric, iar fondul ritmic isometric, din acorduri frânte alternate trimite la acompaniamentul stereotip al ansamblurilor populare.

¹ P. Benteoiu: *Capodopere...* pag. 553

² R. Oană-Pop: „Suita pentru pian ...”, pag. 49

³ *Idem*: pag. 51 și 56

⁴ Béla Bartók: *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane* (1931) în *Bartók Béla: Însemnări asupra cântecului popular* (Selecție și traducere românească Zeno Vancea) Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, pag. 58



Exemplul 1: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, Începuturile celor două grupe tematice

Grupul secundar, notat cu *quasi trio, tranquillo* este, așa cum am anticipat, dominat de principiul melodic, cu urcări și coborâri asimetrice, neașteptate și cu un număr semnificativ de fluctuații agogice și momente *rubato*, scrise sau nu. Discursul melodic este întrerupt de intervenții giusto-silabice preluate, sau derivate din grupul principal. Dominanta polifonică a secțiunii generează și scriitura specific enesciană, cu trasee complicate, jocuri de nuanțe, precum și pedalizarea minuțioasă, nu de puține ori surprinzătoare pentru pianist.

Poli-modalismul B-ului este mult mai marcat, iar desfășurarea liniei melodice implică și schimbări în relația dintre intervale. Din acest punct de vedere secțiunea principală are un grad de ambiguitate mult mai mic. Totuși, și aici pot apărea diferențe de interpretare. Dacă, de exemplu, pasajul suitor cu care debutează piesa poate fi considerat „un *Re* major armonic [...] căruia i s-au adăugat noi sunete împrumutate din modurile folclorice: *so#* (din *Re* lidic) și *mb* (din *Re* frigid)”¹, tot atât de bine am putea identifica și un *Re* major, în care tonica și dominanta sunt pregătite de cromatisme, perfect încadrabile în sistemul tonal.

¹ R. Oană-Pop: „Suita pentru pian ...”, pag. 51



**Exemplul 2: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, (măs. 2-4)
Motivul cromatic pregătitor pentru dominantă și tonică
în Re major**

Aparent, interpretul ar fi cel menit să hotărască dacă subliniază, sau nu, sprijinul pe dominantă-tonică al pasajului, dar indicațiile dinamice minuțioase ale partiturii enesciene, care marchează pilonii tonali cu tril, accente etc. sugerează limitarea acestei libertăți.

În secțiunea secundară, însă, deși parcursul este jalonat permanent de indicații, interpretul are un spațiu de exprimare mai larg. Modificările agogice și dinamice nu indică în sine și proporția devierii, ele sugerând direcția și nu intensitatea participării artistice. Interpretului i se oferă un ghid mai subtil întru înțelegerea gândirii enesciene prin modificările imperceptibile din interiorul melodiei și prin diferențele de relief sonor, mai line sau mai abrupte. Dar aceste elemente nu sunt unidirecționale, ci duc la numeroase soluții artistice valabile. *Burlesque* op. 18 oferă neconținut satisfacții și asociații surprinzătoare celui ce o studiază.

Cele două entități tematice se întrepătrund și se modifică permanent, mărinz senzația de mobilitate. Elemente comune ale celor două grupuri se regăsesc, în felurite variante din ce în ce mai îmbogățite, pe întreg parcursul lucrării. Finalul le suprapune într-o dezvoltare dinamică și registrală apoteotică.

