

Constanța Cristescu

IZVOARE BIZANTINE ÎN
METAMORFOZE ENESCIENE

CONSTANȚA CRISTESCU

**IZVOARE BIZANTINE ÎN
METAMORFOZE ENESCIENE**

**Editura MUȘATINII
SUCEAVA
2011**

Volumul apare sub egida **CENTRULUI CULTURAL BUCOVINA**, prin **Centrul pentru Conservarea și Promovrea Culturii Tradiționale Suceava**, cu sprijinul Domnilor:

Sever Paraschiv Dumitrache – Manager

Călin Brăteanu – Director CCPCT

Angela Sulugiuc – Contabil Șef

Referenți de specialitate

Gheorghe Duțică – prof. univ. dr. Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

Elena Maria Șorban – conf. univ. dr. Academia de Muzică „G. Dima” Cluj Napoca

CONSTANȚA CRISTESCU

**IZVOARE BIZANTINE ÎN
METAMORFOZE ENESCIENE**

Corectura:

Elena Maria Șorban

Coperta și tipar:

Grup Mușatinii

Tipografie • producție publicitară

Suceava, tel.: 0230 523640

ISBN 978-973-1974-82-8

CUPRINS

PREMISE ALE ABORDĂRII CREAȚIEI ENESCIENE DIN PERSPECTIVA SURSEI DE INSPIRAȚIE BIZANTINĂ.....	7
CONSIDERAȚII DESPRE SPIRITUALITATEA ENESCIANĂ	13
ENESCU ȘI MUZICA ROMÂNEASCĂ DE TRADIȚIE BIZANTINĂ	34
INFLUENȚE BIZANTINE ÎN CREAȚIA ENESCIANĂ. Studiu de caz: OEDIP	57
IZVOARE BIZANTINE ÎN MELOSUL UNOR RECITATIVE CULTICE DIN OPERA <i>OEDIP</i>	70
ASPECTE ALE ARMONIEI CORURILOR DIN <i>OEDIP</i>	78
MONODICUL ÎN POLISTRATIFICĂRI ENESCIENE	89
CONCLUZII	100
BIBLIOGRAFIE	101

PREMISE ALE ABORDĂRII CREAȚIEI ENESCIENE DIN PERSPECTIVA SURSEI DE INSPIRAȚIE BIZANTINĂ

Premisa exegezei izvoarelor de inspirație bizantină în creația enesciană este multiplă:

a) Relevarea deloc timidă, ci insistentă a acestui filon în opera enesciană **Oedip** de către muzicologul Octavian Lazăr Cosma în volumul de referință *Oedip-ul enescian*¹, într-o perioadă istorică în care secularizarea era ridicată la nivel de doctrină de stat. În acest sens, în perioada anilor 1967, Octavian Lazăr Cosma susținea cu convingere: „Frumusețea acestor pagini este deosebită, sporind parcă prin apelarea la inepuizabilele izvoare muzicale vechi românești, considerate până în prezent ca sursă exclusivă a lui Kiriac și Paul Constantinescu. Realitatea este că Enescu a cunoscut preocupările bizantine ale lui Kiriac și, după cum ne demonstrează cele de mai sus, le-a valorificat în geniala sa partitură. Problema aceasta se cere aprofundată în studii muzicologice. Avem convingerea că în urma investigațiilor pe acest tărâm, vom fi nevoiți să ne revizuim multe păreri.”²

b) Documentația biografică masivă incontestabilă oferită de muzicologul Vasile Vasile în ultimele volume ale *Simpozioanelor internaționale de muzicologie* din cadrul *Festivalului Internațional “George Enescu”*, edițiile desfășurate după Revoluția din 1989³. În acest sens edificator este studiul din 1998, pe baza căruia am alcătuit: b1) arborele genealogic al familiei muzicianului de structură genetică bizantină și din care am extras:

¹ Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, București, Editura Muzicală, 1967

² Ibidem, p. 243

³ Vasile Vasile, *George Enescu-„homo religiosus”*, în vol. *George Enescu și muzica secolului al XX-lea – Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”*, București, Editura Muzicală, 1998, p. 30-34

b2) mărturia enesciană referitoare la sursa psaltică a intonațiilor microtonice din partitura operii Oedip.

B1) Arborele genealogic al tradiției muzicii psaltice în familia Enescu se configurează astfel:

Descendența familială	Numele	Pregătirea muzicală psaltică
1. familia tatălui		
1.1. străbunicul	Enea Galin (Enescu)	protopsalt excepțional
1.2. bunicul	Gheorghe Enescu	Preot cântăreț psalt foarte bun
1.3. tatăl	Costache Enescu	Cunoscător al psaltichiei, dirijor de cor și mai târziu preot
2. familia mamei		
2.1. bunicul	Ioan Cosmovici	Psalt, pianist, chitarist
2.2. mama	Maria Cosmovici	Foarte religioasă, participantă la slujbele bisericești unde îl ducea și pe micul muzician George Enescu

B2) Vasile Vasile consemnează, din documente mai puțin accesibile, implicarea de către familie a micului muzician în viața liturgică, unde cântarea psaltică netemperată și slujirea de excepție a bunicului său l-a marcat în asemenea măsură încât i-a devenit model arhetipal pentru creații viitoare, cu sau fără sursa de inspirație bizantină declarată.

După Liturghia de la Zvoriștea la care a participat la vârsta de 12 ani, relatează cronicarul vremii, preotul Nicolae Horoabă⁴, micul artist aprecia: “Am luat parte la o slujbă săvârșită de bunicul și am rămas extaziat de frumusețea serviciului... Eram atât de transportat încât mă închipuiam să văd dacă într-adevăr sunt lângă altar... O așa slujbă bisericească n-am mai pomenit și o voi ține minte toată viața mea.” Iar Alexandru Cosmovici, relatează că, întors din Cracalia, Enescu “dibuia transpunerea la vioară a cântării bisericești auzite, care avea într-înșea sunete intermediare

⁴ Nicolae Horoabă, *George Enescu. Contribuțiuni la cunoașterea operei sale*, Iași, 1927, p. 32-33, preluat din Vasile Vasile, *Lucr. cit.*, p. 32.

ce-l interesau și voia să vadă ce efecte se pot scoate din folosirea acestora.”⁵

“Mi-a rămas de atunci⁶ ideea că va trebui cândva să încerc folosirea acestor sunete speciale într-una din compozițiile mele viitoare. Și ideea mi-a revenit cu tărie atunci când m-am apucat de scrierea operei *Oedip*. M-am gândit că aceste inflexiuni vechi ale muzicii psaltice românești, probabil ale vechii muzici greco-bizantine, sunt mai expresive și poate mai nimerite pentru a obține unele efecte dorite decât dac-aș fi recurs direct la folosirea modurilor vechi grecești cunoscute.”

Din relatările documentare citate rezultă o informație foarte prețioasă asupra stilului de cântare psaltică nediatonică, ce se executa în sistemul glasurilor netemperate promovată pe la începutul secolului al XX-lea în Biserica Ortodoxă Română după sistemul gramaticii muzicii psaltice reformat la noi de Macarie Ieromonahul și Anton Pann, sistem trecut abia după anii 1950, prin reforma “uniformizării” promovată de Nicolae Lungu și colaboratorii săi, reformă prin care s-a trecut la diatonizarea temperată a muzicii psaltice, ce a introdus, portivit afirmației critice întemeiate a lui Grigore Panțiru⁷, ambiguitate structurală ce enarmonizează scările unor glasuri, topindu-le în glasuri de sinteză majoră sau minoră generatoare de confuzii interpretative.

Să nu neglijăm și faptul că peste drum de casa lui George Enescu din București de pe Calea Victoriei este o bisericuță de secol al XIX-lea, de la care, cu siguranță că maestrul auzea toaca, clopotele și părți sau chiar slujbe întregi ce-i stimulau meditațiile componistice. În cartea lui Ilie Kogălniceanu, *Destăinuiri despre*

⁵ Alexandru Cosmovici, *George Enescu în lumea muzicii și în familie*, București, 1990, p. 93, preluat din Vasile Vasile, *George Enescu – homo religiosus*, în vol. “George Enescu și muzica secolului al XX-lea” - *Simpozionul internațional de muzicologie “George Enescu”/1998*, București, Editura Muzicală, 2001, p. 32.

⁶ Vasile Vasile, *Lucr.cit.*, p.32, citat din Alexandru Cosmovici, *Op. cit.*, p. 93.

⁷ Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală, 1971, p. 210, 220, 228, 230-231, 249.

George Enescu⁸, apare o fotografie a muzicianului la o agapă regală de la Mănăstirea Sinaia, datată cu aproximație 1907-1909 și, cu siguranță că Mănăstirea Sinaia nu a fost singura mănăstire în care a poposit George Enescu atât în copilărie, cât și la maturitate. Popasurile enesciene pe la mănăstiri din țară și din străinătate vor putea constitui tema unor viitoare investigații ale biografilor săi.

c) Vasile Tomescu⁹ demonstrează făcând trimitere la surse bibliografice contemporane lui Enescu și, prin urmare, accesibile acestui mare studios foarte receptiv la descoperirile contemporaneității sale¹⁰, izvoare ale muzicii antice, bizantine, gregoriene și folclorice cu structuri microtonice ipotetic accesibile lui George Enescu pentru inspirație documentară prin transcrieri specializate publicate în reviste și volume ale vremii sale. Din nefericire, exemplele muzicale extrase din cărți mai recente de savantul muzicolog Vasile Tomescu, deși sunt comentate sub aspectul structural microtonic al unor glasuri, cum este de ex. glasul III cu “si sub-bemol și mi semi-diez” (*Op.cit.*, p.20-21) apar cu armura sistemului temperat generalizat după reforma așa-zisei uniformizări a muzicii psaltice de după anii 1950, sistem care pe vremea lui George Enescu nu se aplica în cântarea netemperată psaltică. Observațiile foarte subtile ale lui Vasile Tomescu se confirmă și-n cazuri sporadice ale psalmodierii din actualitatea practicii liturgice ortodoxe române, grecești, arabe,

⁸ Ilie Kogălniceanu, *Destăinuiri despre George Enescu*, București, Editura Minerva • Editura R.A.I.,1996.

⁹ Vasile Tomescu, *George Enescu exponent al sintezelor muzicale est-vest, în George Enescu în muzica secolului XX la 40 de ani de la moartea sa – Simpozionul internațional de muzicologie “George Enescu” 1995*, București, Editura Muzicală, 2000, p. 13-25.

¹⁰ Théodore Reinach, *La musique greque*, Paris, 1926 (col.Payot); Joseph Glemsch, *Die Viertelstonstufen im Messtonale von Montpellier*, în ciclul *Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg* (Elveția), Heft IV, Eichstätt, 1911; Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, I Teil, Leipzig, 1913, p.45-46; Père J.D.Petresco, *Les idiomes de l’office de Noël*, Préface de M.A.Gastoué, Paris, 1932, p.76-77; *Revue des Études Grecques*, Paris, VII, 1894.

ebraice. În acest sens sunt edificatoare unele imprimări personale ale Arhid. Prof. univ. dr. Sebastian Barbu Bucur, ale Arhim. Grigore Băbuș și ale unor liturghisitori mai puțin cunoscuți sau chiar necunoscuți.

d) Încercând să determine teoretic sistemul acustic enescian prin compararea mai multor sisteme, Romeo Ghircoiașiu a construit un sistem temperat de 24 sferturi de ton egale pe care-l atribuie lui Enescu, susținând că este “un sistem care renunță la înălțimile reale ale diverselor armonice, în schimb dă o precizie convențională sunetelor.”¹¹ Eruditul analist compară sistemul acustic enescian cu următoarele sisteme: 1) sistemul acustic netemperat, 2) sistemul temperat tradițional, 3) sistemul acustic al lui Dimitrie Cuclin, 4) gamele acustice ale lui Macarie Ieromonahul și Anton Pann, 6) sistemul oriental pentatonic cu pieni și remarcă faptul că în toate aceste sisteme acustice netemperate treapta a IV-a și a VII-a sunt mobile din punctul de vedere al componenței tonurilor și semitonurilor acustice absolute sau relative, create prin diviziunea variată a octavei în come. Avantajele sistemului enescian sunt formulate de muzicologul Romeo Ghircoiașiu astfel:

1) gama temperată de 24 sferturi de ton egale permite un mare număr de transpoziții; ea poate fi un punct de plecare, o rampă de lansare pentru o nouă cucerire a spațiului sonor, așa cum sistemul lui Werkmeister a permis cucerirea pe care o semnifică arta lui Bach și *Clavecinul bine temperat*;

2) interpretul poate adopta sunetul temperat de sfert de ton și apoi să realizeze adevărata înălțime, condus de auzul său interior./.../În cazul microintervalelor, auzul interior este guvernat fie de sensibilitatea folclorică proprie a interpretului, existentă în multe medii sonore, fie prin relațiile pitagoreice ale sunetului,

¹¹ Romeo Ghircoiașiu, *Aspecte ale notației diviziunilor de ton în creația lui George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.12-13 (1976-1977), Conservatorul de Muzică “G.Dima”, Cluj-Napoca, 1979, p.188.

existente pretutindeni ca fenomen pur acustic, reflectat în auzul interior ca <exercitium arithmeticum occultum>.”¹²

Romeo Ghircoiașiu conchide: “Prin aceste precizări, muzicologia românească și străină vine să confirme justetea atitudinii creatoare adoptate de arta lui George Enescu.”¹³ Tocmai această atitudine creatoare de gândire componistică enesciană ne preocupă din perspectiva filonului de inspirație bizantină, întrucât acesta este și acum, după peste cinci decenii de la moartea sa, una dintre marile necunoscute ale cercetării muzicologice.

¹² Ibidem, p. 189.

¹³ Ibidem.

CONSIDERAȚII DESPRE SPIRITUALITATEA ENESCIANĂ¹⁴

A fi tu însuși în tot ceea ce faci și a încerca să-i înțelegi și pe ceilalți oameni, în cazul nostru artiști consacrați sau artiști necunoscuți în anonimatul artei lor folclorice, bizantine ori create sau performate doar pentru intimitatea și confortul cultural al căminului lor fără pretenții publicitare, este modul cel mai firesc, din perspectiva ortodoxiei și a umanismului general, de a te prețui pe tine însuși ca om. Acesta era unul dintre sfaturile lui George Enescu lăsate generațiilor de muzicieni și critici muzicali în interviurile acordate, immortalizate prin tipar, care se constituie în motto al studiului de față: „A lua un artist așa cum e, cu defectele și calitățile lui, îmi pare că este cel mai onest punct de plecare pentru orice critică. Alesesem calea de a ignora vechile moduri grecești, nimic nu mi se părea mai fastidios decât pașișă de epocă și reconstituirea istorică. /.../ am căutat expresia și stilul care convenea cel mai bine caracterului meu...”¹⁵

Fără a ține seama de muzicologia secularizată ce a modelat personalitatea lui George Enescu după șabloanele ideologice ale vremii, o voi contura, pe baza mărturiilor enesciene referitoare la artă, compoziție, vocație, muncă, profesie, spiritualitate, cărora le adaug câteva observații de mare subtilitate ale unor compozitori, muzicologi și interpreți deopotrivă: Cornel Țăranu și Constantin Rîpă. În surprinderea particularităților spiritualității enesciene am avut în vedere educația duhovnicească ortodoxă din mediul familial în care a văzut lumina și și-a primit botezul.

Mă voi referi succint la următoarele probleme:

1. Conceptul mioritic reflectat în spiritualitatea enesciană conform definiției lui în literatura muzicologică; sentimentul mioritic în teologia ortodoxă – generalități.

¹⁴ Acest studiu a fost comunicat parțial în *Festivalul George Enescu*, la Simpozionul „Georg Enescu – Estetică și stil”, București, 13 septembrie 2003, în cadrul comunicării *Enescu și muzica românească de tradiție bizantină*.

¹⁵ Vezi Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 162.

2. Concepția lui Enescu despre muzică și rostul ei. Concepția enesciană despre muncă. Valoare și non-valoare în compoziție; originalitatea în raport cu sursele de inspirație. Reflectarea spiritualității ortodoxe în spiritualitatea enesciană.

1. Constantin Rîpă definește **conceptul mioritic reflectat în creația enesciană** prin următoarele „simboluri de maximă esențializare” și „aspecte de generalizare specifică”, ce au menirea să lumineze sensurile comunicării artistice în esența lor existențială fundamentală:

a) *simbolul existenței în mister*, „ce reflectă artistic insul ce se abandonează în sânul naturii calde și blânde, trăind discret, impersonal, anonim, căruia doar dorul multiplu, indefinit, continuu îi accentuează prezența, adâncindu-i totodată misterul;

b) *trăirea în visare*, simbol al unei „existențe la cumpăna între somn și trezie, imagine realizată prin incantația depănării molcome, liniștite, bătute, în absența conștiinței tragice, convertind totul în frumos, în poveste. O stare onirică în care chiar moartea reprezintă un repaos de visare.”

c) *Simbolul legănării* reflectă „un sentiment de fond etnic, născut din comuniunea intimă cu ritmurile naturii și cosmosului.”

d) *Simbolul hiperionic* „angajează fabulosul (ce implică fantasticul), integrându-se organic în existența umană. În același timp, acest simbol exprimă o resemnare superioară, nu lipsită de mâhnire, dezamăgire, ironie dureroasă, tragică, datorită limitelor impuse aspirațiilor de către existența însăși sau de către destin.”

e) „*Simbolul pribegiei, rătăcirii, peregrinării*, este un alt simbol mioritic, reflectând artistic acea depărtare în spațiu și timp față de locurile copilăriei, pe care insul le poartă în suflet cu nostalgia continuei revederi și reîntoarceri în trecut, în amintire.”

f) *Vulcanismul mioritic* reprezintă „fie o tensiune incandescentă a *dorului*, fie un iureș dansant pentru recuperarea stării de stăpânire, de reculegere, de demnitate, prin mișcarea biologică.

Alte aspecte ale conceptului estetic ar fi: g) *baladescul*, h) *triumful liric*, i) „*absența cultului utilului* – aspirația către

necesitățile spirituale și o oarecare indiferență față de înavuțirea materială.”¹⁶

Dacă în compozițiile diverselor etape ale creației enesciene mioriticul este oglindit prin ponderea uneia sau alteia dintre caracteristici și aspecte, „sinteza totală a simbolurilor mioriticului se va realiza în Oedip, unde eroul, asemeni păstorului mioritic, se întâlnește intempestiv cu destinul și îi suportă lovitura înălțându-se deasupra lui prin forța interioară, prin conștiința sentimentului trăirii intense a vieții investite în iubirea de ființe, de lucruri, de natură. Enescu va tranșa (față de Sofocle) finalul tocmai în sens mioritic.”¹⁷

Concepția filosofică a exegeților enescologi asupra spațiului mioritic diminuează și limitează dimensiunea acestui spațiu înfinit la cel finit geografic și cosmic natural. *Spațiul mioritic din experiența mistică este metageografic, metacosmic și supranatural prin comuniunea nemijlocită a omului cu Dumnezeu, ce se desăvârșește continuu în Creație. În aceasta constă, de fapt, comuniunea naturală a omului cu Dumnezeu: în reciprocitatea participării la împlinirea Creației, în înfinitatea formelor ei.*

Enescu a fost un privilegiat ce a trăit plenar reciprocitatea participării dumnezeiești la creația sa muzicală, la compoziție și și/a teoretizat trăirea.

Dorul ca stare sufletească proprie românilor și perpetuul mers sufletesc ondulat în ritmicitatea suișului și coborâșului oglindesc *fluxul mistic al permanentei redeveniri umane* prin:

a) *reechilibrarea căderilor în noi suișuri generate de dorul înfinit spre Necunoscutul spre care aspiră;*

b) *tristețea generată de dorul de Infinit și conștiința neputinței umane de a-L atinge, conștiința nimicniciei umane.*

¹⁶ Constantin Rîpă, *Conceptul estetic mioritic în creația lui George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 16, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima.”, 1984, p. 75-80. Citatele sunt de la pagina 76.

¹⁷ *Ibidem*, p. 78.

Mihail Diaconescu a definit cu sensibilitate *dorul* ca un sentiment propriu, particular în intensitate, varietate de manifestări și de expresii, punându-l în concordanță cu învățătura Bisericii Ortodoxe despre comuniunea în dragoste a creștinilor. „În trăirea dorului românii aspiră la înlăturarea distanțelor care îi separă pe cei ce se cunosc și se iubesc, la comunicare și comuniune în dragoste. Despărțirea și depărtarea provoacă trăirea dorului. Dorul menține comuniunea în dragoste dându-i noi dimensiuni, noi profunzimi, noi înțelesuri. În mod paradoxal în cuprinsul dorului sunt prezenți cei ce nu mai sunt împreună cu noi. Dorul intensifică iubirea proiectând-o peste spațiu și timp. Dorul îl transfigurează pe cel ce dorește. Dar și pe cel dorit. Dorul spiritualizează. Dorul e ca o Taină Sfântă care îi unește pe cei care au avut parte de ea. Dorul e o dezamăgire a ființei. Dar și o adâncire voluptoasă și dureroasă a ființei în sine. /.../ Ipostazele dorului sunt infinite. Pentru că infinite sunt ipostazele trăirii umane. Oricare și oricum ar fi aceste ipostaze, ele comunică însă cu învățătura Bisericii Ortodoxe despre comuniunea în dragoste a creștinilor. /.../ În Ortodoxie comuniunea este sfântă ca participare la viața divină. De aceea comuniunea se numără printre valorile supreme.”¹⁸ „Firește dorul unui om după persoana sau persoanele iubite nu are totdeauna determinări religioase. Dorul este un sentiment general uman. Dar dorul potențat de valorile religioase ale Ortodoxiei, așa cum este trăit în spațiul românesc, <spațiul mioritic>, cum l-a numit Blaga, <gura de rai>, cum îi spun creațiile folclorice, capătă o intensitate, o varietate de manifestări și de expresii, pe care altfel nu le-ar fi avut niciodată.”¹⁹ *Dragostea nu este iubirea carnală*, ci înveșmântarea sentimentului în har, nefiind dependentă de firea umană, de trup. *Dragostea dumnezeiască* nu se confundă cu dragostea platonice dintre oameni, manifestându-se parțial și-n aceasta. *Dragostea dumnezeiască* este suprafirească, revărsându-se și împlinindu-se

¹⁸ Mihail Diaconescu, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, I-II, Galați, Editura Porto Franco, 1996, p. 370.

¹⁹ Ibidem, p. 371.

în toate formele de manifestare nobilă a omului, respectiv în toate formele Creației sale, inclusiv în cea artistică.