Motive, citate, semnale

Burlesque se evidențiază prin energia sa, dar și prin motivele muzicale care transpar prin textura densă. Deși

Enescu mărturisea că „tema, faimoasa temă” este supraestimată de profani¹, în această piesă temele joacă un rol semnificativ, nu în sine, ci în combinațiile lor surprinzătoare și, uneori, chiar contradictorii. Este vorba de un mozaic de formule-semnal și de citate, firește nu directe, ci combinate dintr-o multitudine de teme populare, de mahala, în devălmășie cu cele din creația cultă. Ele nu sunt expuse în manieră rapsodică, ci se întrepătrund deformate și trunchiate într-un context energetic extrem de puternic. *Burlesque*, așadar, poate fi citită și ca un corespondent muzical al schiței „Moșii (Tabla de materii)” a lui Caragiale (publicat în *Moftul Român* nr. 8, din 18 mai 1901). Estetica enesciană, este, totuși, consecventă principiului de a evita „aservirea la motiv”², principiu pe care îl urmărește și în raport cu acuratețea citatelor, deși compozitorul îl invocase, de fapt, referitor la caracterul popular al lucrărilor sale.

Chiar *incipit*-urile secțiunilor sunt citate, sau sugerează un citat: A-ul trezește analogii cu mersul în zig-zag din secțiunea a IX-a a *Tablourilor* lui Musorgski (*Coliba pe gheare de găină, Baba Yaga*), iar B-ul are puternice similitudini cu basul din *Les entretiens de la Belle et la Bête* din *Ma mère l'oye* de Ravel (tema secundară). În privința temei de inspirație raveliană care apare în măsura 90, Pascal Bentoiu presupune „cu o ușoară rezervă” că ar fi vorba „de o reminiscență”³. Nu cred însă, că este vorba de altceva decât de un citat, preluat în deplină cunoștință de cauză, tocmai pentru efectul de contrast ce recrează atmosfera muzicală eclectică a Moșilor bucureșteni sau a iarmaroacelor din Moldova. Citatul clasic se redefineste în această conjunctură voit-bizară împreună cu motive folclorice, sătești sau orășenești, deformate și totuși recognoscibile, gen: „*Roata morii se-nvrâtește*” pentru a nu mai pomeni și de altele...

Un alt motiv este identificat la măsura 97 de Rodica Oană-Pop ca fiind inversarea Motivului B-A-C-H (în varianta H-C-A-B), pornind, nu de la *sib*, ci de la *sol*. Autoarea asumă

¹ Bernard Gavoty: *Amintirile lui George Enescu*, (traducere românească), Editura Muzicală, 1982, pag. 96

² Ștefan Niculescu: *Reflecții despre muzică*, Ed Muzicală, 1980, pag. 163 (Capitolul „George Enescu despre principiile sale de creație”, publicat inițial ca articol independent în *Muzica* nr. 4, 1960, pg. 24-27)

³ P. Bentoiu: *Capodopere...* pag. 553

ideea (discutabilă) de extindere a acestui motiv la toate combinațiile, precum și în variante transpuse. O atare ipoteză de lucru fusese formulată anterior, în 1968 de Benkő András¹. Potrivit acestui autor, până și tetracordul cromatic A-B-H-C (*la-sib-si-do*) ar putea fi socotit variantă a Motivului B-A-C-H! Totuși extinderea forțată a așa-numitului Motiv B-A-C-H este frecvent întâlnită și nu doar în materialele muzicologice românești. Același motiv este, de altfel, sursa unei confuzii mult mai supărătoare, fiind adesea confundat cu Motivul Crucii culcate, cu care, evident, conturul melismatic seamănă, lipsindu-i totuși caracteristica esențială ce-l definește pe cel din urmă, și anume disonanța centrală².

Credem că nu orice melismă cromatică poate fi direct relaționată cu B-A-C-H și, cu atât mai puțin, una care nu pornește de la *sib* (totuși *B* este doar *sib* și nu altă notă!) chiar dacă acest contur îl poate aminti sau evoca. În fond, melisma în sine a căpătat putere de simbol datorită coincidenței cu numele ilustru. Altfel, ea se poate găsi în multe combinații muzicale curente, ca de exemplu în linia întâmplătoare a vocilor în cadrul unei cadențe plagale, (*fa* → *do* în care ultima notă a melismei are rol de sensibilă). Se poate, însă, admite extinderea și pe alte trepte sau modificarea motivului, în anumite cazuri, ca de exemplu în *Cvartetul de coarde* op. 28 de Webern: cele două tetracorduri construite pe inversare, respectiv pe recurența inversării pot fi asimilate Motivului B-A-C-H, deoarece aici transpoziția este precedată de motivul ca atare, pe *si bemol*.



Exemplul 3: A. Webern, *Cvartetul* op. 28, seria Cele trei tetracorduri provenite din Motivul B-A-C-H

¹ Benkő András: „Motivul B-A-C-H în muzica secolului XX”, *Studii de Muzicologie*, Vol. IV, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” Cluj, 1968, pag. 137-157

² Veronica Gaspar: „History of Musical Symbols” în: *CCI (Communication, Context, Interdisciplinarity)* no.3, Târgu Mureș, 2014, pag. 132-138

În cazul *Burlescăi* enesciene, deși nu pare plauzibil, totuși nu putem exclude total ipoteza unui joc cu motivul B-A-C-H deformat, într-o lucrare plină de citate parodice și aluzii. În acest caz, se cuvine a fi menționat faptul că acest motiv nu apare prima dată în măsura 97, cum afirmă Rodica Oană-Pop, ci mult mai devreme, în secțiunea A, în măsurile 23-26.



**Exemplul 4: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, măs. 97
„Motivul H-C-A-B”**

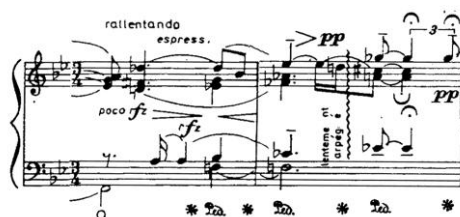
Acest motiv, indiferent cum îl considerăm, are o însemnătate specială și datorită incidenței sale, dar, mai ales, datorită faptului că, de câte ori apare este însoțit de indicații de îmblânzire dinamică: *decrescendo*, *piano*, *pianissimo*, *delicatamente*, *fond*. Este și primul motiv în care apare indicația *legato* cu valoare expresivă.

O altă alcătuire melodico-ritmică, frecvent utilizată este dublul mordent în terțe, care, alături de trilurile scurte are funcția de semnal, mai ales că, în general, precedă un moment de întrerupere. Trilurile se extind ca durată, alunecând treptat spre *la*, ca o pedală de dominantă câteva măsuri înainte de revenirea secțiunii principale (măsurile 183-199) și continuând să acompanieze și primele măsuri ale temei A. În mijlocul trilurilor, apare episodic singurul citat cu adevărat folcloric, doar atunci și doar o singură dată.



**Exemplul 5:
G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, măs. 190-194
Motivul folcloric**

Acest moment expresiv (pedala de tril, episodul folcloric, începutul reprizei) acoperă zona corespunzătoare secțiunii de aur pozitive. Corespunzător, secțiunea de aur negativă conține Motivul „Tristan” (măsurile 126-127). Nu credem că aceste coincidențe, între secțiunile cu teme de impact și *sectio aurea*, ar fi fost premeditate de Enescu. Nici interviurile, scrisorile, confesiunile, mărturiile cunoscuților etc. nu aduc vreo dovadă cât de mică despre vreun calcul aritmetic sau despre vreo preocupare a compozitorului, fie și sporadică, pentru acest tip de spiritualitate. Potrivirile semnalate dovedesc indubitabil doar echilibrul profund al acestei lucrări și gestionarea ingenioasă a evenimentelor sonore.



**Exemplul 6: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4,
Motivul „Tristan”, măs. 126-127**

Motivul „Tristan” se deschide brusc dintr-un pasaj static, sprijinit pe o pedală, cu formule repetitive diminuate până la *fond*, *pianissimo*. Se exclude din capul locului intenția de citat polemic sau parodic, luând în considerație faptul că George Enescu se declara „wagnerian până în măduva oaselor”¹ și că, după cum se știe, chiar în perioada compunerii acestor *Pièces Impromptues* el avea o susținută activitate de popularizare a operelor wagneriene pe scenele românești. Citatul wagnerian contribuie și el, pe lângă celelalte, la sporirea contrastului și incongruenței tematice a amestecului specific lucrării.