Sentimentul mioritic este propriu ortodoxiei românești; această teză a fost demonstrată în mod magistral de Mihai Diaconescu în lucrarea *Prelegeri de estetica ortodoxiei*.²⁰

Referitor la punctul b) din sigla simbolurilor mioriticului semnalate de Constantin Râpă, Enescu afirma, vorbind despre Oedip: „Simfonică... este titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieții mele, în care mi-am pus toată inima. Dar dacă sânt simfonist, aceasta este, dacă pot spune așa, fără intenție, cum fără intenție este și întrebuintărea pe care o dau leitmotivului.”²¹ Acest <fără intenție> Cornel Țăranu îl tălmăcește astfel: „trebuie înțeles ca o topire în intuitiv, în subconștient, în caracterul tainic al actului de creație. Acesta se împletește, aparent, paradoxal, cu o luciditate permanentă, necruțătoare.

Iată așadar procesul dialectic, autentic, de visare, de folosire fără intenție a unor elemente componistice și mai ales de folosire neostentativă, discretă a acestora. Enescu fiind în viață, ca și în artă, un discret, având oroare de stilul <tapageur>. Iar pe de altă parte, de controlul riguros al acestei stări de vis, cețoasă, aș zice onirică, disciplinarea ei în frânele severe ale exigenței, ale bunului gust, ale renunțării.”²²

În teologia ortodoxă *subconștientul* este considerat ca „partea cea mai de jos a sufletului, prin care sufletul dă viață, partea vegetativă și instinctivă a sufletului – iar nevrozele pot fi legate de conflictul dintre eul libidinal și eul social -, însă marile creații ale geniilor și deci și creația mistică nu pot aparține subconștientului. Ele nu izbucnesc în minte ca o masă de tendințe barbare nebuloase, ci apar în lumina conștiinței ca o revelație, care ridică însăși conștiința pe un plan înalt. Ele se revarsă de sus în jos, ca o putere regeneratoare, creatoare, din nou, a sufletului

²⁰ Ibidem.

²¹ Cornel Țăranu, *Trăsături ale simfonismului lui Enescu*, în *Studii de muzicologie*, IV, 1968.

²² Ibidem, p. 324.

uman și a materiei cu care lucrează sufletul. Experiența mistică nu e produs nici al conștientului, nici al subconștientului, ci *este ridicarea în supraconștient, a metaconștientului, regiunea spiritului pur* care are ca unică funcțiune intrarea în relație cu lumea divină și cosmosul în esențialitatea lui și, deci, revelează esențele lumii și ale divinității. Rezultă că din punct de vedere psihologic, experiența mistică se caracterizează prin pasivitate și integralitate, iar organul prin care se realizează experiența mistică e *inima, mintea, spiritul*, care e esența sufletului în care se topesc facultățile celelalte, de relația cu lumea.”²³

Din definiția de mai sus rezultă că experiența mistică se realizează prin organul numit generic *inimă*, cu sinonimele ei *mente* și *spirit*, organ central prin care se produce comuniunea compozitorului și interpretului Enescu cu omenirea prin muzică.²⁴ Asupra acestei probleme voi reveni la punctul 2 al acestui studiu.

²³ Nicolae Mladin, *Prelegeri de mistică ortodoxă*, Târgu Mureș, Editura Veritas, 1996, p. 109-110.

²⁴ Ibidem, p. 105-106: Spiritul este „partea cea mai înaltă a sufletului, cea mai curată, locul prin care Dumnezeu comunică cu noi. Mistica isihastă numește acest centru al tuturor facultăților spirituale, unde sufletul e unitate, îl numește nu suflet, ci *inimă*, termenul scoțând în relief caracterul central, profund și caracterul emotiv. Deși nepotrivit – nu e vorba de emoția, sentimentul legat de contingențe, ci de ceea ce Bergson numește emoția creatoare, care este mai profundă decât primele. Acestei inimi, isihastăii îi mai zic și *tronul harului* – locul unde sălășluiește harul, prin care omul intră în comuniune cu Dumnezeu.” Referindu-se la *suflet*, Arhimandritul Sofian Boghiu, mare pictor iconar și mare ascet, spunea: „Sufletul este și va rămâne pentru viața de aici o mare taină, ascunsă vremelnic în trupul omenesc. El a fost comparat cu un diamant ceresc de mare preț. /.../ Toți oamenii ar dori să descopere această mare taină și să pipăie acest diamant ceresc. Dar sufletul nu se poate vedea și nu se poate pipăi. Căci, deși el există și în corp și în afară de corp – așa cum există un cântec în disc sau un gând în minte -, sufletul fiind imaterial nu se poate vedea și nici pipăi. El este duh așezat de Dumnezeu în om și este partea prin care ființa noastră se înrudește cu Însuși Creatorul întregului univers. Căci *sufletul este duh, așa cum Duh este și Dumnezeu (Ioan 4, 24)*.” [Arhim. Sofian Boghiu, *Smerenia și dragostea, însușirile trăirii ortodoxe*, București, Fundația Tradiția Românească – ASCOR, 2002, p. 33-34.

Din citatele enesciene și din analiza psihologică a lui Cornel Țăranu reiese că „*starea de vis* controlată de însuși Enescu și exploatată rațional în actul creației” este echivalentă *stării de trezvie ascetică* în monahismul ortodox. Atemporalitatea enesciană este, de fapt, o trăsătură determinată de trezvie, de *actul creației continui în contemplație*, reflectată în arta perpetuei variații ce dă impresia de flux neîntrerupt, de murmur continuu al discursului muzical, ce îl proiectează dincolo de timpul istoric, într-un timp propriu sau, poate într-un timp ce-și are alți parametri de măsurare decât timpul cotidian – delimitat prin zi și noapte; temporalitatea sa e supratemporală în comuniunea sa creatoare cu Dumnezeu, ce-i împlinește arta și i-o desăvârșește revelatoriu, conferindu-i perenitate prin capacitatea extraordinară de esențializare. „De aceea, linia creației enesciene, alături de spirala evolutivă, conține mereu și vobletele reîntoarcerii...”²⁵

„Latura atemporală, conchide Cornel Țăranu, atemporală nu în sensul vetusteții, ci în acela al păstrării unor trăsături de mare permanență umană și artistică, de perenitate, este tocmai latura care îl va păstra pe Enescu mereu drept model, deasupra curentelor și stilurilor de moment.”²⁶

Referitor la *lirismul enescian*, Cornel Țăranu apreciază: „Lirismul doinit, exprimat prin <parlando rubato> și variație ritmică, contemplația, visarea nostalgică se împletesc la Enescu cu un sentiment iarăși specific, seninătatea în fața morții. Rezolvarea încheșării tragice din *Oedip* și *Vox Maris* este nu exacerbarea expresionistă a durerii, ci tocmai această liniștire, această seninătate în fața morții; Catharsis, ce caracterizează întreg *actul IV* din *Oedip* sau admirabila *codă* din *Vox Maris*.”²⁷ De altfel, ultimele cuvinte ale lui Oedip dinainte de moarte sunt emblematice pentru întreaga spiritualitate enesciană, întrucât Enescu aproape s-a identificat cu personajul său: „voi pași senin spre ultimul meu ceas, voi muri în lumină.” Seninătatea enesciană

²⁵ Cornel Țăranu, *Op. cit.*, p. 327.

²⁶ Ibidem, p. 328.

²⁷ Ibidem, p. 329.

exprimată prin gura personajului operei vieții sale, Oedip, este în creștinism echivalentul isihiei, al liniștii sufletești dobândită prin asceză, iar lumina este simbolul nădejzii de mântuire. Lumina ultimelor cuvinte ale lui Oedip ne apare ca un simbol peren mistico-moral; 1) simbolul iluminării interioare prin dobândirea iertării divine – a mântuirii prin jertfă; 2) simbolul curățeniei morale, al conștiinței datoriei împlinite și al nevinovăției în fața cursei destinului. În mistica ortodoxă *iluminarea*, numită și *vederea luminii dumnezeiești*, este o etapă de culme a vieții spirituale, a trăirii mistice și se pare că Enescu a trăit această stare a iluminării într-o experiență componistică particulară, foarte individualizată și intimă.²⁸

2. Concepția lui Enescu despre muzică și rostul ei ca mod de exprimare rudimentară și superioară a lăuntricului uman, ca mod și limbaj de comunicare interumană și ca mijloc de educație estetică, spirituală și civică reiese din mărturisirile următoare, în care se pune mare accent pe relația ce se stabilește între centrii de comunicare umană superioară spirituală: *inima* și *mintea*, respectiv *lăcașele din corpul uman ale vitalității, afectivității și rațiunii*. „*Inima* este cea mai perfectă realitate simbolică a omului, simbolul nostru propriu, al propriei noastre ființe. Printre alte simboale el e prin urmare simbolul nostru central, nuclear, centrul nostru, crucea noastră proprie, totală.”²⁹

De remarcat discrepanța, de mare actualitate și-n contemporaneitatea începutului de mileniu al III-lea, pe care o sesizează între spiritualitatea umană și tehnicitatea ce-i micșorează proporțiile.

²⁸ A se vedea descrierea fazei *iluminării* din contemplația mistică și virtuțile împreună cu darurile Duhului Sfânt pe care misticul le dobândește prin iluminare în Ioan Gh. Savin, *Mistica și ascetica ortodoxă*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Eparhiale, 1996, p. 130-132.

²⁹ Ieroschimonașul Daniil de la Rarău (Sandu Tudor), *Caiete, I, Dumnezeu-Dragoste*, București, Editura Christiana, 2003, p. 266.

„Că muzica este un mod de expresie foarte simplu, dacă nu rudimentar, aceasta este un fapt al experienței. Un om al pământului, un țăran, dacă resimte o durere foarte vie, nu vorbește niciodată! *El geme, ceea ce este un fel de a cânta. Și eu sânt cam așa, fiindcă consider muzica drept singurul mijloc de a exprima strigătele sufletului, cu toate misterioasele lui undulații...* Dacă ar trebui să se traducă în proză sau în poezie conținutul unui adagio de Beethoven, cuvintele potrivite ar lipsi curând. Primatul muzicii! Pentru un om care simte, ca o nevoie firească, necesitatea de a-și exterioriza sentimentele, muzica este singurul mijloc care să-i permită să ajungă la însuși miezul emoției sale. A o atinge este un lucru, a o exprima este altul... *Din capul locului, să fie bineînțeles că am totdeauna poftă de a compune.* Dar această dorință este foarte vagă la început, mai ales dacă este vorba de muzică pură, adică fără argument precis.”³⁰

„Cred că arta trebuie să aibă în ea virtuți consolatoare. Omenirea a realizat extraordinare progrese tehnice, exterioare. *Spiritul și interioritatea omului au rămas în urmă.* Rămâne deci un loc imens pentru dezvoltarea spirituală a omului. Lumea este mare deși tehnicitatea i-a micșorat proporțiile. ***Omenirea trebuie să învețe să fie fericită. Artistul dezvoltă calea spre armonie, care e fericire și pace.***”³¹

„*Muzica trebuie să pornească de la inimă și să se adreseze inimii... să nu uităm că scopul artei este: către mai bine.* Ceea ce are importanță în artă este faptul de a vibra tu însuși și de a face și pe alții să vibreze. /.../ Omul nu posedă toate antenele și toți lobii cerebrali pentru a sesiza frumosul. Aceștia se dezvoltă prin exerciții. Lobii vibrează cu frumosul care este o realitate vie.”³²

Frumosul și binele sunt idealul artei filocalice, ori arta enesciană se încheagă în spațiul idealului filocalic. El își crează idealul fericirii în filocalia muzicii, la împlinirea căreia asceza și

³⁰ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 160.

³¹ Ibidem, p. 165.

³² Ibidem, p. 159.

mistica creației converg în echilibrul dintre conținutul și forma de exprimare a acestuia în spațiul spiritual ondulat al ethosului românesc, căci „pentru un creator ideea nu se poate separa de realizarea sa de către suflet, spirit, de <forma> sa (vedenia sa) se poate spune, înțelegând prin aceasta tot așa de bine mijloacele de a exprima, ca și mijloacele de a face. Forma conferă propriu-zis existență ideii și o stabilește ca posesie personală a celui ce o concepe.”³³

Trebuie să remarc aici conținutul foarte bogat al *fericirii*, ce se ridică deasupra semnificației de bunăstare materială, exprimând sintetic teologia fericirii spirituale, așa cum este propovăduită de Sfinții Părinți ai Bisericii și formulată în cele **10 Fericiri**³⁴ ce se cântă la Liturghie și la Utrenie, precum și în limbajul folcloric simbolic și metaforico-simbolic al obiceiurilor poporului român, participant efectiv, real, la practica fericirii în spațiul de consangvinitate mioritică – pastorală și păstorească.

„Artistul care se absoarbe în opera lui, savantul care descoperă adevărul, o părticică de taină a lui Dumnezeu, cunoaște bucuria în care personalitatea omenească se uită și se topește în ceea ce o depășește.”³⁵

Enescu asimilează conținutului fericirii și *munca*, aceasta fiind o poruncă dumnezeiască și o condiție existențială fundamentală: „Cela ce nu voiește să lucreze să nu mănânce.”³⁶ Enescu avea un adevărat cult pentru munca utilă:

³³ Ieroschimonahul Daniil de la Rarău, *Caiete*, I, op. cit., p. 268.

³⁴ A zecea *Fericire* este exprimată prin sinonimul *bucurie*, ce apare ca o chemare la fericirea platei în cer, materializată în idealul mântuirii.

³⁵ Ieroschimonahul Daniil de la Rarău (Sandu Tudor), *Caiete*, I, op. cit. P. 72.

³⁶ Citat din *Rugăciunea la începutul lucrului*, în *Rugăciuni și învățături de credință ortodoxă*, Arad, 1987, p. 18, ediție prefațată de Preasfințitul Timotei, Episcopul Aradului. La p. 6 înaltul ierarh arată că munca poate fi rugăciune, făcând trimitere la însăși porunca dumnezeiască din *Facerea*, II, 15, reluată de Sfântul Apostol Pavel. Pe aceasta din urmă o citez din *Biblia*, București, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1987, p. 18: „Căci și când ne aflăm la voi, v-am dat porunca aceasta: *dacă cineva nu vrea să lucreze, acela nici să nu mănânce*. Pentru că auzim că unii de la voi umblă fără rânduială, nelucrând nimic, ci iscodind. Dar unora ca aceștia le poruncim

„Trebuie să ajungem să fim conștienți de faptul că munca este un lucru dintre cele importante, trebuie să fim conștienți că *munca este o fericire*. /.../ Nu voi vorbi aici despre muzică, deoarece muzica vorbește ea singură despre dânsa, dar *voi spune cultul meu pentru marele factor vital: munca... munca utilă...*”³⁷

„Sfatul pe care îl dau e cuprins în următoarele puncte: 1. Cunoaște-ți posibilitățile proprii. 2. Muncește rațional. 3. Dezvoltă în tine autocontrolul. /.../ Fiecare tânăr trebuie să învețe cum se învață.”³⁸

Aceste sfaturi sunt formulate în alt limbaj de sfinții părinți și de mari asceți, autocunoașterea, munca utilă și autocontrolul făcând parte integrantă din practica ascetică și din viața bisericească de tradiție bizantină autentică. Nicolae Mladin explică diferența între activitatea rațională a omului de autoperfecționare și autoeducare și ceea ce se împlinește în și ca dar dumnezeiesc, domeniu al teologiei numit *mistică*.

„Am spus că *mistica* e îndumnezeirea omului prin har, e experimentarea harului, luminii divine și că în experiența mistică omul este în stare de pasivitate, adică să sufere lucrarea harului divin: experiența mistică e un dar al lui Dumnezeu, prin care Dumnezeu ridică pe om într-un plan de trăire supranaturală. Dimpotrivă, *asceza* am văzut că este un efort. În asceză forțele omului sunt active, în lucrare se pot pune în suprema tensiune posibilă. Rezultă că *mistica* reprezintă aspectul pasiv al procesului de înduhovnicire; iar *asceza* reprezintă aspectul activ (dinamic) al acestui proces de înduhovnicire. *În mistică e tot ceea ce lucrează Dumnezeu în om de la cele mai simple începuturi până la culmile unirii depline cu Dumnezeu, iar asceza cuprinde tot ceea ce lucrează omul prin propria lui putere spre a se transforma și a se face capabil de lucrarea divină dintr-însul. În fond există un*

și-i rugăm, în Domnul Iisus Hristos, ca să muncească în liniște și să-și mănânce pâinea lor.”

³⁷ Ștefan Niculescu, *Op. cit.*, p. 164.

³⁸ Ibidem.

singur proces de îndumnezeire a omului; acest proces are două aspecte: *activ – care e asceza și pasiv – care e mistica.*”³⁹

Ieroschimonahul Daniil de la Rarău, mare literat și poet cunoscut în perioada premergătoare călugăriei sub numele Sandu Tudor, contemporan cu Enescu, tălmăcea truda ascetică în slovele înaltei sale sensibilități de artist-teolog. Citez reflecția marelui mistic ortodox pentru că ea definește nuanțat însăși spiritualitatea compozitorului George Enescu. „Există în noi un <dincolo de lăuntric> care este Împărăția Cerului și care este, după Pavel, locul cel de <bucurie și pace în Duhul Sfânt>. *Asceza* trebuie înțelească astfel ca o școală a clarității și sensibilității noastre, care dă putință omului să prindă și să răspundă la Inefabil, la gingașele preveniri dumnezeiești din noi. Asceza e astfel o curtenie, o recunoaștere prevenitoare față de Marea Sfințenie, o întâmpinare pe care o face omul curat, o smerenie, o cuviință, o sfială de a nu umbri adevărul. /.../ La început, *smerenia e un fel de a fi prevenitor, o atitudine de respect, ascultătoare, generoasă și încrezătoare, pentru a încununa totul în dragostea preaplină a Fiului lui Dumnezeu.*”⁴⁰

Smerenia în muncă, nemulțumirea de sine, creația continuă ca într-o perpetuă stare de vis, de fapt, este asimilată trezviei mistice dobândită prin practica lucrului în trudă și-n bucurie, într-o severitate maximă față de sine însuși, fugind de facilitate, vizînd perfecționismul componistic excesiv.

„Lucrez lent și în ascuns, mergînd până acolo încât disimulez față de cei apropiați schițele pe care de altfel nu au nici cea mai mică intenție să mi le smulgă. Sînt atins de scrupule, dar ignorez disperarea: ***sunt prea umil pentru a-mi oferi luxul disperării. Lucrez în trudă și în bucurie...*** în sfârșit, nu sunt niciodată complet mulțumit: ***niciodată!*** Dacă aș fi vreodată, aș înceta să compun, chiar în acel minut, pentru a eterniza o clipă

³⁹ Nicolae Mladin, *Prelegeri de mistică ortodoxă*, op. cit., p. 119.

⁴⁰ Ieroschimonahul Daniil de la Rarău (Sandu Tudor), *Caiete, 4, Ce e omul?*, București, Editura Christiana, 2003, p. 67.

minunată.”⁴¹ Fug de facilitate și sânt foarte sever cu mine. Sânt conștient până la ultima notă și nu rămân la ea până nu sânt complet mulțumit.”⁴²

Flexibilitatea în munca de creație și-n metodologia compoziției dovedesc creativitatea sa emergentă, *fluxul creator continuu asimilat stării de vis și freamătului neîntrerupt al inimii*.

„Cum compun? Nu-mi dau deloc seama pentru că însuși obiectul lucrului meu se modifică: nu compun de două ori la rând aceeași sonată, nici același cvartet. *Astfel nu am o metodă generală*: mă adaptez circumstanțelor, fac tot ce pot, și deseori nu-mi ating scopul!... ceva freamătă în inima mea, și nu se oprește

⁴¹ Ștefan Niculescu, *Op. cit.*, p. 162. Redau în continuare etimologia cuvintelor *mistic* și *mistică* pentru evitarea unor confuzii și interpretări deviate ale stării aparent onirice semnalată de enescologi, pe care am extras-o din Ioan Gh. Savin, *Mistica și ascetica ortodoxă*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Eparhiale, 1996, p. 32-33: „Cuvintele *mistică* și *mistic* sunt egale cu *mistic* și *mister*. Ele vin de la două cuvinte grecești: *mio* și *mneo*, primul însemnând a închide ochii, a strânge buzele, al doilea a introduce pe cineva într-o taină, într-un secret. De aici vin cuvintele grecești *mistir* – cel care inițiază – și *mistirion* – taină, secret, mister -, ca și cuvântul *mistikos*, care era întrebuințat la greci numai în sens religios, pe când *mistirion* avea la început înțelesul profan de secret, ascuns. În creștinism cuvântul *mistic* nu se găsește de la început; dar se găsește cel de *mister*, atât în Vechiul cât și în Noul Testament”, unde are următoarele înțelesuri: „1. taină a lui Dumnezeu, în legătură cu mântuirea lumii; 2. taină, în înțeles de sens ascuns, alegoric, sau tipic, al unui așezământ sau act; 3. și în sfârșit – lucru văzut a cărui acțiune e ascunsă – cum sunt tainele în genere – și, în acest sens, de lucrări văzute cu efecte nevăzute, tainice cum au fost numite Sfintele Taine.” (p. 32) Începând din veacul al III-lea, cuvântul *mistic* intră în terminologia creștină și are trei înțelesuri deosebite: a. Un *înțeles liturgic*, după care *mistic* înseamnă sensul simbolic și ascuns al actelor de cult; b) un *sens exegetic*, care înseamnă sensul alegoric sau tainic al Sfintei Scripturi; c) și *înțelesul teologic propriu-zis* după care *mistic* înseamnă învățăturile mai înalte, mai adânci, mai ascunse ale doctrinei creștine, care nu stau deci la îndemâna oricui. De aici și împărțirea creștinilor în două categorii: - a creștinilor simpli /.../; - a creștinilor mistici sau pnevmatici, sau și gnostici.” (p. 32-33) Ioan Gh. Savin formulează definiția *misticii* astfel: „Știința îndumnezeirii omului pentru cunoașterea Domnului” sau și mai simplu „Știința îndumnezeirii omului”. (p. 42)

⁴² Ștefan Niculescu, *Op. cit.*, p. 144.

nici ziua, nici noaptea. Când compun, nu simt necesitatea, așa cum se întâmplă la unii dintre confracții mei, de a-mi reîncălzi în fiecare dimineață spiritul, de a mă <repune în drum>, pentru motivul că nu mă opresc niciodată. Nu există vreo întrerupere în visul meu interior. Lucrez la masă, pentru a vedea clar și a ordona forma.”⁴³

Flexibilitatea metodologiei de creație se reflectă în *originalitatea actului creator în raport cu sursele de inspirație*. În acest context Enescu și-a definit concepția asupra caracterului popular astfel, făcând diferența clară între valoare și nonvaloare culturală și artistică: „În ultima mea sonată pentru vioară întrevăd o dezvoltare posibilă pentru viitor: a căuta în *caracterul popular, fără aservirea la motiv*. /.../ Folosirea folclorului nu realizează autenticitatea caracterului popular... Compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate. Să băgăm de seamă ca acest <popular> să nu fie banalitate. Trebuie să tindem spre un nivel cât mai ridicat de afirmare culturală. Telul artistului veritabil este înnobilarea artei, nu vulgarizarea ei.”⁴⁴

Definiția enesciană referitoare la *caracterul popular în creația românească și insistența sa finală asupra țelului artistului veritabil* sunt de mare actualitate acum când incultura ridicată la rang de modă prin promovarea cu nonșalanță a imposturii, kitschului și banalului tinde să guverneze prin sufocare și bruijaj multimedia și masmedia tocmai arta veritabilă și afirmarea culturală reală. El ne oferă atât prin formulările sale teoretice, parțial citate mai sus, cât și prin întreaga sa creație soluții novatoare de împlinire componistică și umană, soluții ce se oferă ca modele în găsirea unor mijloace operante de rezolvare a marilor probleme ale creației muzicale actuale și ale culturii noastre muzicale tradiționale agresată de valurile de curente zgomotoase deculturalizante, dezumanizante și dezromânizante cu priză la tineretul despiritualizat, ce-și revarsă vidul interior în

⁴³ Ibidem, p. 161.