Este de asemenea de semnalat și un alt pasaj interesant: cel quasi-onomatopeic care face legătură cu Coda, ce sugerează un amestec ininteligibil de voci umane.

¹ B. Gavoty: *Amintirile...* pag. 71



Exemplul 7:

G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, măs. 238-244

Pianiștii

Ceea ce s-a omis în analizele acestor piese pentru pian, este importanța lor pentru pianiști, cu excepția unor mențiuni pertinente, dar sumare în scrierile lui Pascal Bentoiu. De la prima etapă a abordării – citire și memorare – *Impromptu*-urile sunt o provocare, dar și o sursă valoroasă de perfecționare a abilităților profesionale. În privința poliritmiei, *Apassionato* nu are mulți înlocuitori în literatura pianului, poate ultimele studii de Scriabin... Fiecare dintre *Impromptu*-uri ridică în felul său probleme tehnice, de control sonor și, mai ales, pune la încercare abilitățile de construcție polifonică. În plus, indicațiile dinamice, agogice și de pedalizare nu urmează un model conformist, ceea ce contrazice de multe ori reflexele formate în repertoriul uzual. Pianistul are dificila sarcină de a găsi naturalețe și fluentă într-o partitură jalonată de indicații, cu alte cuvinte, să transforme restricțiile în indici de descoperire a unor efecte sonore variate și inedite. O altă sursă de rafinare a mijloacelor este dată de efortul de control sonor pe care chiar și o piesă simplă ca *Mélodie* îl cere, dar care poate face diferența în cazul *Mazurcii melancolice* sau *Carillon*-ului. Nu în subsidiar, ci laolaltă cu efortul de realizare tehnică, muzica lui Enescu cere o adâncire în spațiul cultural care a înconjurat crearea sa. Studiul *Impromptu*-urilor oferă în sfera intuitivă informații relevante despre lumea muzicală a Europei începutului de secol XX.

Burlesque op. 18, alături de alte piese din creația enesciană nu face încă parte din repertoriul pianistic consacrat. De la descoperirea lucrării, 1958, relativ puțini pianiști s-au

încumetat s-o abordeze. Credem însă, că motivul pianiștilor nu este „demodarea” lucrării, care nu a prins momentul de a-și impune originalitatea, așa cum consideră compozitorii, ci, dimpotrivă, prea marea sa „modernitate” în raport cu orizontul stilistic al pianistului obișnuit, la care se adaugă și dificultatea certă a lucrării. Totuși piesa s-a cântat și s-au făcut și înregistrări. Primele interpretări au fost realizate de Ion Filionescu, în 1958 la Casa Radio și Nicolae Caravia, în 1959 la Radiodifuziunea franceză. Ultimul a realizat integrala opus-ului nr. 18 la 14 aprilie 1961 într-o audiție radiofonică a RT France 2. Gheorghe Halmos a integrat *Burlesque* într-un LP din 1969 intitulat „Piese mici de compozitori mari”. *Piese op. 18*, în prezentare completă au mai fost cântate prin anii '70 și imprimate în 1979 de pianista Aurora Ienei, în tentativa sa eșuată de a realiza integrala operelor lui Enescu.

Spre deosebire de alte piese din ciclul op. 18, *Burlesque* a mai făcut, totuși, parte din repertoriul tinerilor pianiști, prin anii '80. În acea perioadă, numărul mic de locuri la conservatoare stârnea o competiție acerbă, ceea ce stimula interesul pentru piese românești de virtuozitate de nivel înalt. În zilele noastre, lucrarea este extrem de puțin cântată, motivul principal fiind dificultatea sa tehnică ridicată, căreia i se adugă faptul că nici conținutul său nu se dezvăluie cu una cu două. Cea mai mare parte dintre pianiștii apți de a realiza tehnic această piesă preferă repertoriul modern consacrat, cu lucrări de Prokofiev, Bartók sau Debussy. În situația în care sunt, totuși, obligați să aleagă o piesă românească, cei mai mulți dintre studenții instituțiilor noastre muzicale recurg la familiara *Suită op. 10* de Enescu, la lucrări ale profesorilor personali, sau ale contemporanilor aflați în poziții de conducere și, nu de puține ori, reciclează abuziv materiale muzicale de unică folosință, în loc să descopere frumusețea și bogăția unor lucrări ca cele menționate.