⁴⁴ Ibidem, p. 163.

zgomot haotic, stridență și vulgaritate sonoră lingvistică și muzicală, mascate de fals modernism și de pseudo-avangardism.

Citatele mărturiilor enesciene reflectă niște aspecte care nu pot scăpa nici unui teolog sau specialist în domeniul spiritualității artistice și care se cer adâncite, cu atât mai mult cu cât ele reflectă din plin bizantinismul psihologic al lui Enescu. El și-a recunoscut și mărturisit talentul nativ pentru compoziția muzicală, începând să compună spontan și să-și creeze din compoziția muzicală un ideal al vieții încă din frageda copilărie când nici nu știa ce-nseamnă aceasta.

„/.../ nu au existat niciodată, la mine, frontiere între viața și arta mea. A trăi, a respira, a gândi – am sentimentul, sau iluzia, de a fi făcut aceasta întotdeauna în muzică. Și începui să compun – fără să mă gândesc. Ciudat, nu știam nimic, nu ascultasem /.../ aproape nimic, n-aveam pe nimeni care să mă îndrume și totuși am avut de copil ideea fixă de a fi compozitor. De a fi numai compozitor.”⁴⁵

A avut marea șansă ca tatăl său, pedagog și preot cu experiență pastorală și înțelegere superioară, să-l inițieze de timpuriu în scris-cititul muzical și-n meșteșugul viorii cu dascăli locali, iar apoi să-l ducă la profesor specialist în vederea confirmării talentului său muzical, pentru ca apoi să-l întrețină material la școala muzicală prestigioasă a Occidentului până la împlinirea sa artistică. Enescu a devenit un mare interpret violonist și apoi dirijor, însă această profesie a folosit-o pentru a-și asigura mijloacele de trai și confortul necesar compoziției. *Demnitatea sa umană și profesională* l-au determinat a-și crea prin propria muncă mijloacele de trai pentru a putea compune, evitând dependența de instituții și persoane sus-puse ale vremii sale. De altfel, cei ce vor avea curiozitatea să viziteze Muzeul Enescu și casa sa memorială din București, vor fi copleșiți de modestia ei în comparație cu palatul Cantacuzinilor în care locuia familia soției sale, cu interiorul său cvasi-ascetic, invers

⁴⁵ Ibidem, p. 159.

proporțional ca bogăție cu creația sa muzicală și cu prestația sa interpretativă violonistică și dirijorală.

„Trebuie să mărturisesc că niciodată nu am socotit interpretarea satisfăcătoare pentru elanurile mele artistice. Acolo mă dedublez. În compoziție sânt însă singur, autentic, acolo mă simt un adevărat stăpân absolut, pe un domeniu propriu. N-aș fi putut să fac compoziție fără să-mi realizez mai întâi independența materială. Nu voiam să depind în viață de miniștri și directori. *Vioara mi-a asigurat independența. Ea mi-a dăruit liniștea necesară studiului și compoziției.*”⁴⁶

Este limpede că *având conștiința darului dumnezeiesc al compoziției*, Enescu și-a cultivat cu perseverență și și-a înmulțit talentul, creația sa devenind la un momentdat **contemplație cu caracter revelatoriu**. „Cel mai mult prețuiesc *darul de a compune*. Dacă se poate lăuda cineva că are vocație, îmi pare că acela sânt eu. /.../ Totuși, nimic în lume nu mă atrăgea atât de mult ca muzica, experiențele pe care le făceam în diverse domenii alimentând și amplificând pasiunea mea pentru universul sonor. Muzica este adevărul meu.”⁴⁷

Enescu mărturisea la un momentdat că nu se oprea din compoziție zi și noapte, avea sentimentul continuității muncii de creație și-n somn printr-o stare de veghe spraconștientă percepută ca stare de vis, care, de fapt, *era o stare de trezvie în care Dumnezeu participa la creația sa muzicală continuându-i munca și-n somn, sub formă de visare. Trezvia este o stare de conștientă continuă, prezentă și activă atât în starea de trezie, cât și-n cea de somn, fiind denumită în literatura filocalică și „luare-aminte”*⁴⁸; în metoda ascezei creștine, trezvia este capacitatea,

⁴⁶ Ibidem, p. 159.

⁴⁷ Ibidem, p. 158-159.

⁴⁸ Dumitru Stăniloae stabilește o relație de sinonimie între cuvintele: luare-aminte, trezvie, pază, străjuire. „Deci luarea-aminte sau trezvia se unește cu rugăciunea, în sensul că prima premerge celei din urmă. Ea oprește gândurile rele să pună stăpânire pe cugetare, dar de abia rugăciunea le desființează propriu-zis.” [Nota 920 în *Filocalia sfințelor nevoițe ale desăvârșirii*, 8, București, Humanitas, 2002, p. 493] „Luarea-aminte e o trezvie a omului la

exercițiul și starea dobândită de autocontrol purificator al minții, ce premerge și însoțește relația de comunicare și comuniune intimă a omului cu Dumnezeu în rugăciune. Trezvia este una dintre virtuțile dobândite prin asceză, asceza însemnând, de fapt, exercițiu susținut de educare și autoeducare a ființei în integralitatea sa pentru a o face capabilă relației de comuniune harică, superioară, cu Dumnezeu.

Sfaturile pe care Enescu le-a dat tinerilor pornesc din experiența sa de viață spiritual-artistică organizată și întemeiată pe educația duhovnicească de tradiție ortodoxă pastorală dobândită în casa părintească a preotului Enescu din Liveni.

Sfinții Părinți ai Bisericii au stabilit, analizând „metoda sfintei rugăciuni și atențiuni”⁴⁹ trei feluri ale rugăciunii și trezviei, după modul de experiență și finalitatea lor; dintre acestea, primele două feluri pot avea caracter și efect deviant, în timp ce a treia modalitate, săvârșită sub îndrumare specializată poate împlini scopul exercițiului ascetic. Asupra acesteia din urmă insist, întrucât aceasta corespunde lacunarelor mărturisiri enesciene referitoare la concepția sa asupra muncii, compoziției, artei și scopului ei exprimat cu modestie: „*spre mai bine*”.

Dumitru Stăniloaiu sintetizează teologia patristică asupra celei de-a treia metode a atenției și rugăciunii, astfel:

„*Luarea-aminte e o trezvie a omului la sine însuși. Dacă aceasta e permanentă, se evită toate păcatele, și omul face numai binele de toate felurile, adică se deprinde cu toate felurile de bine și acestea sânt virtuțile. În fond, acest al treilea fel al luării-aminte și al rugăciunii constă în căutarea sinei proprii și a întâlnirii prin ea cu Dumnezeu, și în stăruirea în ele. E întâlnirea cu Dumnezeu prin conștiința de sine, iar această întâlnire e dialog cu Dumnezeu în rugăciune, dialog ce se petrece în acest abis (gârliciu) nesfârșit al sinei sau al inimii. Numai în indefinitul nostru descoperit și trăit în mod conștient ne întâlnim în mod conștient cu infinitul*

sine însuși. Dacă aceasta e permanentă, se evită toate păcatele și omul face numai binele de toate felurile. /.../” [Nota 927, p. 498]

⁴⁹ V. Sfântul Simeon Noul Teolog, în *Filocalia*, 8, op. cit., p. 493-504.

dumnezeiesc, trăim conștiința prezenței Lui. Numai în abisul subiectului nostru, trăit conștient, ne putem întâlni cu abisul Subiectului dumnezeiesc sau cu trăirea conștientă a Lui, *într-o acută responsabilitate*. Propriu-zis, abisul subiectului nostru se actualizează în întâlnirea cu abisul Subiectului dumnezeiesc care ne cheamă la răspundere sau la conștiința de noi înșine. Dar abisul nostru sau conștiința de noi înșine se poate și închide prin faptul că mintea se strânge după forma lucrurilor mărginite.”⁵⁰

Mărginirea minții după forma lucrurilor mărginite până la dispariția inclusiv a conștiinței prezenței lui Dumnezeu cel nesfârșit⁵¹ și a conștiinței de sine însuși a fost exprimată cu măhnire în paragraful enescian referitor la relația de invers-proporționalitate între spiritualitatea și interioritatea omului și tehnicitatea exterioară. „*Lumea este mare deși tehnicitatea i-a micșorat porțiunile.*”⁵²

Relația sesizată de Enescu la nivelul epocii sale între spiritualitate și tehnicitate, între artă și facil sau vulg, este și acum actuală în modul în care omul este subjugat și aservit tehnicității, dictatura calculatoarelor tinzând să substituie mintea omului cu mașinismul mental artificial computerizat. De fapt, tehnicitatea nu poate compensa dotarea intelectual-spirituală și cultura omului, ci face parte din producția intelectual-culturală a acestuia, fiind menită să-l stimuleze sau să-l inhibe. Între spiritualitate și tehnicitate nu ar trebui să fie o relație de invers-proporționalitate, tehnicitatea, în calitate de produs cultural, trebuie să ușureze traiul și munca omului, înlesnindu-i tocmai accesul la cultură și la informație ziditoare sub aspect spiritual, intelectual, profesional, cultural. Aservirea omului, în progresul lui intelectual-spiritual și profesional la tehnicitate înrobitoare îi crează stare de stres și disconfort socio-cultural și socio-profesional, mai ales în situațiile în care capacitatea intelectuală, profesională și spirituală a

⁵⁰ Dumitru Stăniloaie, comentariu la *Metoda Sfântului Simeon Noul Teolog*, în *Filocalia*, 8, op. cit., Nota 927, p. 498-499.

⁵¹ Ibidem.

⁵² V. Ștefan Niculescu, *Op. cit.*, p. 165.

artistului sau omului specializat este invers proporțională cu conținutul material al buzunarului uman și cu oferta socială sau cu comanda socială golită de conținut cultural, estetic, spiritual și de umanismul civic elementar. Diversitatea domeniilor de cunoaștere cu „experiențele pe care le făceam în diverse domenii alimentând și amplificând pasiunea pentru universul sonor”⁵³, după cum mărturisea Enescu, i-a lărgit sfera cunoașterii cultural-spirituale *până la nivelul cunoașterii mistice apofatice*, într-o formă particulară, strict personală, manifestată în creație.

Asceza⁵⁴ enesciană cu virtuțile dobândite este sintetizată în cele ce urmează:

- „ignorez disperarea: sunt prea umil pentru a-mi oferi luxul disperării”;
- lucrul în trudă și-n bucurie;
- permanenta nemulțumire de sine;
- fuga de facilitate;
- severitatea maximă față de sine însuși;
- perfecționismul componistic excesiv.⁵⁵

Umilința este asimilată de către Enescu virtuților *modestiei* echivalentă *smereniei* și *nădejdiei*. *Disperarea* tratată ironic ca un lux *este un păcat* pe care Enescu îl ignoră, fiind opusă nădejdiei. În teologia ortodoxă smerenia este considerată o mare virtute, pe care o tălmăcesc prin citarea definiției formulate de Părintele Dumitru Stăniloae, întrucât ea apare cu acuratețe și ca o imagine sufletească a marelui compozitor.

„*Smerenia* este conștiința și trăirea supremă a infinității divine și a micimii proprii. Ea este totodată conștiința că infinitatea divină străbate prin toate și prin toți cei din jurul

⁵³ Ibidem, p. 159.

⁵⁴ „trupul e disciplinat pentru a fi supus sufletului; sufletul e purificat și exercitat pentru a fi pregătit spre contemplație. *Asceza nu e exclusiv monahală. Ea se poate practica, de vocații mai înalte, și în afară de monahism.*” [Nicolae Mladin, *Prelegeri de mistică ortodoxă. Notate de studentul în teologie Nicolae Streza în anul universitar 1947-1948*, Târgu Mureș, Editura Veritas, 1996, p. 114].

⁵⁵ V. Ștefan Niculescu, *Op. cit.*, p. 144.

nostru. De aceea am spus că ea este un uriaș spor de cunoaștere.”⁵⁶ „Ea e opusul mândriei, care e cea mai rezistentă dintre patimi. Și, precum mândria ne înalță în aparență, dar în realitate ne coboară până în adâncul iadului, fiind cel mai cumplit rău, așa smerenia, coborându-ne în aparență, ne înalță pe cea mai înaltă treaptă, luându-și ca virtute locul imediat înaintea nepătimirii și iubirii.”⁵⁷ „Smerenia părând a fi o reducere la nimic, este în fond o revenire a firii noastre la starea de fereastră a infinitului și de încăpere goală menită să se umple de lumina dumnezeiască. Fereastra de fapt nu există pentru sine, iar încăperea căreia îi transmite Dumnezeu lumina nu vede nimic fără lumină. Tot așa omul, numai acceptând acest rol de a nu fi decât reflector și primitiv al luminii dumnezeiești are un destin măreț: acela de a conviețui cu infinitul. Dacă se rușinează de acest rol și se umple de fumul propriu, nu mai poate vedea nimic din sine.”⁵⁸

O altă trăsătură caracteristică personalității enesciene, ridicată la rang de virtute în teologia ortodoxă este **blândețea**. „Blândețea – arată Dumitru Stăniloae – e o dispoziție neclintită a minții, care rămâne în fața onorurilor și a ocărilor aceeași. Ea înseamnă a rămâne neafectat de supărările ce și le produce aproapele și a te ruga sincer pentru ele. Ea este stânca ce se ridică deasupra mării mâniei, rămânând neclintită de valurile ei. /.../ Prin blândețe ne apropiem de iubire, care stă la capătul final al virtuților. /.../ Prin blândețe sufletul se apropie de *simplitate*, care este idealul ființei spirituale. *Simplitatea* este o înțelepciune adâncă și mult cuprinzătoare, provenită din transpunerea omului blând, în situațiile tuturor.”⁵⁹

Acestea sunt doar câteva dintre virtuțile și darurile personalității și artei enesciene, însă dacă vom continua exegeza

⁵⁶ Dumitru Stăniloae, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992, p. 149.

⁵⁷ Ibidem, p. 147.

⁵⁸ Ibidem, p. 150.

⁵⁹ Ibidem, p. 146.

în spiritualitatea enesciană vom descoperi bogăția darurilor Duhului Sfânt sălășluite în inima compozitorului și interpretului Enescu.

În locul concluziilor, revin ca-ntr-o repriză muzicală, la motto-ul studiului de față, pe care îl reformulez variat printr-un citat extras din opera teologico-literară a Ieroschimonahului Daniil de la Rarău: „Nu suntem niciodată cu totul noi înșine în viață și raporturile noastre cu un altul sunt factice. O ființă mai adevărată decât autorul e în cărțile lui. Ca să o ajungă are nevoie de ficțiunile artei și toate rigorile stilului. *A fi cu adevărat tu însuși e a descoperi pe alții.*”⁶⁰

„La lăuntru l smeritei bisericețe care este tot sufletul nostru, am trudit și eu să mă rezidesc înnoindu-mi icoanele sfințeniei. Și am adus râvna toată, ca să descopăr și să zugrăvesc pe laturile, firizele sufletului, chipurile cu nimb ale celor slăviți și mari sfinți pe a căror spiță știu că mă aflu înfiat și rodit.”⁶¹

⁶⁰ Ieroschimonahul Daniil de la Rarău, *Caiete*, I, op. cit., p. 261.

⁶¹ Ibidem, p. 262.

ENESCU ȘI MUZICA ROMÂNEASCĂ DE TRADIȚIE BIZANTINĂ⁶²

Fiu de învățător și preot fiind, Enescu nu a fost rupt de muzica bisericească de la el din sat, de muzica de tradiție bizantină cultivată de poporul din care s-a ridicat și pe care l-a prețuit, cu atât mai mult cu cât unui asemenea geniu nu i-a fost indiferent nici folclorul satului său, valorificându-l, după cum se știe, în creații de cea mai înaltă elevație. Din contra, creația sa și viața pe care a dus-o îl dezvăluie ca un mare mistic: un mistic al cuvintelor și necuvintelor muzicale.

Că muzicologia secolului al XX-lea, cu câteva excepții, i-a analizat creația axându-se doar pe exegeza filonului de inspirație folclorică nu este păcatul lui Enescu, ci al exegeților săi în oportunismul lor misionar ateu. Unii s-au temut, alții n-au știut să-i analizeze nici modalismul, nici tehnicile discursive, decât din perspectiva filonului folcloric în genere, nu și din perspectiva filonului bizantin pe care puțini îl stăpânesc și-l cunosc cu adevărat chiar și acum, după două decenii și jumătate de la revoluția din decembrie 1989, revoluție ce a vrut, se pare, să înlăture odată cu dictatura comunismului prolet-cultist și dictatura ateismului de stat, spre descătușarea spiritualității umane în împlinirea sa culturală și religioasă. Secularizarea spirituală a muzicii enesciene a fost opera muzicologiei comuniste, nicidecum o trăsătură a creației enesciene.⁶³

⁶² Acest studiu a fost comunicat parțial în cadrul *Festivalului George Enescu*, la *Simpozionul „George Enescu – Estetică și stil”*, București, 13 septembrie 2003.

⁶³ Ambrozie Meleacă, în volumul *Palamism și secularizare*, București, Schitul Darvari, 2000, la p. 93, definește secularizarea contemporană ca fiind „concretizarea unei concepții autonomiste despre om, mai întâi în raportul său cu Dumnezeu, apoi chiar cu restul lumii create. Acest fapt presupune «o deplasare a centrului de gravitate al vieții și culturii de la Dumnezeu la om». În lumea secularizată, viața creștină nu este concepută ca o realizare a destinului originar al lui Adam, ca o transfigurare dinamică a omului și a lumii și ca unire cu Dumnezeu, ci ca o simplă evitare a păcatului.”

Universalitatea creației enesciene se datorează tocmai misticismului său criptic articulat într-un limbaj muzical de interculturalitate și de interspiritualitate național-universală. Misticismul său criptic se traduce prin sentimentul mioritic propriu românilor, acel dor inefabil de infinit⁶⁴, acea nostalgie a paradisului⁶⁵, sentiment ce-l proiectează pe om în religiozitatea sa pastorală dincolo de limitele condiției sale umane, de limitele istoricității, în istoria și-n iconomia mântuirii, cu potențialul său permanent de regenerare și autodepășire. Nu întâmplător în știința și-n teologia secolului al XX-lea specificul național a fost definit fără putință de tăgadă ca identitate de sânge (=identitate genetică de spațiu), de limbă, de obiceiuri și de religie⁶⁶, iar creația enesciană reflectă cu prisosință acest specific în toate trăsăturile sale definitorii, proiectându-l în universalitatea culturii muzicale în spiritul unui ecumenism autentic.

În studiul de față voi aborda specificitatea națională a creației enesciene din perspectiva bizantinismului său, întrucât acesta nu s-a constituit până în prezent în obiectiv al cercetării sistematice a enescologilor, decât al unor lucrări sporadice, aproape neglijabile. Mă voi limita la punctarea câtorva coordonate de investigare bizantinologică a limbajului enescian, pornind de la rezultatele enescologiei contemporane. Analizele subsemnatei vizează polisemantismul structural de interculturalitate și interspiritualitate al limbajului muzical enescian, mai ales în perioadele de creație în caracter popular românesc, în sensul definit de compozitorul însuși. Nu mă voi lansa în delimitări tematice și celular-motivice și nici în analize structurale pe orizontală și pe verticală după partiturile enesciene, întrucât nu doresc să verific acuratețea analizelor predecesorilor mei, ci

⁶⁴ Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

⁶⁵ Nichifor Crainic, *Nostalgiea paradisului*, Iași, Editura Moldova, 1994.

⁶⁶ Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991. Mihai Diaconescu, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, II, Galați, editura Porto-Franco, 1996, p. 408-412.

acordând credit competenței lor, voi căuta să văd în ce măsură structurile, tehnicile și principiile generale de compoziție enesciană sunt proprii și muzicii de tradiție bizantină.

Se știe că Enescu nu a învățat în școala Occidentului nici etnomuzicologie, nici bizantinologie – științe care atunci își creau aparatul metodologic de investigare și transcriere documentară specializată. Educația sa muzicală occidentală ce cultiva respectul față de tradițiile folclorice ale popoarelor în valorificarea componistică i-a creat baza pe care și-a clădit, apoi, etapizat, propriul sistem componistic prin asimilări continue în contactul artistic cu lumile muzicii și cu marea muzică a lumii.

Premiza investigației mele se găsește în psihologia mioritică profund bizantină și românească a compozitorului George Enescu dezvoltată fără echivoc în propriile mărturisiri despre sine și materializată în plâsmuirea creației în grade diferite de personanță.

Problematika studiului de față cuprinde:

1. creații enesciene de inspirație liturgică ortodoxă cu trimitere directă la sursa de inspirație prin titlu;
2. creații în caracter românesc cu sursă de inspirație bizantină nedeclarată sau de sinteză culturală ambiguă.

Lucrarea aceasta se proiectează ca o sinteză realizată prin analiză bibliografică și nu de partitură, constituindu-se în prolegomenă la analize sistematice viitoare de partituri enesciene din perspectiva antropologiei muzicale bizantine de esență românească. Analiza va urmări, astfel, depistarea structurilor sonore arhetipale de esență bizantină sau bizantino-folclorică, precum și a celor de interculturalitate universală ce o înglobează pe aceasta. Pentru economie de spațiu voi prelua schemele structurale și eșantioanele celular-motivice și tematice investigate prin trimiterea la pagina unde sunt ilustrate în sursele bibliografice, remarcând că majoritatea autorilor cuprinși în bibliografia acestei lucrări nu menționează coordonatele arhivistice sau editoriale ale partiturilor investigate. Așa se face că apar uneori erori în unele lucrări când se face trimitere la părți ale

unor suite enesciene, memoria dovedindu-se capricioasă chiar și-n cazul unor personalități repute ale muzicii și muzicologiei noastre. Iată de ce reclam lipsa de acces la partiturile enesciene acum când România este plină de fel de fel de edituri și tipografii, fundații princiare, culturale, religioase sau socio-profesionale cu pretenții de mecenat cultural-artistic, cu caracter național sau internațional: pentru că nu s-a găsit niciuna care să își asume responsabilitatea reeditării creației enesciene parțiale sau complete, după două decenii de la redeschiderea porților țării spre Occident.

1. *Compozițiile cu sursa de inspirație bizantină declarată* sunt puține, însă deloc neglijabile.

În *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol.1⁶⁷, la p. 85, Clemansa Firca menționează la nr. 46a „*Mica bucățică bisericească de George Enescu*”, M.G.E. Ms. 2273/R(M43), aprox. 2 p. (=57 măsuri), Sol major, Andante, datat 1889, compusă în primul an de studii la Viena, având titlul autograf „*Pièce religieuse*”.

La p. 180-181, la nr. 133b apare „*Andante religioso für 2 Violoncelle und Orgel*”, M.G.E. Ms. 2819b(M18), Mi bemol major, datat București 12 Aprilie 1900, al cărui extras tematic se profilează ca o temă cromatică în ornamentație bizantină acompaniată de o pedală figurată cu aluzii la ison.

Ninuca Oșanu Pop, remarcabilă pianistă și neîntrecută interpretă a muzicii românești din toate timpurile, promovând o însemnată parte din primele audiții absolute ale muzicii contemporane, rafinată exegetă a potențialului pianului în scriitura pianistică enesciană⁶⁸, remarcă și analizează folosirea instrumentelor de cult bisericesc ortodox, clopotele și toaca, în *Suita op. 10 în Re major pentru pian*, compusă la Cracalia în

⁶⁷ Clemansa L. Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, vol.1, București, Editura Muzicală, 1985.

⁶⁸ Ninuca Oșanu Pop, *Elemente specifice ale scriiturii pianistice enesciene*, Cluj Napoca, Media Musica, 2003.

1902 – Toccata – și-n 1903 – Sarabanda, Pavana și Bourrée – și premiată la Conservatorul din Paris. Mottoul compoziției premiate este „*Des cloches sonores*”. În 1903, după cum afirmă în continuare Ninuca Oșanu Pop la p. 39, Enescu avea pe masa de lucru și „*Actul IV al Clopotului*”, probabil o dramă lirică într-un stadiu destul de avansat, despre care nu se mai știe nimic, dar care e posibil să-și fi reverberat ecourile în paginile celei de-a **II-a Suite pentru pian**. Exploatarea sonorităților instrumentelor de percuție liturgice se încadrează, după cum afirmă Ninuca Oșanu Pop, în „preocupările de diversificare a spectrului sonor al pianului, atât pe linia analogiei cu instrumentele cu coarde sau de suflat, cât și prin exploatarea specificului său ca instrument cu coarde percutate, ce presimte impetuoasa dezvoltare a acestei tendințe în întreg secolul XX.” (p.7) „Mereu altele și totdeauna recognoscibile, clopotele sonore ne vor povesti în tonuri festive prezența personajelor care pornesc la drum în Toccata, pentru ca apoi să parcurgă itinerarii lirice în Sarabandă și Pavană. După înclăștările dramatice din primele secțiuni ale Bourréeului, reîntâlnirea acestora va fi marcată de rezonanțele ample ale augmentărilor cu caracter concluziv, finalul fiind conceput ca magistrală sinteză.” (p. 39)

Aceleași instrumente liturgice sunt transpuse în planul prelucrării orchestrale în **Suita a III-a „Săteasca” op. 27**, unde citatul liturgic prin reconstituire orchestrală a chemărilor de clopote pentru vecernie este menționat fără echivoc în titlul unei secvențe din partea a III-a: „**Vechea casă a copilăriei, la apus de soare. Păstor. Păsări călătoare și corbi. Clopote de vecernie.**” La sfârșitul părții apare în partitură datarea: București la 8 octombrie 1937. Pendularea clopotelor e sugerată orchestral în mai multe planuri:

- a) pendularea melodică prin proiecții în salturi ascendente-descendente a liniei melodice, de altfel șerpuite, treptate în cea mai mare parte;
- b) pendularea acordică a armonicului;
- c) prezența unui clopot acordat pe fa;

d) ostinatoul viorilor și flauților fundamentat pe celula y (= celula saltului în aufтакт).⁶⁹

Inspirația bizantină se reflectă mai puțin în creația de tinerețe, aceasta fiind marcată de exploatarea neomodală a citatului folcloric în înveșmântări armonice modal-tonale de factură romantică. Se remarcă însă preocuparea pentru teme biblice și antice, însă lipsa de acces la manuscrisele enesciene nu mi permite să formulez ipoteze referitoare la izvoarele de inspirație melodică, ritmică, formală. Le menționez pentru interesul unor analize ulterioare după *Catalogul tematic al creației lui George Enescu* realizat de Clemansa Firca, anterior menționat:

- *Sphynx. Canon* pe versuri de Carmen Sylva, M.G.E. Ms. Complet 1921/I(M42) datat 2.XI.1898, piesa nr. 216, p. 291-292;

- *La vision de Saül*, cantată pe libret de Eugène Adenis, M.G.E. Ms. 2738/a(M19), si bemol major, datat 1895, piesa nr. 263a-f, p. 364-368;

- *Ahasvérus*, oratoriu pe libret de M. L. Augé de Lassus neterminat, M.G.E. Ms. Complet + schițe 2833/b(M22), sol minor, datat 1895 – perioada studiilor la Paris, piesa nr. 264a-c, p. 369-375;

- *Kyrie în sol minor* din *Messe en sol mineur* pentru 2 timpani, coarde, orgă și cor mixt, M.G.E. Ms. 2804/b1,b11(M12), sol minor, Andante, datat 1896-1897 – perioada studiilor la Paris, piesa nr. 268a-b, p. 382-383;

- *La fille de Jephté*, oratoriu pe libret de autor necunoscut (neterminat), M.G.E. Ms. 2822/b,c(m20), datat 2897 – perioada studiilor la Paris, piesa nr. 269a-e, p. 383-391.

2. Creațiile în caracter românesc cu sursă de inspirație bizantină nedeclarată sau de sinteză culturală ambiguă abundă, câteva dintre ele fiind amănunțit analizate de exegeți în această

⁶⁹ Valentin Timaru, *Simfonismul enescian*, București, Editura Muzicală a UCMR, 1992, p. 67-80.

direcție, altele fiind vag amintite în analize axate pe alte problematici.

Neavând o educație muzicală sistematică de tradiție bizantină în școala Occidentului unde a fost trimis de timpuriu, dar având înrădăcinate în minte în formă arhetipală din copilăria mediului familial preoțesc crâmpoie melodice bisericesti și isoane de acompaniament de strană, Enescu le-a proiectat, conștient și inconștient, în limbajul melodic-armonic creat, nu atât sub formă de citate melodice, cât topite magmatic în structuri modale ambigui, în principii de creație și-n tehnici discursive de interculturalitate, ce se proiectează într-un limbaj muzical de cultură universală, în care obsesia filonului genetic definitiv etnic transpare din multiplele straturi ale elaborării componistice. Bizantinismul său nu se reflectă, deci, în idiome citate, așa cum se reflectă folclorul în creația sa, ci în straturile de adâncime ale gândirii muzicale și-n structura sa psihică mioritică pastorală, tragică și-n același timp senină, în virtutea credinței în mântuire.

În cele ce urmează mă voi referi la următoarele probleme, fiecare dintre ele putând deveni subiecte pentru studii amănunțite viitoare, personale sau ale altor muzicologi interesați:

- 2.1. prezența idiomelor motivice tip monogramă criptică;
- 2.2. Articulații morfo-sintactice în modele arhetipale și tehnici discursive de sursă bizantină;
- 2.3. Sinteze modal-tonale de interculturalitate național-universală;
- 2.4. Proiecții armonice ale tehnicii bizantine de acompaniere a monodiei cu ison;
- 2.5. Parlando-rubato enescian are sursă de inspirație simbioza bizantino-folclorică ce devine marcă de specificitate națională;
- 2.6. Semiografia enesciană și izvoarele de inspirație componistică;
- 2.7. Valorificarea nedeclarată a unor instrumente și repertorii instrumentale liturgice ortodoxe – toaca – în creația pianistică.

2.1. *Prezența idiomelor motivice tip monogramă criptică* fundamentate pe combinarea intervalelor de secundă și terță ne duce cu gândul dincolo de sursa de inspirație folclorică sau cultică occidentală, la fondul autohton de tradiție bizantină, unde secunda și terță cu enarmonica secundă mărită rezultată prin transfigurarea modală sunt intervalele care stau la baza melodiei infinite a cântării și unde criptograma muzicală a monogramei compozitorului este o practică de semnare tăinuită a compoziției de către psalți-compozitori prepetuată la noi secole de-a rândul începând din Școala de la Putna a secolului al XV-lea, prin manuscrisele lui Eustatie Protopsaltul. Motivul monogramic este format din trei sunete aflate în relații variate de secunde și terțe, cifra 3 fiind simbol numeric al Dumnezeirii, respectiv al Sfintei Treimi. Această pendulare de terță mare-terță mică din structura motivului melogramă E (N) Es C⁷⁰ este frecventă în configurația internă a modalismului bizantin, după cum și transfigurarea terței mici în secundă mărită, ce ne proiectează enarmonic dintr-un glas în altul. Astfel, succesiunea prepentonică secundă+terță mică apare definitiv pentru glasul II (ke ifes-di-vu = la bemol-sol-mi), fiind structura elementară de acordaj în glas, multiplicată ascensional în oglindă sub forma di-ke ifes-zo = sol-la bemol-si, secundă mică + secundă mărită. Această structură prepentonică transfigurată enarmonic este caracteristică și hisarului în formula ke-di diez-ga = la-sol diez-fa. E și Es din criptograma enesciană sunt simbolul semiografic al sunetului permanent fluctuant în modalismul bizantin ce apare ca o caracteristică definitivă a policordismului ce crează ambiguitate structurală generatoare de heterofonie. În interpretarea muzicii bizantine, în virtutea ambiguității din teoretizările muzicale, printre necunoscutele care crează heterofonie în cântarea monodică se află și necunoscuta

⁷⁰ Printre studiile recente care analizează într-un capitol special tehnica monogramării muzicale menționez cel al Valentinei Sandu-Dediu, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, București, Editura Muzicală a UCMR, 1997, p. 185-189.

funcționalității treptei fluctuante zo din codificarea occidentală a monogramei enesciene. Acel N, necunoscuta monogramei enesciene dintre literele E-Es, în complexul psihologic al lui Oedip este tocmai întrebarea ce l-a frământat o viață întreagă: «Cine sunt eu? Ce este omul?», întrebare la care a găsit răspunsul în opera de maturitate a confruntării ideatico-simbolice Oedip.

Structura combinatorică de bicord + biton ce stă la baza melogramei enesciene este o structură nucleică generatoare comună tuturor culturilor umanității, respectiv muzicii universale; este o structură muzicală genetică ce se plasează în fondul muzical de geneză din istoria muzicii, nu întâmplător devenind și structură arhetipală ce marchează constelația capodoperelor enesciene însemnate cu monograma autodefinitorie.

2.2. Articulații morfo-sintactice în modele arhetipale și tehnici discursive de sursă bizantină

Speranța Rădulescu evidențiază în suita *Impresii din copilărie*⁷¹ tehnica de construcție celular-motivică, ce „este specifică unui fond de mare vechime al folclorului românesc, cu deosebire unor categorii de melodii cu formă liberă sau elastică executate vocal sau din fluier, caval, cimpoi și alte instrumente de tradiție pastorală.” (p. 278)

Vasile Herman face referire clară în studiile sale pe care le-am menționat în bibliografie la construcția celular-motivică a monodiei bizantine din Evul Mediu până în contemporaneitate. De altfel, principiul variațional de elaborare a discursului meodic valorificat într-o gândire celular-motivică este dovedit și studiat în detaliul formelor de variație de o întreagă pleiadă de bizantinologi și compozitori-muzicologi, fiind evidențiat în contemporaneitate

⁷¹ Speranța Rădulescu, *Microstructuri melodice enesciene subordonate principiului sonată*, în *Studii de muzicologie*, vol. XX, București, Editura Muzicală, 1987, p. 277-271.

și de subsemnata.⁷² În cazul lui Enescu, talentul improvizatoric prin variație celular-motivică apare ca un dat nativ, dobândit genetic de fiul George de la tatăl său, cultivat apoi în contactul cu lăutarul satului și apoi în școala muzicală cultă occidentală.

„Muzica veche românească a secolelor XV-XVI, provenind în principal din școala de la Putna, a cunoscut o alcătuire celulară evidentă, bazată pe continua variație, într-o manieră dintre cele mai complexe și subtile, având tangențe cu fenomenul similar din folclorul românesc. În ultimă analiză, procedeul respectiv s-a constituit într-o modalitate de lucru proprie muzicii noastre și, mai ales, a celei din timpurile de azi. Ulterior, în opera muzicală a unui Dimitrie Cantemir sau Filotei Jipa, procedeul va fi reluat într-o nouă manieră. Muzica înaintașilor noștri din veacul trecut și începutul secolului XX, încercând o apropiere de marile modele ale muzicii Europei de Apus, renunță temporar la procedeele anterior amintite, optând pentru un rudiment de <elaborare motivică> bazat pe microelemente extrase din folclorul urban.

Odată cu Enescu, însă, se produce o revenire treptată la structurarea celular-variațională a creației românești, ca urmare a apelului din ce în ce mai insistent la valorile folclorului autohton. /.../ opera enesciană cunoaște aspecte bivalente, în care gândirea motivică alternează cu cea celulară într-o simbioză strânsă. Aceasta, datorită marelui respect pe care George Enescu îl purta tradițiilor clasicismului muzical european și, în același timp, convingerii pe care o avea că numai cu ajutorul folclorului se va putea ajunge la un limbaj fonetic propriu, la un stil național încheșat lent, dar sigur.”⁷³

Revenind la muzica de tradiție bizantină din spațiul românesc, Vasile Herman face o remarcă demnă de luat în

⁷² Constanța Cristescu, *Chemări de toacă. Monografie, tipologie și antologie muzicală*, în „Colecția națională de folclor”, București, Editura Academiei Române-Fundația Dosoftei, 1999, Capitolele V și VI, p. 95-176.

⁷³ Vasile Herman, *Procedee ale dezvoltării structurale în muzica românească contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Cluj-Napoca, Academia de Muzică „G. Dima”, 1991, p. 42-54.

considerare pentru analiza de față: „Structura și variația celulară continuă, fenomen caracteristic vechilor monodii ale melurgilor români, nu poate fi despărțită de două mari aspecte care o condiționează: canoanele muzicii bizantine și influența folclorului autohton. În ceea ce privește primul aspect, acesta este pe cât de firesc, pe atât de evident. Melodiile, în marea lor majoritate, erau de cult (sau în spiritul acestuia), și, ca atare, trebuia să respecte stilul și regulile de compoziție impuse de legile sale. Pe de altă parte, ambianța cântecului popular autohton, în care creșteau toți dascălii și melurgii, nu putea să nu lase urme, mai mult sau mai puțin adânci, în arta acestora. În consecință, se poate afirma că în vechile creații monodice ale psaltților români se producea un fenomen de sinteză, pe cât de firesc, pe atât de interesant. De altfel, cercetătorii sunt unanimi în aprecierea și recunoașterea acestuia, încă din timpurile cele mai îndepărtate ale istoriei noastre.”⁷⁴

„Bătrânii noștri psalți au fost, fără îndoială, muzicieni culti și profesioniști de înaltă clasă. O dovedesc compozițiile lor, care, în măsura lor simplitate, oferă sentimentul mângâietor al existenței unei baze tehnice, pe cât de vechi, pe atât de valabile pentru compoziția românească contemporană.”⁷⁵

Oralitatea psaltților veritabili a fost și este și-n contemporaneitate, oralitate cultivată, ce pornește de la învățătura cântărilor canonice bisericesti orientată, pe de o parte, spre însușirea canoanelor structural-lingvistice ale melosului de tradiție bizantină și a repertoriului model cu tehnicile de variație și improvizație controlată, pe de altă parte, spre însușirea modelelor tipiconale ale slujbelor bisericesti și a cunoștințelor teoretice teologice necesare oricărui liturghisitor profesionist. Analizele personale desfășurate în ultimul deceniu și jumătate în domeniul interinfluenței muzicii de tradiție bizantină cu folclorul și cu muzica cultă de filieră europeană au evidențiat în repertorii

⁷⁴ Vasile Herman, *Structură și dezvoltare în monodiile melurgilor români medievali*, în *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Editura Muzicală, p. 72.

⁷⁵ Ibidem, p. 86.

liturgice specifice, pe de o parte, simbioza folclorului cu muzica liturgică generând modificări ale sistemului cadențial sau chiar alterări ale scârilor glasurilor până la convertiri în structurile altor glasuri, pe de altă parte, procesul de enclavizare a muzicii românești de tradiție bizantină.

Enescu este un caz de simbioză genetică bizantino-folclorică și de simbioză elevată, cultă, a naționalului complex sintetic cu cultura sa universală într-un stil de creație particularizat, unic și inconfundabil în contextul muzicii universale. „Alesesem calea de a ignora vechile moduri grecești, nimic nu mi se părea mai fastidios decât pastașa de epocă și reconstituirea istorică. /.../ am căutat expresia și stilul care convenea mai bine caracterului meu...”⁷⁶

2.3. Sinteze modal-tonale de interculturalitate națională și național-universală

Ca motto al acestei secțiuni analitice folosesc un citat dintr-un studiu de enescologie al lui Dan Voiculescu⁷⁷:

„Particularitatea sa (a lui Enescu, subl.n.C.C.) constă în prima sinteză pe care a reușit să o realizeze între tradițiile muzicii europene și modalismul românesc. /.../ totul fiind aplicat pe solide principii clasice de formă, exprimă o tendință spre un stil universalist, manifestat prin echilibru, monumentalitate și austeritate, prin pudoarea expresiei, printr-o anumită rotunjime și perfecțiune, în cadrul unei gândiri estetice clasicizante dar și înnoitoare totodată.”

Creația camerală și simfonică și-o definește tonal, însă motivele și temele cu configurațiile surselor și structurilor modale sau sonore pe care caută să le reconstituie sau să le creeze mental și auditiv prin notații diverse, plasate la înălțimi absolute d.p.d.v. acustic. Pentru argumentarea acestei observații dau câteva exemple:

⁷⁶ Mărturisire enesciană publicată de Ștefan Niculescu în vol. *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980, p. 162.

⁷⁷ Dan Voiculescu, *Enescu – primul mare neoclasic*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1991, p. 31.

Tema I a Sonatei a II-a pentru pian și vioară, în fa minor cromatizat, ne apare într-un mod de mixtură care în interpretarea bizantinologilor s-ar numi mixtură a tronsonului pentacordal de hisar cu tetracord cromatic de glas VI. De altfel, hisarul și dublul cromatic al glasului VI se găsesc frecvent și în folclor într-o variantă a cromaticului 1 (ce are secunda mărită între treptele 3-4) cu tetracordul superior cromatizat.⁷⁸

Sonata op. 26 nr. 1 aduce în **tema a II-a** o formulă melodică de „cvasi-coral” pe o structură tetracordală specifică glasului II psaltic în ritmizare variată: ke ifes-di-ga-vu = la bemol-sol-fa-mi.⁷⁹

În același plan lexical monogramic și de ambiguitate modală, de data aceasta pendulare major-minor-frigic, se află și **Tema I a Octetului**, unde modalismul pendulatoriu de factură bizantină și-n același timp tonală cu frigidul prezent în glasul IV și în glasul II – scara glasului IV (un glas de mixtură modală), precum și sistemul de cadențare frigidată a melosului de tradiție bizantină enclavizat se suprapun perfect modalismului folcloric. Modalismul cromatic fluctuant de proveniență populară al **Temei a II-a a Octetului** cu cursul melodic preponderent treptat se regăsește și-n modalismul policordic de mixtură din tradiția bizantină. În mistica ortodoxă numărul 8 este un simbol numeral al înnoirii, **Octetul** reprezentând în evoluția stilului enescian, din multe puncte de vedere, o lucrare de răscruce.

Dacă ținem seama de rezultatele investigațiilor muzicologice ale lui Gheorghe Ciobanu ce susține preponderența modalului diatonic în folclor recunoscând vechimea cromaticului, putem afirma că în modalismul enescian sursa de inspirație nu este modalismul pur folcloric, lăutăresc, ci *magma ambiguității modale de proveniență folclorico-bizantină*.

Adriana Șirlu a semnalat prezența modurilor bizantine *mustar*, *nisabur* și *hisar* în opera **Oedip**⁸⁰ astfel:

⁷⁸ Gheorghe Oprea, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, București, Editura Muzicală a UCMR, 1998, p. 47.

⁷⁹ Hans Peter Türk, *Înceierea Sonatei-Torso în fa minor pentru pian și violoncel de George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1991, p. 39.

- scara mustar – în leitmotivul Iocastei variat (p. 125); tema lui Creon din actul IV (p. 126);
- scara nisabur – în motivul dezvinovățirii (p. 126); în unele teme instrumentale (p. 127);
- scara hisar – în Prolog, în leitmotivul destinului (p. 127) și-n melodica preluată de diverse instrumente (p. 127-128); în melodica tematică a mai multor personaje, cum este Sfinxul, Antigona, Creon (p. 128-129). Analizează apoi modul de variație modală în elaborarea orchestral-dramatică a fiecărui leitmotiv menționat.