În prezent, *Burlesque* se regăsește în repertoriul acelor câțiva pianiști interesați de realizarea integralei operei de pian enesciene, și capabili să o facă. Ne referim la cele trei CD-uri realizate de Cristian Petrescu în 2005, două CD-uri ale Luizei Borac în 2006 pentru care a obținut Premiul BBC în Marea Britanie și de singura integrală în accepțiunea corectă a cuvântului, cea realizată de Raluca Știrbăț în 2015. Semnificativ, toți trei pianiștii menționați își desfășoară carierele în străinătate... Cea mai completă și exactă evidență a

înregistrărilor ciclului op. 18 se află în varianta revăzută și tradusă în limba germană a *Capodoperelor enesciene*¹.

În decursul timpului, au mai existat, totuși, și proiecte de anvergură mai mică ce urmăreau prezentarea *Impromptu*-urilor, în cadrul școlilor. De exemplu, la 21 decembrie 1998, am realizat integrala *Pieselor* op. 18 la Universitatea Națională de Muzică din București, cu clasa de pian: Valentina Ionescu (*Mélodie* și *Voix de la steppe*), Brândușa Pâciu (*Mazurk mélancolique*), Răzvan Dragnea (*Burlesque*), Anca Jianu (*Appassionato*), Maria Pricope (*Choral* și *Carillon nocturne*). Probabil că asemenea inițiative, rămase în anonimat au mai fost și în alte conservatoare.

O întâmplare insolită, referitoare la *Burlesque*, legată de experiența personală a unui pianist se cuvine a fi menționată. Cu prilejul participării la un concurs internațional în Africa de Sud, pianistul Răzvan Dragnea, pe atunci student în anul II, a fost invitat, alături de alți colegi să susțină un program de popularizare a muzicii pentru copiii autohtoni, într-o școală de la periferia orașului Johannesburg. Copiii, proveniți dintr-o cultură (și) muzicală total diferită, au urmărit, mai mult sau mai puțin interesați, lucrări din compozitorii clasici sau romantici, considerați unanim a fi mai accesibili. Succesul adevărat l-a avut însă piesa lui Enescu, prezentată de pianistul român! A fost silit să o tot repete de vreo 5-6 ori și s-a oprit doar pentru că nu mai rezista fizic s-o mai cânte. Faptul, care aparent contrazice teoriile barierelor culturale, poate fi explicat prin transferul direct de energie, ritm, joc și varietate care a acționat deasupra diferențelor de limbaj armonic sau de complexitatea polifonică.

Burlesque de Enescu, rod al unei epoci extrem de interesante în evoluția creației enesciene încă mai are valențe de oferit și potențialul său intra- și, iată! supra-cultural, poate stârni din plin interesul cercetătorilor, pianiștilor și, nu în ultimul rând, al publicului. Pascal Bentoiu credea că „în *Pièces Impromptues* se reflectă, mai mult decât în alte compoziții, remarcabila deschidere a lui George Enescu față de tot ceea ce însemna, la vremea aceea, cultură europeană”². Putem, într-adevăr vedea eșantioane stilistice ale începutului de secol XX,

¹ Pascal Bentoiu, *George Enescu: Meisterwerke*, Frank & Timme GmbH Verlag, 2015

² P. Bentoiu, *Breviar...* pag. 62 și, respectiv, 64

perfect recognoscibile, împreună cu elemente de limbaj și structurare: acorduri (scări) complementare, mixturi modale, armonice sau ritmice, invenții timbrale etc. ce vor apărea mai târziu, atât în operele sale cât și în ale altor creatori moderni și contemporani. Poate că pierderea momentului, ca actualitate, în evoluția muzicii secolului XX să fie compensată de selecția valorilor pe care doar timpul și memoria noastră le poate realiza.