Cvartetul în mi bemol major op. 22 nr. 1 prezintă un incipit în pedală ritmică în sotto voce și în **Tema I** o proiecție în oglindă a melogramei re-mi bemol-sol = pa-vu ifes-di, cu transfigurările ei variaționale (v. Dorin Varga⁸¹) și conturarea clară a doricului pe fa cu cadență pe treapta a 2-a, scară echivalentă glasului I psaltic transpus, cu imixtiune cadențială folclorică, diferită de sistemul cadențial de tradiție bizantină. Transfigurarea cromatică și enarmonică în elaborarea motivico-tematică diatonică inițială ne proiectează mai degrabă în tradiția gândirii muzicale tonale și a gândirii modale bizantine în care meditația filosofică se înaripează liniștită străbătând sfere ale necunoscutului revelat mistic în trepte de iluminare. Dorin Varga se referă și la „atmosfera de așteptare” ce se împlinește în **Tema a II-a**, care în modalismul folcloric moldovenesc se construiește în loctic, echivalent glasului IV leghetos. Această stare de așteptare apare astfel ca o stare de meditație mistico-filosofică echivalentă isihiei monastice, ce se definește ca o stare de liniște interioară tulburată de undulația mioritică a zborului gândului în universul muzicii. Indicația „pensiero” adăugată mișcării *Andante* ce domină cantilena doinită în metamorfozări motivico-tematice elaborate tonal și tonal-modal,

⁸⁰ Adriana Șirli, *Modale Strukturen in Annäherung zur orientalischen Kirchenmusik im Oedip*, în *Enesciana*, II-III, București, Editura Academiei Române, 1981, p. 125-132.

⁸¹ Dorin Varga, *O operă monumentală a muzicii de cameră: Cvartetul în mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, Editura Muzicală, 1973, p. 64.

precum și dinamica timbrală orchestrală argumentează în plus interpretarea caracterului meditativ bivalent mioritico-mistic pe care l-am evidențiat în partea introductivă a studiului de față. Tritonul inserat în tema a II-a a acestei părți, este propriu atât folclorului – cvarta lidicului -, cât și modalismului de tradiție bizantină, respectiv unor formule mediane din glasul I și VII. Această cvartă mărită care în muzica occidentală sacră era considerată diabolus in musica, în folclorul românesc și-n muzica de tradiție bizantină este un element stilistic caracteristic ethosului melodic al unor moduri, respectiv glasuri.

Mă limitez doar la aceste exemple de simbioză folclorico-bizantină în configurarea structural-modală a melosului necuvintelor enesciene proiectate preponderent în creația instrumentală și cea orchestrală, subliniind trăsăturile fundamentale ale concepției neomodale enesciene de inspirație dublă – folclorică și bizantină:

a) intervalica preferențială secundă-terță ce se împlinește în motivul melogramei comentat anterior cu derivatele ei din leimotivul destinului pe care se construiește tragedia *Oedip*, oglinda simbolizată a dramei vieții compozitorului;

b) mobilitatea modală în procesul elaborării, care angajează juxtaponeri, transpoziții, repetări variate, interferări de structuri tri-tetrapentacordale;

c) interferența principiilor bizantine de generare sonoră modală: diafonia, trifonia, tetrafonia, cu principiul octaviant;

d) funcționalitatea modală hipersensibilizată din declamația necuvintelor instrumentale și orchestrale apare frecvent și-n modalismul bizantin autentic nediatonizat prin așa-zisa „uniformizare” introdusă prin școlile teologice de profesorul Nicolae Lungu și colaboratorii săi⁸² cu aprobarea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, de mai bine de jumătate de secol și pregătită prin romantismul armonizărilor tonale ale melosului liturgic prelucrat coral odată cu adoptarea corului armonic de tip occidental în biserică. Declamația microintervalică din *Oedip* se poate regăsi în declamația melodizată a Evangheliei și a

⁸² Nicolae Lungu, Gr. Costea, I. Croitoru, *Gramatica muzicii psaltice. Studiu comparativ cu notația liniară*, ediția a doua, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1969.

Apostolului de către preoți și monahi maeștri ai artei muzicale de tradiție bizantină până în contemporaneitate.

Ceea ce compozitorii, muzicologii și armonizatorii bisericești ai muzicii de tradiție bizantină *nu au înțeles și nu au sesizat*, așa cum reiese, de altfel și din armonizările lui Nicolae Lungu, promotorul diatonismului psaltic prin proiectul tonalizant al *uniformizării muzicii psaltice*, este faptul că bazele glasurilor psaltice și treptele de cadență sunt diferite, de cele mai multe ori, de cele ale modurilor populare și de cele antice grecești de care fac atâta caz în antropologismul lor epigonii, nefiind plasate deseori pe prima treaptă a scării, ci în interiorul ei, chiar dacă scările sunt identice. Mai mult, un glas psaltic poate fi reprezentat prin mai multe scări care au extensiune diferită, de la scări pentahexacordice, până la scări ample ce depășesc cadrul octavian, cu caracter policordic. Redarea unui glas printr-o scară octaviană este de multe ori greșită, după cum greșită este armonizarea modală folosind relațiile de armonizare tonală sau modală folclorică. În această direcție, Enescu oferă soluții demne de luat în seamă atunci când se dorește armonizarea melosului de tradiție bizantină, sau se vrea a compune în caracter bizantin ori în caracter românesc de sinteză bizantino-folclorică.

Modalismul enescian articulat în polistructuralitatea sa este o imagine a interculturalității de sinteză muzicală, ce oferă soluții și răspunsuri la întrebările referitoare la structura modală a melodicii românești enclavizate de tradiție bizantină din vestul și sud-vestul țării (Ardeal, Banat, Maramureș și Oaș).

2.4. Proiecții armonice ale tehnicii bizantine de acompaniere a monodiei cu ison

Modalismul și apoi polimodalismul orizontal de proveniență ambiguă folclorico-bizantină va fi proiectat și pe verticală prin procedee variate creând acea permanentă mobilitate și varietate revitalizantă specifică cursusului melodic infinit de tradiție bizantină.

Leib Nachman semnalează predilecția pentru hipersensibilizarea unor trepte prin folosirea „sensibilelor

duble”⁸³ făcând trimitere la *Sonata a III-a pentru vioară și pian* și la *Oedip*. Analizând cele două creații în contextul armonic general al evoluției tehnicii armoniei, el remarcă și polimodalismul armonic specific creației enesciene, în care „bătaia de secunde” și hipersensibilizarea proiectate pe verticală joacă un rol important. Remarc aici, deoarece muzicologul menționat a analizat cu lux de amănunte filiera folclorică a acestor tehnici, doar faptul că în cântarea de strană bătaia de secunde din interpretarea variată a unor glasuri cu trepte mobile este generatoare de heterofonie, fiind frecvent întâlnită și-n contemporaneitate, în suprapunerea, cel mai frecvent, a lui zo cu zo ifes. *E* sau *E(s)* din monograma enesciană ce străbate ca un fir roșu întreaga sa creație, este, de fapt, simbolul unui permanent semn de întrebare în interpretarea glasurilor psaltice, întrucât ambiguitatea teoriei și practicii modale de tradiție bizantină se reflectă în heterofonia cântării de strană cu bătaii de intervale intermediare, neutre sau bivalente, semn de întrebare care l-a marcat mental și auditiv pe Enescu din copilărie și care s-a dezvoltat apoi într-un limbaj muzical enigmatic, ce se limpezește în lumina interioară a misticului filosof al sunetelor.

Eduard Terényi descoperă în *Oedip* „structuri heterogene alcătuite din straturi acordice având structuri diferite”⁸⁴.

În domeniul gândirii verticale heterofonia inconștientă a polivocalității monodice de factură ornamentală a cântării de strană bizantine se proiectează la Enescu în mod rațional și meticolos clădită, în virtutea:

„a) predispoziției pentru creația melodică ornamentată și în permanentă variație diatonică-cromatică;

b) conștiinței unisonului;

⁸³ Nachman, Leib, *Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, Editura Muzicală, 1973, p. 418-423.

⁸⁴ Eduard Terényi, *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1970, p. 91-92.

c) marii disponibilități în conducerea vocilor;

d) debitului improvizatoric conferit de caracterul rubato al gândirii sale melo-ritmice.”⁸⁵

Armonizările enesciene prin proiecțiile structurale orizontale complexe pe verticală ar trebui să fie sugestii deloc neglijabile de armonizare a creațiilor liturgice de tradiție bizantină, întrucât armonizările tonale și cele timid modale manieriste și epigonice pe care le ascultăm deseori duminica și-n sărbători la Liturghie alterează modalismul bizantin și cel de tradiție bizantină enclavizat, proiectând creația liturgică ortodoxă contemporană în obscuritatea manierismului epigonic și a kitschului liturgic neziditor din punct de vedere spiritual-estetic, filocalic.

La rândul său, Pascal Bentoiu face observații de mare subtilitate. „Întreaga <arie> a Sfinxului este o uriașă monodie heterofonizată. Este – mi se pare – prima aplicație perfect consecventă, pe suprafață mare, a acestui principiu (în parte dedus din arta populară, *dar în cea mai mare parte inventat*), principiu ce se va dovedi atât de fertil în creația ulterioară a muzicianului.”⁸⁶ Am subliniat remarca lui Pascal Bentoiu referitoare la principiul heterofonizării monodiei ca principiu în cea mai mare parte inventat de Enescu, acest principiu făcând parte din structurile arhetipale ale fondului bizantin dobândite ereditar și cultivate cu știință și har de binecredinciosul compozitor.

Preludiul la unison din Suita I pentru orchestră aduce elemente de limbaj și principii de compoziție proiectate în tehnici discursive caracteristice deopotrivă folclorului și muzicii bizantine:

a) construirea motivului x (sol-fa-re) ce stă la baza unei melodii de aparență improvizatorică, în spiritul cântecului lung și

⁸⁵ Constantin Râpă, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1986, p. 267.

⁸⁶ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, București, Editura Muzicală, 1999, p. 271-272.

al cântării bizantine papadice, se face din nou prin combinarea celor două intervale arhetipale – secunda și terța mică;

b) totalul melodic unisonic, monodic polistratificat timbral orchestral, ce pare a perverti intuiția heterofonică de mai târziu valorificată în *Dixtuor*, ne sugerează obsesia primordialității melodice a monodiei folclorico-bizantine a cărei potențare se face prin îngroșare polivocală heterofonică și deseori prin acompaniere cu isoane figurate (respectiv hang în folclor).

Studii ulterioare se vor putea axa pe problema valorificării isoanelor de strană în creația enesciană.

2.5. Parlando-rubato-ul enescian are sursă de inspirație simbioza bizantino-folclorică ce devine marcă de specificitate națională

Ritmul parlando-rubato este frecvent atât în folclor, cât și-n muzica liturgică de tradiție bizantină enclavizată, Enescu proiectându-l cu rafinament atât în muzica vocală și vocal-simfonică, cât și-n articulațiile metalingvistice ale muzicii instrumentale. Astfel intonațiile instrumentelor și ale vocii umane se netemperează și se nuanțează într-o paletă infinită de variante, notarea intonațională și cea ritmică parlando și rubato făcându-se cu minuțiozitatea cronometrică cel mai riguros posibilă. Astfel intonațiile vocii umane și cele ale instrumentelor ce o substituie deseori se nuanțează într-o paletă infinită de variante, discursul enescian nuanțându-se într-o infinitate de metamorfoze afectiv-spirituale. Comentez, în această direcție, deocamdată, doar un exemplu cu extensiunile aferente.

Tema a II-a a Sonatei a II-a pentru pian și vioară îmbină limbajul monogramic cu elemente de recitativ melodizat, proiectându-ne în spațiul mioritic folclorico-liturgic; mult disputata „Mioriță” apare aici oglindită ca stare sufletească dominantă cu transparența sincerității mărturisirii, într-un poem deopotrivă pastoral și păstoresc. În plan ritmic, recitativul liturgic ca sursă de inspirație nemărturisită, însă prezentă în stare magmatică de adâncime, se reflectă în modul de notare ritmică

din care transpare pulsația hronos-protosului liturgic rubatizat în parlandoul necuvintelor instrumentale. **Tema I a Părții a II-a**, căreia i se atribuie un caracter „mult mai folcloric”⁸⁷, folosește câteva formule frecvente în cântarea psaltică ornamentată elaborate variat instrumental. Aceleași formule apar și-n **Tema I a Octetului** mult dinamizate atât ritmic cât și melodic, într-un limbaj de pendulare ritmică, acustico-intervalică și modală. Efectul acustic pendulatoriu apare și în combinarea tehnicii de flajolet cu coardă liberă și presare variată dinamic.

2.6. *Semiografia enesciană și izvoarele de inspirație componistică*

Semiografia, excesiv de precisă, încearcă să redea atât intonațiile declamatorii, cât și cele instrumentale și vocale netemperate, precum și parlando-rubato ritmic, prin soluții inovatoare ce au oferit și oferă încă bizantinologilor, etnomuzicologilor și compozitorilor sugestii de transcriere și notare muzicală rafinată.

Iuliu Bona definește funcționalitatea microintervalicii enesciene ca fiind „funcționalitatea hipersensibilizată a modalului microintervalic”⁸⁸ unde baza modală a scării se recunoaște, fiecare sunet din scară avându-și microtoniile hipersensibile satelit ce se rotesc în jurul pilonului de atracție. „Existența unei asemenea funcționalități modale hipersensibilizate este asigurată de către Enescu și prin necesarul semiografic întrebuițat, notația folosind pentru înscrierea sunetelor de schimb hipersensibilizate note derivate din treapta învecinată. După amplasamentul acestor sunete hipersensibilizate, alterațiile folosite vor fi: de sfert de ton (la sfert de diez pentru si bemol; la sfert de bemol pentru mi becar) sau de trei sferturi de ton (la treisfert de bemol pentru sol

⁸⁷ Constantin Rîpă, *Op. cit.*, p. 253.

⁸⁸ Iuliu Bona, *Funcționalitatea diferită a micro-intervalisticii vocale în tragedia lirică „Oedip” de George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12-13 (1976-1977), Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1979, p. 193.

becar și treisferet de diez pentru același sol becar)⁸⁹. Enescu mizează pe imprecizia intonației microintervalice a interpreților, o intonație „lipsită de acuratețe”, cu intervale intermediare, pentru redarea declamației cvasivorbite și melodizate, intonație pe care Enescu o notează microintervalic cu precizia acusticianului fizician, după cum și duratele parlando-rubatoului le cronometrează cu precizie metronomică.

Comparând sistemul netemperat al glasurilor psaltice cu cel temperat al tonalismului apusean, Grigore Panțiru a tras niște concluzii demne de luat în seamă, pe care le citez în contextul preocupărilor semiografice de față. „În privința neegalității secundelor de un ton și a cvintelor perfecte, știința muzicală a stabilit că distanța de la *do* la *re* este de $9/8$, iar de la *re* la *mi*, de $10/9$, deci neegale, așa cum afirmă muzica psaltică. De asemenea, cvinta re-la este mai mică decât cvinta do-sol, iar terța re-fa, mai mică decât altă terță minoră. Cât privește numeroasele sensibile și ultrasensibile întâlnite în muzica psaltică, se pot explica foarte bine prin sistemul funcțional al cvintelor dominante și subdominante – de aici necesitatea de a se modifica semnele de alterație apusene în transcriere.”⁹⁰ „Marele nostru compozitor George Enescu, simțind nevoia de a ieși din sistemul temperat apusean, pentru a reda cât mai fidel motivele muzicale populare în *Sonata a III-a în la minor pentru vioară și pian* și în opera *Oedip*, a adus modificări semnelor de alterație apusene. Dacă Enescu a aplicat în practică această variație de tonuri și semitonuri, caracteristică muzicii psaltice, *considerăm o mare greșeală reducerea acestora la identitatea alterațiilor tradiționale apusene de dragul ușurinței în transcrierea melodiilor*. [subl.n.C.C.] Dacă înaintașii noștri le-au avut și le-au folosit, sântem datori și noi să le păstrăm și să le transmitem generațiilor viitoare, pentru a le

⁸⁹ Ibidem, p. 194.

⁹⁰ Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală, 1971, p. 209.

adânci înțelesul și sensul și pentru a descoperi în ele noi mijloace de expresivitate muzicală.”⁹¹

2.7. *Valorificarea nedeclarată a unor instrumente și repertorii instrumentale liturgice ortodoxe – toaca – în creația pianistică.*

Aceeași *Suită op. 10 pentru pian* menționată la punctul 1 al acestui studiu este dezvăluită de Ninuca Oșanu Pop în analiza rafinată a straturilor de adâncime ale textului muzical⁹² și ca o compoziție enesciană cu sursă de inspirație bizantină nedeclarată, tănuită. Grație unei meticuloase comparații între tehnica percuției pianistice și cea a toacei, pe baza analizei structurale a repertoriului semnalelor liturgice de toacă publicat de subsemnata⁹³ comparativ cu configurația tematică și arhitectonică a Bourréeului, ingenioasa pianistă a depistat sursa nedeclarată de inspirație liturgică ortodoxă, anume o temă ritmică alcătuită după modelul general al chemării liturgice cu toaca, prelucrată într-o

⁹¹ Ibidem, p. 210. Observația subtilă, plină de amărăciune a marelui bizantinolog referitoare la relația între notarea microintervalicii psaltice contemporane și notarea microintervalicii în creația enesciană ne oferă răspunsul la întrebarea pe care mi-am pus-o în legătură cu sursa de inspirație semiografică a lui Atanasie Lipovan, mare cântăreț bisericesc și profesor la Academia Teologică din Aradul primei jumătăți a secolului al XX-lea, în notarea repertoriului muzical bisericesc enclavizat de tradiție bizantină din Banat și Crișana, memorizat de el, în ultimele tipărituri de repertoriu liturgic ortodox din anii 1943-1947. În aceste tipărituri, unele glasuri au în armura notației occidentale alterații reprezentând sferțuri de ton, respectiv semne ce sugerează structuri modale netemperate ce conțin microintervale între treptele unor scări ale unor glasuri. Încadrându-se în curentul componistic și etnomuzicologic al vremii, în care se caută soluții pentru notarea intonației netemperate a folclorului și a altor muzici tradiționale în sisteme sonore netemperate, Atanasie Lipovan se orientează nu spre sistemul semiografic conceput de Enescu, ci spre sistemul etnomuzicologic folosit de Bartok, mai lesnicios. [vezi Atanasie Lipovan, *Cântări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an, întocmite pe baza vechilor melodii obișnuite în Banat și Crișana, puse pe note liniare*, vol.1 și 2, Arad, Tipografia Diecezană, 1944, 1946.]

⁹² Ninuca Oșanu Pop, *Op. cit.*, p. 79-94.

⁹³ Constanța Cristescu, *Chemări de toacă*, op. cit.

„extraordinar de interesantă și originală formă de variațiuni pe un ritm. /.../ În locul principiului clasic al variațiunilor pe o temă, aceasta va fi înlocuită de un ritm care devine astfel tema variațiunilor.”⁹⁴

⁹⁴ Ninuca Oșanu Pop, *Op. cit.*, p. 83.

INFLUENȚE BIZANTINE ÎN CREAȚIA ENESCIANĂ. Studiu de caz: OEDIP

Seria studiilor dedicate identificării izvorului de inspirație de filieră bizantină în creația enesciană își are ca punct de pornire o lucrare fundamentală a muzicologului Octavian Lazăr Cosma „Oedip-ul enescian“, publicată în Editura Muzicală în anul 1967. Această serie se profilează pentru moment pe studiul bibliografic preliminar, confruntat, în măsura posibilităților, cu partiturile enesciene. Volumul de interes prospectiv pentru studiul dedicat determinării izvoarelor bizantine de inspirație componistică enesciană în contextul universalității sale stilistice este un argument cu atât mai convingător cu cât a fost publicat în anul 1967, în plin proletcultism militant socialist, anticipând o temă de cercetare pe care o adâncesc cu probleme de poliinterpretare interculturală în plan stilistic. Sursa bibliografică mai sus menționată oferă analistului cele mai bogate și fine observații de structură, argumentate parțial printr-o sumă de extrase muzicale integrate în Anexa substanțială ce însumează 100 de pagini de clișee muzicale ilustrative ale teoriei muzicologului referitoare la unica operă a lui Enescu, o chintesență a stilului său componistic.

Am putut confrunța considerațiile muzicologului Octavian Lazăr Cosma cu partitura enesciană⁹⁵ datorită bunăvoinței conducerii Muzeului George Enescu din București, care mi-a și xeroxat un număr important de pagini în vederea facilitării muncii de analiză, Bibliotecii Județene „I. G. Sbiera“ Suceava care mi-a furnizat și extrasul de pian și familiei regretatului muzicolog clujean Romeo Ghircoiașiu, care mi-a împrumutat extrasul partiturii corale publicat în Editura Muzicală.

Studiul de față ilustrează prin extrase bibliografice următoarele probleme:

⁹⁵ George Enescu, *Oedipe*, Opus 23, Tragedie lirică în patru acte și șase tablouri, Poem de Edmond Fleg, București, Editura Muzicală a Compozitorilor din R.P.R., 1964, fondul Muzeului “George Enescu” București. Abreviere pentru trimiteri bibliografice în text: Partitura, pagina, nr. reper orchestral.

a) referiri generale la sursa de inspirație bizantină în opera Oedip în contextul analizei stilistice;

b) referiri speciale la melosul unor personaje și compartimente corale de interes pentru studiul proiectat inserate selectiv în punctul a), întrucât extragerea exhaustivă a citatelor bibliografice ar ocupa foarte mult spațiu, nefiind necesară în prospekția exegetică de față.

În afara referințelor cu caracter general, m-am oprit în mod special asupra personajelor individuale și de grup implicate în celebrarea unor acte rituale cultice antice, precreștine.

1. Referiri generale la sursa de inspirație bizantină în opera enesciană Oedip

1. 1. *Stilul tragediei lirice* (p. 326-331) recurge și la filonul muzical bizantin, filon pe care îl mărturisește însuși Enescu, potrivit afirmației deosebit de interesante a lui Constantin Brăiloiu referitoare la integralitatea cuprinderii specificității românești în preocupările muzicale ale lui Enescu: „Sânt semne că Enescu ni se va da nouă tot, întreg. Sârbele Jiului răsună stăpânit în a treia Sonată de vioară. Și deunăzi mi-a mărturisit că tainele cântării bizantine ale Bisericii răsăritene îl ispitesc de la o vreme tot mai mult.”⁹⁶

La pagina 328 a cărții sale, Octavian Lazăr Cosma susține, citându-l și pe Constantin Brăiloiu: „Un alt filon, generos reprezentat, este muzica bisericească, bizantină, stilul psalmodic bogat cromatizat (actul I). În susținerea acestui argument apelăm la modurile bizantine și, mai direct, la înrudirea melodică dintre cântarea I din Catavasiile Crăciunului, glasul I, folosit de Paul Constantinescu în corul „Hristos se naște” din Oratoriul de Crăciun și melodia celui de-al doilea cortegiu din actul III al Operei Oedip (ex. 308).”