Bibliografie:

Bartók, Béla: *Însemnări asupra cântecului popular* (Selecție și traducere românească Zeno Vancea), Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956

Benkő, András: „Motivul B-A-C-H în muzica secolului XX”, *Studii de Muzicologie*, Vol. IV, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” Cluj, 1968, pag. 137-157

Bentoiu, Pascal: *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București 1984

Bentoiu, Pascal (2005): *Breviar enescian*, Editura Muzicală Grafoart, București, 2015

Cosma, Octavian Lazăr: *Hronicul muzicii românești*, Vol. VIII, Editura Muzicală, București, 1988

Cosma, Viorel: „Paradoxurile geniului enescian. Între virtuțile artistice și serviciile educaționale”, *Simpozionul Internațional de Muzicologie, București, 9-10 septembrie 2002*, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 53-58

Cosma, Viorel: *Cronica unei vieți zbuciumate*, Editura Octopodum, București, 1991

Firca, Clemansa Liliana: *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002

Firca, Clemansa Liliana: *Noul catalog tematic al creației lui George Enescu* Vol. I Muzica de cameră, Editura Muzicală, București, 2010

Gaspar, Veronica: „History of Musical Symbols: A Preliminary Research Study on the Musical Imaginary” în: *Communication, Context, Interdisciplinarity* – 3rd Edition, The Alpha Institute for Multicultural Studies “Petru Maior” University Press, Târgu Mureș, 2014, pag. 132-138

Gavoty, Bernard (1955): *Amintirile lui George Enescu*, (traducere românească), Editura Muzicală, București, 1982

Niculescu, Ștefan: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980,

Oană-Pop, Rodica: „Suita pentru pian nr. 3 op. 18 de George Enescu” în: *Lucrări de Muzicologie*, vol. VI, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima” Cluj, 1970, pag. 48-60

Rațiu, Adrian: *Principiul ciclic la George Enescu*, Studii de Muzicologie, vol. IV, Editura Muzicală UCRSR, București, 1968

Stoica, Adrian Oliviu: *Creația pianistică românească între anii 1900-1945. Direcții stilistice*, Editura Muzicală, București, 2007

Stroe, Aurel: „O estetică enesciană subiectivă” în: *Simpozionul Internațional de Muzicologie, București, 9-10 septembrie 2005*, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 29-34

Szász, Tibor: „Traditional / Oriental models of Enesco's bell-inspired piano music: *Sonate F+ minor* (1912-24) / *Choral - Carillon nocturne* (1916)”; Simpozionul internațional *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Béla Bartók und George Enescu*, Universitatea Carl von Ossietzky Oldenburg în colaborare cu Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst, Delmenhorst, 18-20 noiembrie 2011

Vasilu, Laura: *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes, Iași, 2002

Voicana, Mircea (co-ord.), **Firca**, Clemansa, **Hoffman**, Alfred, **Rațiu**, Adrian & colab.: *Monografie George Enescu*, Vol. I-II, Editura Academiei RSR, București, 1971

SUMMARY

Veronica Gaspar

***Burlesque from Pièces Impromptues Op. 18* by George Enescu: A Retrospective**

This study presents the analysis of one of the most interesting Romanian piano pieces one century after it was written. *Burlesque from Pièces Impromptues for piano op. 18* reveals a less well known side of Enescu's creative personality – the extroverted, sarcastic, energetic one. Bringing this work back into the limelight also implies, besides tracking its linear evolution across the years, a concentric approach to the circumstances of its creation and reception. We have also looked at its presence in pianists' repertoires, since the (theoretical) reactualisation of a piece of music comes true when and if it is also followed by a process of direct communication to which it is destined.