1.2. Probleme de prozodie a libretului

⁹⁶ Constantin Brăiloiu, *Jubileul Maestrului George Enescu*, în *Adevărul literar și artistic*, București, X, 1 noiembrie 1931, preluat din Octavian Lazăr Cosma, *Op. cit.*, p. 328.

„Caracterul inovator al stilului poetic, preconizat de Edmond Fleg, este deosebit de evident. Întâlnim un "Stilsprache" nou, o țesătură flexibilă, bazată pe dialogul concentrat ce convine dinamismului epocii, o adevărată "simfonia în alb" ce se conturează liber, nedisimulat. Avem de-a face cu un stil în proză, de o factură liberă, asimetrică. Numai pe alocuri se profilează metrul versificat (dar nu construcția cvadriliniară), ce trădează intenția libretistului de a imita dispoziția accentelor din metrul safic propriu-zis. Cu toate acestea, în majoritatea versurilor – existente de altfel în proporții restrânse față de suprafețele în proză – numărul silabelor variază în mod destul de liber, și numai disparat unele strofe alcaice și asclepiadice, precum și clausula adonică ne permit să întrezărim o ușoară tentativă de imitare a versului antic. /.../ Aspectul fonetic al rimelor lui Fleg dă impresia unei măiestrii poetice bazate pe principiul varietății. În acest context, replicile alternează neconținut, în silabe circumscrise, de la tetra la dodecasilabe și chiar cvintodecasilabe. În unele replici ale lui Oedip se evidențiază acel parlando patetic pe care ni-l putem închipui în alexandrini energic cadențați. Echilibrul cuvintelor este întotdeauna grav și solemn, ca și cum numai astfel s-ar putea reliefa tragismul situațiilor și caracterelor. Tonalitatea tragică a limbajului este adâncită prin repetiții de cuvinte, întâlnite cu prioritate în partitura corului. /.../

Sintetizând calitățile libretului, consemnăm cuvintele: condensat coerente, limpezime structurală, precizie plastică, variație perpetuă. Gama largă stilizată, folosită de Edmond Fleg (vorbirea prozaică, poetică, ritmică, percutantă), oferea – virtual – largi posibilități găsirii corespondentului muzical. Dintre calitățile indiscutabile ale libretului se impune subliniată cea primordială: muzicalitatea.“ [p. 63-64]

Formularea titlului subcapitolului ce ne interesează în mod deosebit pentru evaluarea libretului, *Ascetismul libretului* [p. 46], ilustrează tocmai substanța condensată a unui lirism neerotic, lipsit de dulcegărie, lirismul unei dragoste jertfelnice împlinită total, până la autosacrificiul eroic, închinat umanității.

2. *Câteva considerații stilistice - Bogăția scărilor cromatice*

„O primă constatare se referă la bogăția scărilor cromatice, arcuite într-un diapazon larg, ce cuprinde șirul tuturor sunetelor. În funcție de situația dramatică, scările au o anumită fizionomie. De cele mai multe ori factorul cromatic este preponderent. Prin introducerea treptelor enarmonice, scara se lărgeste, cuprinzând mai mult de douăsprezece sunete. /.../ Ceea ce este remarcabil în structura scărilor se referă la centrul gravitațional, reperabil într-un ton fundamental. Astfel, modul se îmbogățește la Enescu pe calea cromatismelor și alterațiilor, pe calea menținerii unor intervale și relații specifice graiului popular. Frecvența acestora demonstrează vitalitatea și originalitatea adusă de lidic, doric, mixolidic, de vechile ehuri bisericești, de floralele nisabur și hisar și de cromaticul mustar. Tocmai infiltrarea acestora în gândirea tonală major-minor a dus la dispersarea autonomiei acestora, la instaurarea unor modalități desprinse din practica populară și ridicate la înălțimea generalizatoare a tratării lor libere, la combinarea anumitor scări pe baza tetracordurilor conjunctive și disjunctive, la mutații ce au dus la obținerea unor structuri noi cu potențiale dramatice coloristice și expresive nemaîntâlnite.“ [p. 274-275]

Referindu-ne doar la structurile modale menționate de O.L.Cosma în citatul de mai sus, se impune a sublinia că doricul apare frecvent în cântarea psaltică în structura glasului I autentic cu sexta mare (antica sextă frigidă), iar mixolidicul apare frecvent în structura glasului VIII după trifonie, cu zo ifes. Structura tetracordală specifică lidicului este uzuală în mare parte din glasurile psaltice, fiind o marcă de specificitate lingvistică muzicală a muzicii de tradiție bizantină. Evident, doricul și mixolidicul se regăsesc și-n modalismul occidental renescentist și post-renescentist, însă nu insist asupra acestuia, nefăcând parte din preocupările studiului de față.

2.1. *Izvoare ale stilului coral enescian – sursa bizantină*

M-am concentrat aici doar asupra momentelor de ritual cultic precreștin recreate de condeii măiestriți al compozitorului. Citez evaluările muzicologului exeget.

“În plus, Enescu fructifică în geniala sa partitură, în momente adecvate, germenii melosului popular românesc și ai creației corale autohtone, îndeosebi cea de cult, cu adânci rădăcini în vremuri străvechi, în ehurile bizantine.” (p. 240)

“Între Marele Preot și mulțime se angajează celebrarea unei rugăciuni, după principiul cântării antifonale. În partida corului se relevă o melodie psalmodică cu un ambitus redus, pe un acord de cvartă și sextă cu mișcare paralelă, a cărei filiație cu cântarea psaltică este certă (ex. 298).

Indicația autorului, "mormorando" intensifică piozitatea expresiei. Reluarea sa aduce variație ritmică. Frumusețea acestor pagini este deosebită, sporind parcă prin apelarea la inepuizabilele izvoare muzicale vechi românești, considerate până în prezent ale lui Kiriac și Paul Constantinescu. Realitatea este că Enescu a cunoscut preocupările bizantine ale lui Kiriac și, după cum ne demonstrează cele de mai sus, le-a valorificat în geniala sa partitură. Problema aceasta se cere aprofundată în studii muzicologice. Avem convingerea că în urma investigațiilor pe acest tărâm, vom fi nevoiți să ne revizuiim multe păreri.

Episodul rugăciunii se încheie tot printr-o invocare psalmodică, în care principiul monodiei alternează cu cel omofon. Implorarea din finalul frazei se amplifică, după care orchestra reia variațional (nr. [53]) crâmpoie tematice de până atunci, subliniind atmosfera sărbătorească a momentului.” (p. 243)

3. *Paginile corale din Epilog – structura intonațională*

“Structura intonațională relevă austeritatea marilor valori. De fapt, în conformația acestei teme, rolurile sânt absolut egale, atât ale liniei intervalice, cât și ale diviziunilor ritmice. Pornind de la intonația rectotono, se ajunge la un stil cantabil generos, cu intervale ușor de intonat, de preferință orânduite în succesiuni treptate. Ritmul cunoaște o variație, deși reluările exacte pe

parcursul unei măsuri nu se exclud. Variația va afecta ușor secunda, prin introducerea unui triolet în diferite segmente ale perioadei, asincronă și mobilă. Rafinamentul armoniei este derivat din înlănțuirile modale diatonice, din suprapunerile de terțe, pedale și cvinte goale; conducerea vocilor pornește și ajunge, întotdeauna, la un punct comun. Dislocările acordice sânt efectul eterofoniei care facilitează instabilitatea cadențelor, mersul aparent liber - improvizatoric. Efectul sonor este de o inefabilă poezie, accentuând sensul dramatic al imaginii bătrânilor atenieni, simbol al înțelepciunii, cumpătării și dreptății.” (p. 253)

“În decursul actului, corul înțelepților va reveni în patru rânduri, în aceeași tonalitate, a doua oară, nr. [329], sub aceeași înfățișare vocală, iar orchestral, cu o tentă de melodizare la flaute, pe suprafețe limitate: a treia reluare, nr. [358], ce coincide cu disputa dintre Creon și Antigona, este exactă până în măsura a zecea, după care se întrerupe brusc. Orchestra are aici un rol dramatic, îmbogățind factura printr-o trepidație ritmică, prin cromatisme derivate din leitmotivul Antigonei și din tema chemării în ajutor. /.../ La drept vorbind, dezvoltarea temei corului se face prin mutații în alte tonalități. Contururile rămân nemodificate, reluarea lor, sub forma unor clișee fixe, sporește calitativ anvergura finalului de operă. Corul acesta va juca un rol determinant, alături de leitmotivul Atenei, în forma generală a actului ultim.” (p. 253)

“Chemarea Eumenidelor, de fapt leitmotivul lor, are un caracter static, sideral, exclusiv armonic. Repetarea sa este întotdeauna invariabilă, sub raport tematic. Culorile diferite se datorează tonalităților în care revin, și efectelor instrumentale acompaniatoare.

Eumenidele apar în finalul epilogului, intonând formula cadențială din corul bătrânilor, ușor variată în încheiere, nr. [394], conchizând asupra semnificației victoriei lui Oedip: "... Cu el e pacea !"" (p. 254)

Referitor la “caracterul static, sideral”, al leitmotivului Eumenidelor, acesta apare ca o melodie ritualică imuabilă, cum

sunt atâtea melodii pietrificate în tradiția orală și cărturărească a muzicii psaltice din țară, melodica ei esențializînd schematic principiile fundamentale ale melodicii de tradiție bizantină: principiul difoniei, trifoniei și tetrafoniei. De altfel, intonarea melodiei ritualice preponderent la unison cu stratificări parafonice în terțe și în cvarte paralele nu face altceva decât să dea contur practic celor remarcate de subsemnata mai sus. Mișcările parafonice rudimentare sînt, de altfel, frecvente și-n folclor, precum și-n toată cultura muzicală sacră medievală occidentală.

4. *Probleme de melo-ritmică*

În analiza melo-ritmică a discursului personajelor operei, Octavian Lazăr Cosma distinge mai multe maniere de execuție parlando, maniere ce se regăsesc și-n stilul recitativului liturgic de tradiție bizantină, putînd fi identificate și-n contemporaneitate în maniera recitativelor liturgice ale unor maeștri psalți și preoți slujitori ai altarelor bisericești ortodoxe:

4.1. „maniera parlando, percutată prin accente susținute. Ca intonație, aluziile la leitmotivul Sfinxului și Oedip sînt evidente.“ (p. 216)

4.2. „stilul parlando, melodic, pe o pedală gravă de secunde mici.“ (p. 216)

4.3. „un parlando rubato, arcuit după principiul contractării și relaxării.“ (p. 216)

Enescu muzicalizează, de fapt, vorbirea personajelor, diversificînd paleta expresivă de comunicare afectivă prin exploatarea exhaustivă a mijloacelor pe care le oferă diferitele culturi muzicale de inspirație și interinfluență la nivelul contemporaneității vremii sale și dincolo de ea. „Oedip – mărturisește Enescu în *Amintiri*⁹⁷ - este un personaj al tuturor timpurilor, universal și se poate deci reda drama lui în limbaj modern. De aceea, am utilizat cuceririle muzicii contemporane și câteodată chiar am anticipat, întrebuițînd în pasajele declamate,

⁹⁷ Bernard Gavoty, *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 146.

jumătate cântate, jumătate vorbite, sfertul de ton, care redă minunat unele efecte speciale: inconvenientul lor că puneau cântărețului, care interpreta rolul lui Oedip, probleme destul de spinoase.“ (p. 231-232)

Opinia lui George Enescu referitoare la contemporaneitatea lui Oedip, ce se pretează la folosirea unui limbaj contemporan, ne îndreptățește cu atât mai mult să luăm în considerare limbajul muzicii psaltice care îi era contemporan, îi era la îndemână în lumea pe care o frecventa și care, se pare, îl fascina. De altfel, acțiunea operei Oedip se petrece într-o Grecie precreștină în care apar, mai ales în actele ritualice, elemente creștine incipiente pe care Enescu le valorifică discret nu numai în limbajul muzical, ci și în scenografie. În acest sens, magistral este redat momentul iluminării interioare a lui Oedip prin care își dobândește conștiința propriei nevinovății după ruga sa către Cer, care își deschide porțile să îl primească prin chemarea Eumenidelor. Citez din partitură, p. 497, reper orchestral 358: „Oedipe, presque impassible, se lève, et adresse au Ciel une prière muette. On entend de nouveau dans les coulisses le choeur des Vieillards athéniens qui se rapprochent.“ Iluminarea lui Oedip (Partitura, p. 506-516) se împlinește eroic prin mărturisirea publică a nevinovăției sale înfruntând tenebrele unui destin cultivat perfid de lumea vremii sale, cu aceasta începând, de fapt, ritualul trecerii lui Oedip în lumea dreptilor, ritualul de sanctificare prin incinerare în focul sacru închis într-un loc inaccesibil oamenilor de rând, știut numai de Tezeu. Procesiunea funerară a lui Oedip către grotă cu focul sacru în care avea să-și încheie viața pământeană la apusul soarelui, cu tot onorul de care beneficia un adevărat rege – închinarea lui Tezeu în fața grotii în care a dispărut Oedip și din care iese brusc o lumină orbitoare - conține o mulțime de elemente creștine, asupra cărora nu insist. Citez doar modul în care este descrisă închinarea lui Tezeu la mormântul lui Oedip (grotă în care a dispărut în lumină), din scenografia notată pe partitură la pagina 550-551: “Tout à coup, en entend, très assourdi, un tonnerre souterrain. Oedipe disparaît

près d'une grotte d'où sort brusquement et éblouissante lumière. Thésée tombe à genoux, se voilant la face. La lumière s'éteint peu à peu et l'on entend, très sereine, la voix des Euménides..." "Thésée est toujours à genoux, la face voilée. Les feuillés des arbres s'agitent doucement, éclairées par des rayons pourprés du soleil couchant." (Partitura, p. 555)

Contrar părerii muzicologului enescolog care consideră că "Tezeu aparține grupului personajelor statice, lipsite de evoluție" (p. 199), având de îndeplinit chiar și în final "atribuții exclusiv figurative (regizorale), prezența sa vocală fiind absentă cu desăvârșire" (p. 199), îmi exprim părerea că prezența sa în îndeplinirea unor acte rituale fundamentale, mai ales a celui final al însoțirii lui Oedip prin locul înverzit, cu pomi, cu flori și păsări cântătoare, inaccesibil muritorilor de rând, situat pe drumul spre moartea izbăvitoare dincolo de zidul simbolic de aramă, într-o tăcere de mare densitate semantică ritmată de pașii mersului ceremonial încet, este esențială. Tăcerea apare ca un mod de exprimare superioară în momentul final al operei, când Oedip, după ce s-a rugat îndelung, îndeplinește iluminat de pacea conștiinței nevinovăției sale, în contemplația rugăciunii interioare, ritualul autosacrificării sacramentale într-o procesiune funerară copleșitoare, cu aluzii la ritualul creștin ortodox de îngropăciune.

5. Concluzii generalizatoare asupra stilului vocal – influențe bizantine

„Dată fiind atmosfera tragică a lucrării, linia melodică se profilează în fraze sobre, condensate, predominând cantabilitatea parlando. Frazele melodice în maniera clasică a bel-canto-ului lipsesc, nefiind justificate de situațiile dramatice. Nici un moment nu se acordă prioritate muzicii în dauna textului sau viceversa. Dispoziția determinată de cuvânt este întotdeauna pe picior de egalitate cu însuși cuvântul, astfel că se obține o vizibilă ștergere a barierelor convenționale dintre recitativ și melodie. Adeseori melodia are caracter de recitativ, și recitativul este tratat melodic; în instanță superioară, factorul vocal apare ca o sinteză

nedisimulată, ca o entitate absolut originală, încropind diverse modalități într-un torent unic, păstrând foarte vag reminiscentele clișeele devenite convenție. Acordându-se atenția cuvenită întru chipării sonore a textului, acesta a dictat accente, intervale etc., ceea ce a rezultat o nebanuită fidelitate din partea muzicii, făcând posibilă obținerea uneia dintre legile fundamentale ale dramaturgiei de operă: claritatea. În orice moment, vocea se reliefează, nefiind estompată sau sufocată de aparatul orchestral, astfel încât auditorul poate pricepe cea mai subtilă frază, aparent cea mai neînsemnată replică.

Pe Enescu nu l-a preocupat compunerea unor "melodii frumoase", ușor de reținut, el a tins spre realizarea unui context emoțional organic, țesut pe canavaua literară, a unor arabescuri muzicale capabile să transmită cu pregnanță toate meandrele subiectului, să redea simțăminte în mișcare, personaje veridice. Gradul melodicității este dictat de momentul dramatic și nu invers. Același lucru se poate spune și despre amplitudinea țesăturii vocale, modelată și ea în raport cu elementul dramatic. Nu se abuzează de note înalte, virtuozitatea vocală nefiind privită prin prisma acutelor. Iar atunci când ele se întâlnesc, sânt minuțios pregătite, astfel că se îndreptățește întrebuințarea lor în registre extreme. Diapazonul părților vocale poate fi urmărit în ex. 297." (p. 239)

6. *Maniera vocală de tratare* ne conduce spre stilul psalmodic. "Alunecările, stilul ornamentat și în plus, prezența sfertului de ton atestă influența muzicii bizantine vizibilă și în partea corală."(p. 191) Referitor la maniera de cânt a Marelui Preot, Octavian Lazăr Cosma remarcă la aceeași pagină 191 procesul metamorfozării melosului de inspirație folclorică în melos cultic, "modificat ritmic, în sensul atenuării caracterului dansant și infuzării unui mers capricios, care trădează unduirile melismatice, melopeea doinită, străfulgerată de accente jeluitoare, pe de o parte, iar pe de alta, de molcomul cânt bisericesc cu ușoare inflexiuni orientale." [Partitura - p. 65-66, nr. 48 de la măsura a III-a – nr. 49]

7. **Prezența microtoniilor în Oedip** (p. 329-330) este semnalată de muzicolog, însă acesta limitează sursa de adopție a sunetelor infracromatice la muzica lăutărească, uitând și prin aceasta contrazicându-se în cele afirmate anterior referitor la prezența modalismului cromatic de tradiție bizantină, ce abundă în microintervale.⁹⁸

“În Oedip, Enescu se îndreaptă pentru prima oară în lumea acustică a sunetelor infracromatice, oprindu-se asupra sfertului și treisfertului de ton, cu scopul îmbogățirii paletii expresive, lărgirii arsenalului de nuanțe, atât de necesar pentru redarea oscilațiilor aproape imperceptibile ale durerii, aleanului și dorului. Aceste intervale nu sânt caracteristice numai momentelor "forte" sau partidei vocale a lui Oedip și Sfinxului. Se interceptează și la Marele Preot (o singură dată), la Tiresias, în vocea care anunță sinuciderea Iocastei, la Antigona și Creon. Enescu nu abuzează de acest procedeu preluat de la lăutari, deci neelaborat pe cale abstractă. /.../ Deci, în Oedip, sferturile (și treisferturile) de ton îndeplinesc sporadic funcții expresive de natură intens dramatică.”

După bilanțul prezenței microtoniilor în partitura operei enesciene, Octavian Lazăr Cosma își pune întrebarea următoare: “/.../ dacă sferturile de ton, intervale ca secunda și cvarta mărită întâlnite și în folclorul altor popoare pot fi considerate ca entități valorice muzicale românești?” “A răspunde categoric la întrebare – conchide muzicologul -, ar însemna să ne postăm pe o poziție exclusivistă. În fond, nu intervalul reprezintă nimbul național într-o lucrare, oricare ar fi el, ci întregul context în care se prezintă, la care își dau concursul o sumedenie de factori: mod, ritm, metru etc.” (p. 330) Intervalele la care face referire Octavian Lazăr Cosma sunt deopotrivă caracteristice folclorului românesc și

⁹⁸ Macarie Ieromonahul, *Opere. I. Theoriticon*, București, Editura Academiei Române, 1976, Capitolele 9-19 și Planșele anexe. Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, p. 79-174 și 207-301.

muzicii liturgice românești de tradiție bizantină în structurile ei modale autentice și-n cele aparținând stilurilor regionale enclavizate⁹⁹, prezența lor într-o creație enesciană în caracter românesc de asemenea anvergură constituindu-se în marcă de specificitate cultural-spirituală românească.

8. ***Monodia, unisonul, cântarea antifonică, dublajele în paralelisme*** sânt tehnicile preferențiale în toate momentele desfășurării unor rituale cultice antice precreștine, cum este, de exemplu procesiunea funerară de pomenire legată de cultul morților de la p. 256-267 din Partitură, unde unde cântarea ritual-ceremonială este prin excelență monodică, variația de culoare fiind realizată antifonic în grupuri unisonice variate combinatoric. Finalul apoteotic al operei Oedip apare în formula textului ca un segment al Ferișirilor din ritualul liturgic creștin ortodox cântat de Eumenide (care nu sânt zâne ci duhuri) într-o variantă umanist-universală pe o melodie ritualică creată de Enescu prin esențializări structurale ce îmbină unisonul cu bourdonul de cvarte: “Ferișiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu”. Formularea Eumenidelor din libret este următoarea: “Heureux celui dont l’âme est pure: la paix sur lui!” [Partitura p.553-554, de la nr. 394 - calando→molto tranq.]

9. Se impune să remarc în privința ***structurilor modale ce descind din psalmodia de tradiție bizantină*** că și Octavian Lazăr Cosma, asemenea celorlalți muzicologi exegeți ce i-au continuat investigațiile, se referă doar la structurile cromatice și enarmonice ale muzicii de tradiție bizantină, nu și la ***cele diatonice***, pe care le atribuie prin excelență, asemenea microtoniilor, filonului de inspirație folclorică. Oricum, observațiile reputatului muzicolog

⁹⁹ Atanasie Lipovan, ***Cântări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an***, volumul I/1944, volumul II/1946, Arad, Tipografia Diecezană. În această antologie, eruditul muzician bisericesc notează savant cântarea liturgică bănățeană de tradiție bizantină folosind pentru microtonii jumătarea de diez, pe lângă frazarea impecabilă după sistemul notației folosit de I.D.Petrescu.

sunt mult mai profunde și mai rafinate în sesizarea filonului de inspirație bizantină în creația enesciană decât ale urmașilor săi cu toate limitele și ambiguitățile unor concluzii, obligând muzicologii și compozitorii actuali să accepte oportunitatea unei investigații sistematice asupra valorificării sursei de tradiție bizantină în compoziția enesciană cu metodologia interdisciplinară modernă a științelor muzicologice contemporane. Muzicologul însuși insista asupra necesității aprofundării studiului, cu rezerva revizuirii ulterioare a unor opinii personale pe care nu le considera întru totul satisfăcătoare.

În finalul acestui studiu prospectiv de abordare tematică, îmi permit să formulez următoarea ipoteză: opera Oedip este, în privința valorificării filonului de tradiție bizantină, un model de bizantinism elevat ce erupe vulcanic în oceanul stilistic al simbiozei naționalului cu universalul. ***Opera Oedip este o creație în caracter bizantin-românesc.***

IZVOARE BIZANTINE ÎN MELOSUL UNOR RECITATIVE CULTICE DIN OPERA *OEDIP*

Referindu-se la trăsăturile generale ale stilului vocal enescian, muzicologul Octavian Lazăr Cosma afirma următoarele: “Dată fiind atmosfera tragică a lucrării, linia melodică se profilează în fraze sobre, condensate, predominând cantabilitatea parlando. Frazele melodice în maniera clasică a bel-cantoului lipsesc, nefiind justificate de situațiile dramatice. Nici un moment nu se acordă prioritate muzicii în dauna textului sau viceversa. Dispoziția determinată de cuvânt este întotdeauna pe picior de egalitate cu însuși cuvântul, astfel că se obține o vizibilă ștergere a barierelor convenționale dintre recitativ, și recitativul este tratat melodic; în instanță superioară, factorul vocal apare ca o sinteză nedisimulată, ca o entitate absolut originală, încropind diverse modalități într-un torent unic, păstrând foarte vag reminiscențele clișeele devenite convenție. Acordându-se atenția cuvenită întruchipării sonore a textului, acesta a dictat accente, intervale etc., ceea ce a rezultat o nebănuită fidelitate din partea muzicii, făcând posibilă obținerea uneia dintre legile fundamentale ale dramaturgiei de operă: claritatea.”¹⁰⁰ Enescu “nu este indiferent față de complexa problemă a transpunerii cuvântului în muzică. Drumul său optează pentru o *sinteză între parlando și cantilenă*.”¹⁰¹

Scopul studiului de față este de a surprinde în sinteza stilistică enesciană acele elemente definiții izvoarelor de inspirație bizantină care particularizează opera Oedip în curentele vremii, conferindu-i valoare de capodoperă în același timp universală și național-românească. Analiza influențelor bizantine în recitativul enescian din opera Oedip se limitează în această lucrare la *studiul partiturii personajelor participante la actele rituale cultice antice precreștine*. Dintre personajele operei, m-au

¹⁰⁰ Octavian Lazăr Cosma, *Op. cit.*, p. 238-239.

¹⁰¹ Ibidem, p. 342.

preocupat, în acest context analitic, următoarele: 1) Marele Preot – cu funcția sa cultică de celebrare a ritualelor sacre; 2) Oedip – eroul principal; 3) Tezeu; 4) bătrânii înțelepți – îndeplinind ritualurile sacre ale cultului morților: a) pomenirea morților în procesiune funerară și b) ritualul sacramentalizării lui Oedip prin sacrificiul incinerării sale în focul sacru al grottei cunoscute doar de înțeleptul rege Tiresias.

În analiza influențelor bizantine în recitativele personajelor sus-menționate am în vedere următoarele probleme:

1. concepția generală a recitativului în opera Oedip;
2. configurația generală a recitativelor analizate;
3. modul de utilizare a recitativelor în secțiunile destinate scenizării unor ritualuri cultice precreeștine; paralelă cu modul de utilizare a recitativelor liturgice în ritualul creștin ortodox.

Obiectivul principal al analizei preconizate în acest studiu este ***recunoașterea varietății tipurilor de recitativ enescian în modelele recitativelor liturgice ortodoxe de tradiție bizantină***, în simbioza filoanelor de interculturalitate laică scenică, folclorică și cultică antică și bizantino-gregoriană.



În privința structurilor modale ce descind din psalmodia de tradiție bizantină, se impune să remarc că și Octavian Lazăr Cosma, asemenea majorității muzicologilor ce i-au continuat investigațiile, se referă doar la structurile cromatice și enarmonice ale muzicii de tradiție bizantină, nu și la cele diatonice, pe care le atribuie prin excelență, asemenea microtoniilor, filonului de inspirație folclorică. Octavian Lazăr Cosma remarcă “bogăția scărilor cromatice, arcuite într-un diapazon larg, ce cuprinde șirul tuturor sunetelor. În funcție de situația dramatică, scările au o anumită fizionomie. /.../ Ceea ce este remarcabil în structura scărilor se referă la centrul gravitațional, reperabil într-un ton fundamental. Astfel, modul se îmbogățește la Enescu pe calea cromatismelor și alterațiilor, pe calea menținerii unor intervale și relații specifice graiului popular. Tocmai infiltrarea acestora în gândirea tonală major-minor a dus la dispersarea autonomiei

acestora, /.../ la mutații ce au dus la obținerea unor structuri noi cu potențiale dramatice coloristice și expresive nemaiîntâlnite.”¹⁰²

Enescu folosește și crează, de fapt, structuri de sinteză culturală, valorificându-le prin *recreare în caracter a acelor elemente decupate în tronsoane celular-motivice de specificitate bizantină sau de specificitate folclorică românească*. Să nu uităm că Enescu a predat cursuri universitare de teoria muzicii, ceea ce mă determină să cred că un asemenea artist nu a predat epigonic această disciplină de fundamente teoretice ale construcției muzicale, ci și le-a sedimentat prin conexiuni structurale proiectate în timp și-n spațiu istorico-geografic, sesizând elemente de difuziune generală și de diversitate stilistică națională, etnică, personală (individuală). Deasemenea, nu trebuie să uităm că pe vremea lui Enescu psalmodia nu era temperată, fiind învățată în școlile bisericești după sistemul lui Macarie Ieromonahul și Anton Pann.

După cum remarca Octavian Lazăr Cosma în cartea sa dedicată Oedipului enescian, “în Oedip, Enescu se îndreaptă pentru prima oară în lumea acustică a sunetelor infracromatice, oprindu-se asupra sfertului și treifertului de ton, cu scopul îmbogățirii paletei expresive, lărgirii arsenalului de nuanțe, atât de necesar pentru redarea oscilațiilor aproape imperceptibile ale durerii, aleanului și dorului. Aceste intervale nu sânt caracteristice numai momentelor "forte" sau partidei vocale a lui Oedip și Sfinxului. Se interceptează și la Marele Preot (o singură dată), la Tiresias, în vocea care anunță sinuciderea Iocastei, la Antigona și Creon. Enescu nu abuzează de acest procedeu preluat de la lăutari, deci neelaborat pe cale abstractă. În partida lui Oedip este folosit numai în melopeea din tabloul al II-lea actul II și în tânguirea ce se succede autopedeșirii.”¹⁰³

¹⁰² Octavian Lazăr Cosma, *Op. cit.*, p.274-275.

¹⁰³ Ibidem, p. 330.

Acestora le putem adăuga documente culese și transcrise de Béla Bartók în Timiș (Torontal)¹⁰⁴ ce atestă drumul invers, anume *interinfluența folclorului cu muzica de tradiție bizantină enclavizată*, poporul binecredincios valorificând nu numai în plan vocal, ci și-n cel instrumental de joc, în melodica unor tipuri de horă, structurile cromatice cu elemente microtonice ale unui tronson pentacordal al *hisarului*, denumit în muzicologia generală *modul cromatic 1* cu variantele sale. Edificatoare este în acest sens denumirea pe care oamenii au atribuit-o jocului de valorificare folclorică a melosului bizantin enclavizat: **hora acsion** sau simplu **acsion**. În majoritatea notațiilor bartókiene ale jocului menționat treapta a IV-a a glasului este marcată cu semnul notării etnomuzicologice a intonației netemperate mai sus (↑) de înălțimea notată pe portativ, ea fiind ridicată cu $\frac{3}{4}$ ton. În aceste *hore-acsion* mai apar figurate formule melodice ornamentale tipice muzicii de tradiție bizantină și figurații de acompaniament cu ison. În plus, cursusul melodic este preponderent treptat, salturile circumscriind intervale specifice și cântării liturgice psaltice, iar unele formule ritmice pregnante din aceste hore se regăsesc și-n cântarea liturgică psaltică tropărească. Afirmția subsemnatei este argumentată și de prezența frecventă a hisarului microtonic în notațiile liturgice ale lui Atanasie Lipovan din ultimile volume de *cântări bisericești* publicate între anii 1944-1946.¹⁰⁵

Pe baza celor analizate anterior, putem afirma că idiomele enesciene investite de psihologa și etnomuzicologa Ghizela Sulișteanu cu valoare de sistem apar la Enescu în două ipostaze: a) **diatonice** și b) **microtonice**. Este meritul bizantinologului Grigore Panțiru de a fi sesizat diferența intonațională și structurală între

¹⁰⁴ Béla Bartók, *Romanian folk music*, Volume One, Instrumental Melodies, The Hague, Martinus Nyjhoff, 1967, p. 197, 210, 216, 243, 252, 411-412, nr.129, 210, 223, 246, 260, 499, 500.

¹⁰⁵ Atanasie Lipovan, *Cântări bisericești pentru toate sărbătorile de peste an, întocmite pe baza vechilor melodii obișnuite în Banat și Crișana, puse pe note liniare de...*, Vol.1/1944, vol.2/1946, Arad, Tipografia Diecezană.

glasurile netemperate, foarte diversificate ale lui Macarie Ieromonahul și cele diatonizate prin adaptarea la sistemul temperat occidental ale lui Nicolae Lungu și colaboratorii săi. *Tocmai această diferență a valorificat-o George Enescu, folosind idiome arhetipale în dubla ipostază menționată.* Succesiunea de două terțe mici care circumscrie o terță micșorată, cu transfigurările studiate de muzicologi, așa cum apare monogramată, apare în diverse ipostaze în tronsoanele caracteristice glasurilor enarmonice hisar și nisabur, iar succesiunea secundă mărită-secundă mică apare în tronsonul caracteristic al glasului enarmonic nisabur și al cromaticelor VI și muștar. Transpuse în sistemul microtonic al lui Macarie și Anton Pann, semitonul devine sfert de ton, iar secunda mărită devine treisfert de ton. După cum se va putea vedea din analizele următoare ale partidelor personajelor asupra cărora m-am oprit în studiul de față, apar deasemenea formele de aplicare a agemului îmbinate cu structuri ale unor glasuri diatonice autentice în modulații ori în transpoziții prin tradiționala transpunere la ton ori semiton superior a recitativului liturgic bizantin sau transpoziții variate cu cromatizări ale unor trepte ce crează imaginea unor scări policordice sau a unor scări defective cu substrat pentatonic. Făcând trimitere la pagina și la reperul orchestral din partitura operii Oedip, evidențiez analiza structurală a partidelor *Marelui Preot*, a lui *Thezeu*, a corului bătrânilor *atenieni din actele rituale cultice antice* prezente în dramaturgie și a lui *Oedip*, dovedind că George Enescu a cunoscut bine glasurile psaltice ale vremii sale învățându-le în familie și valorificându-le măiestrit în transfigurări melodice libere în cadrul unor sinteze stilistice de interculturalitate și interspiritualitate variate.

Marele Preot, în actul I, p.65, reper 48-ultima măsură din pagină și p.66, își clădește recitativul melodizat pe o structură tetracordală policordică rezultată din mixtura unui tronson de agem temperat cu agemul netemperat din sistemul lui Macarie Ieromonahul. Melodizarea recitativului se face prin note de schimb în oscilații preponderent inferioare, frecvente în stilul

enclavizat din sud-vestul și vestul de graniță al țării și prin mersul treptat coborâtor spre treapta de cadență, într-un ritm parlando-rubato riguros notat. La p. 68 Marele Preot cântă într-un glas I autentic, pentru ca la p. 69, acesta să evolueze într-un profil boltit, ascendent-descendent, de structură policordică hexacordală defectivă, de ambiguitate modal-tonală. La p. 267, reper 208, Marele preot oficiază pe o melodie în glasul IV leghetos, modulând în glasul V și apoi în glasul VII varis diatonic, cu alunecări glissate specifice vechii muzici bizantine. De altfel, aceste alunecări în spațiul sonor al unor salturi sau mersuri treptate se înscriu în arsenalul mijloacelor netemperate cu caracter microtonic folosit masiv de maestru în recitativul melodizat și-n cantilena personajelor sale.

Thezeu, prezența cea mai luminoasă în împlinirea destinului adevărat al lui Oedip prevestit la nașterea sa, *acela de a deveni un dumnezeu*, își construiește discursul apologetic la adresa lui Oedip (vezi Partitura, p.455-457) în recitativ melodizat în glasul VIII articulat în oscilații la trepte alăturate treptei de recitare și continuat într-un cursus melodic preponderent treptat cu salturi la intervale de terță, cvartă și cvintă, specifice muzicii psaltice, acestea fiind deseori atenuate prin glissare descendentă, glissare ce accentuează caracterul de continuum treptat al profilului melodic în caracter bizantin.

Corul bătrânilor atenieni, evoluează în actele ritualice pe modele melodice imuabile generale ca și în ritualurile liturgice creștine pe care le prefigurează. Discursul lor ritualic culminează în ritualul funerar de sacramentalizare a lui Oedip (Vezi Partitura, p.460 și p. 538-540, reper 387), fiind alcătuit dintr-un recitativ recto tono urmat de o melodie rituală imuabilă, construită pe un profil melodic concav articulat în mers melodic treptat pe tronsonul superior al glasului VIII după trifonie. Recitativul recto tono schițează modelul *recitativului liturgic psaltic cu transpoziție* păstrat și cultivat cu sfințenie până în

contemporaneitatea începutului de mileniu al III-lea¹⁰⁶, fiind continuat apoi prin cantilenă în glasul VIII, acesta fiind în grupul glasurilor psaltice, în privința ethosului, cel mai luminos și optimist. Recitativul recto tono continuat apoi prin cantilenă sugerează cunoscătorilor bizantinologi imaginea formulilor finale melodizate ale citirii liturgice măiestrite a Apostolului și Evangheliei.

Personajul central al operei enesciene, *Oedip*, din perspectiva configurării melodice a partiturii, apare ca un personaj de structură profund bizantină, partidele sale foarte variate în articularea discursului muzical melopeic de la recitativ parlatto la recitativ recto tono, recitativ melodizat, cantilenă, fiind compuse de Enescu pe structuri modale psaltice. Ilustrez cele afirmate prin analizele ce urmează: p. 268/reper 209 - melopee în glasul VI; p.296/reper 224 – recitativ parlatto; p. 297 – glasul V modulant în glasul I autentic; p. 301 – glsul II cu zo(si) coborât; p. 318 – mixtură de tronson caracteristic pentru scările mustar, nisabur și hisar diatonizate cu tronson de glas I sau V; p. 320 – hisar diatonic cu formule ritmice rubate pe structuri tipice muzicii psaltice și cadență cu salturi atenuate prin alunecări vocale descendente; p. 332 – mixtură a glasului II cu glasul IV; p. 401 – parlatto melodizat pe cvasi-structură cromatizată tonal de glas II cu inserție microtonică de agem; p. 408 – cromatism tonal cu acuplări de tronsoane tipice enarmonicelor psaltice, valorificând în salt descendent intervalul de octavă micșorată ce circumscrie scara glasului VII varis diatonizat; p. 520-521 – glasul V cu treapta a doua frigizată folcloric în coborâre, frecvent în glasurile

¹⁰⁶ În colecția de documente muzicale liturgice a subsemnatei se păstrează imprimări ale citirii Apostolului și Evangheliei într-un stil măiestrit de către diaconi și preoți ortodocși contemporani. Printre acestea menționez Apostolul și Evanghelia vestită în 12 limbi de slujitorii Catedralei Patriarhiei în câțiva ani consecutivi ai ultimului deceniu în care am făcut imprimări documentare pentru studiu muzicologic de retorica muzicii bizantine.

enclavizate de tradiție bizantină din sud-vestul țării¹⁰⁷, cu modulație în glasul IV, VIII, V, V transpus la treapta superioară într-un cursus ascendent pe scara glasului, cu cadență finală de culminație melodică; p. 530 – scara glasului VIII după trifonie și același glas în mixtură cu glasul VIII autentic, generând o structură policordică pe glasul VIII cu treapta a 7-a (zo=si) mobilă, ce se articulează în fraze rubate cu profile melodice sinuoase conturate în salturi mari umplute cu glissando și profile melodice boltite în arcuri ample. Aceeași scară de glas VIII după trifonie este transpusă la terța mică superioară, fiind în final îmbogățită cu o policordie ce-i accentuează lidic caracterul major luminos. La p. 544/reper 389, recitativul lui Oedip este melodizat pe tronsoane specifice glasurilor enarmonice nisabur și hisar și cromaticului VI netemperat.

În concluzie, putem afirma fără rețineră că opera *Oedip* de George Enescu este o creație enesciană în caracter bizantin și-n caracter românesc, caracterul bizantin nefiind demonstrat temeinic de muzicologi până în contemporaneitate.

¹⁰⁷ Constanța Cristescu, *Cântările vecerniei în stilul Episcopului Ioan I.Pap al Aradului*. Micro-ediție critică însoțită de un studiu introductiv, București, Editura Arefeană, 2003.

ASPECTE ALE ARMONIEI CORURILOR DIN *OEDIP*

Cântarea bizantină este, potrivit caracterizării lui Amedé Gastoué, "l'intermédiaire entre l'antiquité et notre art occidental." Tezaur de creație, artă interpretativă și teorie muzicală – afirmă Vasile Tomescu -, cântarea bizantină va cunoaște în România, unica țară latină care a adoptat-o, succesive și ilustre aporturi ale unor alcătuitori de melodii, apoi ale compozitorilor care au făcut ca ea să prezinte caracterul mixt al folclorului, anonim, "obiectiv", și cel al artei savante, "subiective".¹⁰⁸ Între acești compozitori se plasează, incredibil și George Enescu.

George Enescu este unul dintre marii gânditori ai muzicii care a creat o operă de meditație artistică asupra mitului lui Oedip, valorificând în sinteze stilistice novatoare patrimoniul culturii muzicale europene de peste două milenii.¹⁰⁹ Asupra operei Oedip s-au aplecat cu atenție diverși exegeți, între care Octavian Lazăr Cosma se impune printr-un volum inegalabil care se constituie permanent în sursa bibliografică de referință pentru orice încercare de abordare muzicologică a acestei opere novatoare în peisajul componistic românesc și internațional.¹¹⁰ Refacerea drumului exegetic parcurs de muzicolog cu partitura în față oferă șansa unor aprofundări ulterioare. În cadrul acestora se plasează și studiul de caz pe care îl propun, încercând să evidențiez structuri și tehnici milenare valorificate de George Enescu magistral în actele ritual-cultice din operă.

¹⁰⁸ Vasile Tomescu, *Muzica românească în istoria culturii universale*, vol. 1-2, București, Editura Muzicală, 1991, p. 28.

¹⁰⁹ Am avut acces la partitura operei enesciene prin Mediateca George Enescu a Bibliotecii Metropolitane București, care mi-a dat acces atât la partitura mare a operei publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în 1964, cât și la reducția pentru pian a lui Henry Lauth, publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. în anul 1965.

¹¹⁰ Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 240-241, 252-253. A se vedea și Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, București, Editura Muzicală, 1999, p. 244-303.

Despre *izvoarele stilului coral din Oedip-ul enescian*, Octavian Lazăr Cosma afirmă: „Dacă scrutăm izvoarele enesciene, în privința tratării corale, vom identifica puncte comune în caracterul oratorical și monumental al creației lui Bach și Händel, în forța statuară a lucrărilor lui Gluck, în desosebita plasticitate și în dinamismul colectiv afirmat în operele lui Musorgski. /.../ În plus, Enescu fructifică, în geniala sa partitură, în momente adecvate, germeii melosului popular românesc și ai creației corale autohtone, îndeosebi cea de cult, cu adânci rădăcini în vremuri străvechi, în ehurile bizantine.” [p. 240] Despre valorificarea corurilor din dramaturgia antică muzicologul precizează doar faptul că ele sunt folosite deseori cu rolul de comentator dramatic.

Despre *corurile ritual-cultice ale bătrânilor atenieni*, Octavian Lazăr Cosma scrie: ”Structura intonațională relevă austeritatea marilor valori. De fapt, în conformația acestei teme, rolurile sunt absolut egale, atât ale liniei intervalice, cât și ale diviziunilor ritmice. Pornindu-se de la intonația rectotono, se ajunge la un stil cantabil generos, cu intervale ușor de intonat, de preferință orânduite în succesiuni treptate. Ritmul cunoaște o variație, deși reluările exacte pe parcursul unei măsurii nu se exclud. Variația va afecta ușor secunda, prin introducerea unui triolet în diferite segmente ale perioadei, asincronă și mobilă. Rafinamentul armoniei este derivat din înlănțuirile modale diatonice, din suprapunerile de terțe, pedale și cvinte goale; conducerea vocilor pornește și ajunge, întotdeauna la un punct comun. *Dislocările acordice sunt efectul eterofoniei care facilitează instabilitatea cadențelor, mersul aparent liber-improvizatoric.*” [p. 252] La pagina 253 se analizează tonal modulațiile din planul reluărilor melodiei rituale și din ultima revenire a actului ritualic invocator dezvoltat dramatic.

Utilizarea fondului muzical psaltic în creația enesciană pare vagă și trece aproape neobservată, maestrul neapelând la citatul liturgic, ci doar la structuri muzicale și tehnici componistice

specifice și muzicii de tradiție bizantină, însă nu doar acesteia, ci și altor culturi muzicale precedente și de confluență milenară. Enescu folosește și crează, de fapt, structuri de sinteză culturală, valorificându-le prin recrearea în caracter a acelor elemente decupate în tronsoane celular-motivice de specificitate bizantină sau de specificitate folclorică românească. Se consideră, de exemplu, că limbajul microtonic a fost preluat de Enescu din folclorul românesc și din unele structuri cromatice și enarmonice bizantine. Dar tot atât de bine aceste structuri care au fascinat lumea muzicii prin ineditul valorificării enesciene au putut fi preluate și din lumea cromatică și enarmonică antică elină, pe care, cu siguranță că Maestrul a studiat-o din sursele bibliografice ale vremii, cu mare atenție.

În cadrul unor studii anterioare am demonstrat modul de utilizare a unor structuri modale de filieră bizantină în creația enesciană în general și în unele partide vocale ale operii *Oedip*, pornind de la premisa anturajului familial în care s-a format muzicianul¹¹¹ și a capacității sale deosebite de receptare și sinteză stilistică.

Opera *Oedip* se plasează ca acțiune într-un spațiu de conservare a bizantinismului peste veacuri, prin recrearea unor structuri antice în noi metamorfoze cultice, spațiu propice pentru sinteze multiculturale peste milenii. Scopul studiului de față este de a surprinde tehnicile de armonizare pentru care a optat Enescu în momentele de ritual sacru inserate în operă din perspectiva sursei de inspirație antică greacă și bizantină.

Mă opresc asupra unui studiu de caz: ***armonia corurilor ritual-cultice***. Aceste structuri vor fi relevate pe parcursul analizei segmentelor rituale.

¹¹¹ Constanța Cristescu, *Enescu și muzica românească de tradiție bizantină; Considerații asupra spiritualității enesciene*, în *Crâmpoie din cronologia unei deveniri*, Volumul II, Editura Muzicală, București, 2005, ISBN 973-42-0406-8, p. 196 și 216; Idem, *Influențe bizantine în opera Oedip de George Enescu*, în *Studii și materiale muzicologice achiziționate de UCMR în anii 2005-2006*, București, 2006, ISBN (10) 973-0-04765-3; (13) 978-973-0-04765-3, p. 6.

Înainte de a demara analiza se impune a aminti diferența de conținut pe care o are termenul *armonie* în antichitatea elină și în contemporaneitate. Amintesc că în antichitatea greacă „*armonia*” semnifica, pe de o parte, *organizarea melodică a sunetelor*, deci modul cântărilor – sens opus celui actual -, iar pe de altă parte, exprima același lucru cu noțiunea de scară muzicală.¹¹² Prin urmare, definesc conceptul armonic prin cele două coordonate la care se referă în cele două concepții: *antică* și *contemporană* lui Enescu. Din această perspectivă, punctajul analitic vizat se referă la cele două coordonate ale limbajului coral: 1) coordonata orizontală – monodia, în virtutea conceptului antic de armonie – și 2) coordonata verticală – în virtutea conceptului modern de armonie. Coordonata verticală se reflectă în 2.1.) armonia unisonică și 2.2.) armonia intervalică și acordică.

În acest sens, partiturile corale rituale din Oedip se revelează ca modele de armonie unisonică și isonică, aceasta din urmă fiind proiectată în planul orchestral.

Corul armonizează monodia ritualică parafricană în dublaje multiplicat, generatoare de structuri acordice în succesiuni paralele. Astfel, paralelismul orizontal se proiectează în plan vertical într-un paralelism acordic de mare simplitate structurală și acustică, cu efect arhaizant. Se valorifică trisonurile în paralelisme, acordurile eliptice de cvintă cu fundamentală dublată, acordurile de nonă în poziții restrânse prin răsturnarea nonei și plasarea ei în tenor deasupra fundamentalei generând bătaia de secundă specifică polivocalității de filieră bizantină, precum și acorduri de cvarte.

Proiecția acompaniamentului armonic de ison se face în partida orchestrală, care prin funcția de isonar se vocalizează.

Momentele selectate pentru analiza demonstrativă sunt corurile rituale de invocație ale bătrânilor atenieni din Actul IV p. 453 [324]-454 [325], p. 460 [329]-461[330], 497[358]-500 [360].

¹¹² Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 280-299. Grigore Panțiru, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală, 1971.

Corul invocator al bătrânilor atenieni evoluează ritualic pe o melodie silabică ce configurează un profil melodic concav, ce sugerează structura antică octaviană diatonică a hypo-frigicului. La cezură treapta de cadență alunecă la treapta alăturată superioară ce se află în raport de cvartă inferioară față de baza modului, pentru ca să se mai adauge o formulă postfinală cu un profil sinuos construit pe intervale simfone (cvarta) și emmeles (terța) - **mi-la-fa#-si** – ce încheie melodia pe baza modului.

Această structură melodică antică se regăsește între structurile glasurilor medio-bizantine, fiind reprezentată de modul IV mixo-lidian, pentru ca în sistemul psaltic să corespundă glasului VIII după trifonie.

Melodia este interpretată *monodic, la unison*, cu divizii temporare pe spații mici, conturând heterofonii prin abateri intervalice simfone (la cvartă și cvintă inferioară, uneori la octavă) și emmeles (preponderent la terță, uneori și secundă) de la melodia rituală.

Invocația nr. 1 din Actul IV ”Binevoitoarelor!” p. 453 [324]-454 [325] Moderato, alla breve redă melodia rituală pietrificată contrapunctată în armonie intervalică, în care ponderea o dețin intervalele emmeles (terța, secunda) în raport cu cele simfone, ce domină celelalte momente ritual-muzicale. Contrapunctarea vădește o sinteză a tehnicilor renesantiste și impresioniste prin valorificarea notelor întârziate, de schimb, de pasaj și apogiate. Notele de schimb oscillatorii, ca și recitativul recto tono și melodizat, sunt specifice și monodiei bizantine. În armonia corală a acestui episod invocator aceste procedee sunt proiectate atât în planul armoniei orizontale – monodic -, cât și în cel al armoniei verticale.

Caracteristic atacului formulei postfinale care cadențează pe treapta inițială a modului hypo-frigic (si) este dublajul omofonic la octavă și cel simfonic la cvarta inferioară.

Corul evoluează singur, orchestra intervenind vag doar cu câteva efecte sonore ambientale.

324 Moderato (♩ = 63)

Fl. 1
Fl. 2
Cl. 1
Cl. 2
Bass. 1
Bass. 2
Alto sax.

Les Vieilles d'Althéon
Tenor
Bass

Les Vieilles d'Althéon, au loin, se rapprochent peu à peu
voix ma mare.
Bien vite, en - tes!
Bien fait - s'en - tes!
Tous che - mi - nous pour vous pu - er
voix ma mare.

mettre les sourdines
rien
rien

Cl. 1
Cl. 2
Viol. 1
Viol. 2
Viol. 1 solo
Viol. 2 solo
Alto solo
Alto sax.

Les Vieilles
Tenor
Bass

Les Vieilles se regardent avec plaisir, en chantant de vives voix et font le poème de quelques vers pendant les torches allumées.

col tutti
col tutti
col tutti
col tutti

ppp
ppp

Invocația nr. 2 din Actul IV 460 [329]–461[330] reia imuabil melodia hypo-frigică redată în Invocația nr. 1, respectându-se cu strictețe caracterul prin excelență monodic al cântului cultic și ritual antic grecesc. Armonia verticală se efectuează la octavă, unisonic. Această practică orală de armonizare unisonică și heterofonică s-a perpetuat până în contemporaneitate în practica liturgică de tradiție bizantină și în folclor.

Orchestra acompaniază melodia corală prin *ison* la grupa viorilor și violei (la cordari), cu figurații isonice la flauți și oboi.

Invocația nr. 3 a corului bătrânilor atenieni de la p. 497 [358]-500 [360] reia melodia ritualică fără variații melo-ritmice, elidând formula postfinală semnalată anterior. Variația apare în deviațiile verticale heterofonico-armonice de la melodia începută unisonic. Se crează o armonie parafonică la intervale de terț-cvartă, proiectându-se două planuri melodice prin dublaj variat. Se schițează astfel o a doua voce derivată din melodia rituală imuabilă.

Trebuie să amintesc că parafonia a fost una dintre cele mai rudimentare tehnici de polifonizare și-n același timp de armonizare orală a muzicii cultice și folclorice, care s-a perpetuat în tradiția bizantină până în zilele noastre, actualmente fiind excesiv utilizată, în detrimentul monodiei. Enescu a sesizat această practică orală multimilenară în tradiția bisericească ortodoxă și a valorificat-o magistral în Oedip în părțile corale de ritual cultic, dar și în cele ritual-ceremoniale laice.

De data aceasta, melodia este dublată unisonic orchestral de cornul în fa și acompaniată isonic de un aparat orchestral amplificat. Isonul ritmizat marchează centrul de greutate modală (si, re). Vocea a doua sugerează și ideea unui contrapunct rudimentar ce respectă cu strictețe intervalica antică preferențială.

Invocația nr. 4 a corului bătrânilor ateniei după ce Oedip trece zidul de aramă p. 538 [386] - 559 [389]+7 transpune

melodia rituală invocatoare la terța superioară cu variații ritmice, dar și melodice - mai ales la cadență -, determinate de adaptarea melodiei la alt text și de caracterul variabil al melodiilor rituale tradiționale. Melodia, transpusă în virtutea variabilității orale a registrelor de performare, debutează unisonic, pentru a fi dezvoltată dramatic în secvențe apologetice consacratore, sacralizante, modulante, armonizate vertical prin structuri armonice moderne modal-tonale generate de heterofonie. Procedul dramatizării prin metaboluri este o practică deopotrivă antică și modernă, la care Enescu apelează în ritualul final de sacralizare a lui Oedip. Iată că în ultima secvență invocatoare, Enescu relevă încă o latură a cântului cultic tradițional antic și bizantin, anume variabilitatea modelelor melodice pietrificate, aceasta în virtutea principiului variației prin adaptarea modelului melodic la alte texte și prin transpoziție.

Gândirea elină a cunoscut multiple și rafinate **procedee de modulație** (*metabolos*), pe care George Enescu le-a valorificat într-o personală sinteză a limbajului armonic contemporan.

Se cunoaște că la vechii greci sensul noțiunii de *modulație* (*metabolos*) era mult mai cuprinzător decât acum, înglobând multiple aspecte. În acest sens, se poate afirma că însăși variația ritmului nomosului de la o invocație la alta este metabolos, după cum și schimbarea registrelor, schimbarea configurațiilor timbrale, variația dinamică. Mă voi referi doar la modulația melodică.

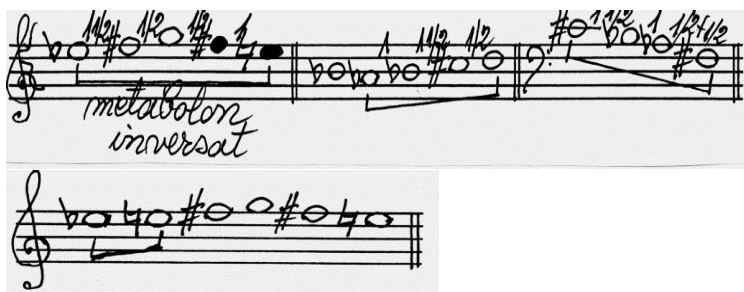
Invocația nr. 4 aduce un metabolos de tipul unei modulatio per tonum, în relație cu nomosul invocației nr. 1, reluat conform tradiției antice grecești în invocația nr. 2 și nr. 3. Modulația per tonum se face prin transpoziție la terța superioară în registrul superior.

Invocația nr. 4 evadează din tradiția corală antică nemodulantă prin caracterul modulant. Procedeele de modulație enesciană din această invocație finală dovedesc preocuparea Maestrului de lărgire a concepției corale antice prin metabolos.

De la perioada a II-a, modulatio per tonum se combină cu modulatio per systima, structura tetracordului al II-lea al scării descendente fiind un tetracord synememnon, rezultat prin introducerea sunetului metabolon. Tetracordul inferior al scării se modifică apoi într-o structură lydisti. Anticul hypofrigic intens (syntonoiasi) se transformă prin metabolos într-un mod complex cu trepte fluctuante, ce se regăsește în structurile policordice universale, deopotrivă culte, psaltice și folclorice.



La nivelul armoniei orizontale, se pot distinge în planul articulațiilor motivice și frazale ale diferitelor voci *hromatikon*-uri, constând în structuri tricordice, tetracordice, pentacordice cromatice, unde se impune secunda mărită, uneori împreună și cu mișcări de trepte fluctuante ce ne sugerează o utilizare liberă a conceptului de metabolon: inversat, dispersat.



În armonia verticală se remarcă preferința pentru aceleași structuri intervalice utilizate în armonia orizontală. Apar paralelisme de acorduri rezultate din mișcări în parafonii de terțe la tenor și bas, apar mișcări acordice oscilatorii ce valorifică profile melodice specifice muzicii de tradiție bizantină, apar acorduri de cvarte, acorduri fără cvintă, doar cu terță și fundamentală dublată la octavă în proiecție unisonică, apar acorduri de nonă și de undecimă în poziții strânse, realizând între bas și tenor acea bătaie de secunde specifică muzicii de tradiție bizantină. Mai mult, acordul de nonă și de undecimă din cadențele invocației nr. 4 este utilizat în două ipostaze ale terței fluctuate prin metabolon – se trece de la terța mare la terța minoră. Acordul cu bătaie este preferat de Enescu chiar cu funcție de cadență - ex: reper [387]+3; [389]+3. Acordul de nonă este inclus în formula cadențială finală, rezolvat printr-un trison răsturnat și apoi o mișcare unisonică ce impune fundamentală modulului - [389]+5.

Metabolul antic grecesc este proiectat și în planul armoniei verticale, într-o viziune armonică integrală.

După cum reiese din analiza de mai sus, corurile invocatoare dezvăluie o profundă analiză și înțelegere a tradiției muzicale cultice antice eline și a celei bizantine ce i-a urmat, Enescu valorificându-i cu măiestrie și multă știință potențialul complex al armoniei în procesul de variație verticală determinată natural de cântarea colectivă orală.

MONODICUL ÎN POLISTRATIFICĂRI ENESCIENE

Neîntrecut melodist, al cărui geniu s-a zămislit în albia cântecului tradițional românesc folcloric și liturgic de tradiție bizantină, George Enescu a fost captivat de potențialul expresiv al monodiei, pe care a cultivat-o ca principiu fundamental componistic. Gândirea melodică și-a diversificat fluxul exprimării muzicale într-o multitudine de proiecții orizontale, menite să nuanțeze expresia sufltească de la cele mai discrete luminozități și umbre până la nuanțe de o intensitate copleșitoare. Fidel sursei din care și-a plămădit limbajul melodic, Enescu a cultivat monodia cu ingeniozitate în consens cu sugestiile mijloacelor tradiționale de polistratificare sonoră: unisonul, eterofonia, omofonia, antifonia.

Monodia, având sensul inițial de cântec la o singură voce, termenul se aplică la totalitatea muzicii al cărei unic element de expresie este melodia. Formele pe care le îmbracă sunt determinate de condițiile epocilor și culturilor cărora le aparține. Chiar și atunci când este executată în grup (vocal sau instrumental), monodia se limitează la un singur plan melodic, realizat de toți participanții.¹¹³

”Noțiunea de *monodie* este dintre cele mai consolidate teoretic. O vom defini totuși drept o distribuție orizontală de evenimente sonore elementare. /.../ Ideea de ”voce” o identificăm prin urmare noțiunii de monodie.”¹¹⁴

”Muzica este pentru întreaga umanitate în primul rând monodie.”¹¹⁵

¹¹³ *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică 2008, p. 353-355

¹¹⁴ Ștefan Niculescu, *Eterofonia*, în *Studii de muzicologie*, V, București, Editura Muzicală, 1969 și 1972, p.134

¹¹⁵ Ștefan Niculescu, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în *Studii de muzicologie*, VIII, București, Editura Muzicală, 1972, p. 140

„S-a repetat pe toate tonurile și pe bună dreptate că melodismul este primordial și preponderent în actul creator la Enescu. Ceea ce aș dori să subliniez aici este complexitatea deosebită a acestui melodism...”¹¹⁶

Forma polistratificată primară a monodiei valorificate de Enescu în creația sa cu o deosebită măiestrie este **unisonul**.

Unisonul reprezintă distanța intervalică 0 (zero) în interpretarea multivocală a unei monodii. Unisonul joacă un rol esențial în conturarea concepției muzicale de eterofonie, pe baza lui realizându-se unul din cele două momente fundamentale ale discursului eterofonic – momentul suprapunerii, al coincidenței celor două sau mai multe planuri melodice. Unison este considerat și execuția melodiei la octavă, dublarea fiind făcută în registre acustice diferite.¹¹⁷

„Unisonul, atât de frecvent la Enescu, nu apare ca o opțiune pe plan categorial, deliberată, voită ca atare, cât drept o consecință a autonomiei melodice.”¹¹⁸

Dialogul antifonic cu unisoane, cultivat preponderent în Biserica Ortodoxă, este masiv valorificat de Enescu atât în paginile operei Oedip, cât și în creația simfonică și de cameră. La Enescu instrumentele muzicale sunt personaje care se exprimă uman, împlinind cântecul prin mijloacele tehnice specifice. Potențialul lor sonor depășește sfera comunului sub condeii maestrului și în mâna interpretului.

Eterofonia este o formă de multivocalitate ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice și de intonație ale vocilor de la starea de unison și comportă alterarea acestuia cu desfășurarea simultană a melodiei și a variantelor ei. Însuși procesul derivării din unison și al reîntoarcerii la acesta a vocilor denotă că eterofonia este produsul unei gândiri muzicale monodice care exclude preocuparea pentru consonanță.

¹¹⁶ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999, p. 9

¹¹⁷ *Dicționar de termeni muzicali*, 2008, p. 194

¹¹⁸ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, p. 9

”Eterofonia este deci un fel de tulburare improvizatorică a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison (octavă).”¹¹⁹
”Fenomenul cel mai general al *eterofoniei*, rezultat din observarea unui arhetip autentic, este pendularea unui ansamblu de timbruri între două stări distincte: a) starea contopirii timbrurilor într-o desfrășurare monomelodică (la unison sau la octavă) și b) starea ramificării timbrurilor într-o desfășurare plurimelodică – eterofonia propriu-zisă -, caracterizată prin distribuția simultană, la diferitele voci suprapuse, a unui aceluiași material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte și depinzând de dispoziția improvizatorică a executanților.”¹²⁰

Valentin Timaru arată că eterofonia este o categorie intermediară între omofonie și polifonie, iar ”heterofonia timbrală” este definită ca ”aglomerări sau rarefieri ale timbrelor mixte.”¹²¹

”**Omfonia** este augmentarea, dilatarea verticală a monodiei, adică o distribuție pe verticală de evenimente sonore elementare, care din principiu au toate aceeași durată și al căror număr poate sau nu să fie constanta de la o distribuție la alta. Armonia este, prin urmare, fundamentală în omofonie, dar aceasta nu înseamnă că ideea de voce este total exclusă.”¹²²

În lucrarea de față mă voi referi doar la aspecte ale polistratificării monodicului prin unisoane. Voi trata problema valorificării unisonice a monodicului în creația enesciană la două paliere:

1. zona simfonicului și
2. concepția tratării corale în opera *Oedip*.

1. În zona simfonicului, analizele au dezvăluit mai multe ipostaze ale **funcționalității unisonului** în cadrul formei:

¹¹⁹ Ștefan Niculescu, *op. cit.*, 1969, p. 68

¹²⁰ Ștefan Niculescu, *op. cit.*, 1972, p. 138

¹²¹ Valentin Timaru, *Simfonismul enescian*, Editura Muzicală, București, 1992, p. 96

¹²² Ștefan Niculescu, 1969, *op. cit.* și 1972, *op. cit.*, p. 134

- A. unisonul integral
- B. unisonul tematic
- C. unisonul punte (tranziție)
- D. unisonul antifonic.

A. **Unisonul integral** aduce primplanul expresiv al monodicului polistratificat specific culturilor orale tradiționale, folclorică și bizantină, într-o „pagină unică prin felul ei în întregul simfonism european”¹²³: *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră op. 9*. Unisonul este realizat de cordari: viori, viole și violoncele.

B. **Unisonul tematic** este expresia insistenței compozitorului în evidențierea monodicului ca principiu primordial al generării muzicale, prin colorarea politimbrală a melodiei-temă.

„*Unisonul* cu care începe prima capodoperă - *Sonata pentru vioară și pian op. 6* - sună ca o declarație de principiu: *pentru acest autor conceptul melodic va fi cel mai important mijloc de comunicare*. Este un unison misterios, pornind din străfunduri de pianissimo, care durează numai cinci măsuri de 9/4, just timpul de a expune acea splendidă șerpuire care va fi tema principală a Sonatei.”¹²⁴

Și în *Octetul de coarde, op. 7*, autonomia melodică a temei A este atât de pronunțată încât prezentarea ei este făcută în unison la octave, pe o simplă pedală de do (coarda liberă cea mai gravă a violoncelului 2).¹²⁵

Unisonul tematic este un mijloc expozitiv de mare penetranță folosit în debutul expoziției *Simfoniei în mi bemol major, op. 13*, unde motivul-motto este expus în unisonul alăturilor. Unisonul tematic revine și în repriză tot la tromboni.

Tot în această simfonie apare și C. **unisonul-punte**, ce face legătura prin repetarea celulei x, inclusiv în unison, pe pizzicato-ul contratimpat al corzilor, cu articulația C. Aici, unisonul

¹²³ Valentin Timaru, *op. cit.*, 1992, p. 52

¹²⁴ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, 1999/p. 9

¹²⁵ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, 1999/p.22

suflătorilor de lemn – flaut, oboi, corn englez -, însoțit de pizzicato-ul cordarilor, aduce o simplificare firească față de complexitatea strofei anterioare.

Unisonul tematic de tranziție este prezent în *Simfonia a II-a în la major op. 17*, unde intonarea discretă a temei A_v în piano la violoncele, contrabași și flaut pe parcursul a șase măsuri, pregătește expunerea noii teme C de către cornul englez, oboi și viole, deasemenea la unison. Variația expozitivă se realizează unisonic în planul combinațiilor timbrale. Această temă C, „un admirabil exemplu de cum poate fi orchestrat cu rafinament un unison”¹²⁶, este intonată pe o pedală de do diez, susținută prelung de bași, corni și apoi de clarineți.

Unisonul tematic marchează și *Simfonia de cameră op. 33*, unde tema A este expusă de flaut dublat la cea de-a doua octavă inferioară de violă cu acompaniament de pian. Flautul va fi continuat de oboi, reflectând *principiul sinfonismului aulodic* specific culturilor tradiționale arhaice, intens valorificat și în *Oedip*. În punte orchestrația cultivă suprapunerile de instrumente pentru realizarea crescendourilor succesive ale elanurilor melodice. „Aliajul cornului cu flautul și diferența dozajelor dinamice au scopul de a absorbi sonoritatea flautului, atât de caracteristică în registrul grav folosit aici, în timbrul moale al cornului și de a obține astfel o nouă valoare sonoră. Subtilitatea și varietatea înveșmântării orchestrale merg mult mai departe, acesta fiind doar un exemplu de rafinament orchestral enescian.”¹²⁷ În Partea a II-a prezentarea temei se face deasemenea monodic.

Potrivit remarcii subtile a compozitorului Valentin Timaru, „instrumentația având rolul de a prezenta tema monodic (în prima parte), va folosi, în scopul menținerii unui interes constant pentru culoare, sistemul dublajelor continuu modificate.”¹²⁸

¹²⁶ Valentin Timaru, *op. cit.*, 1992, p. 29

¹²⁷ Ștefan Niculescu, *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în *Studii de muzicologie*, I/1965, p.253; Timaru, *op. cit.*, 1992, p. 253

¹²⁸ Valentin Timaru, *op. cit.*, 1992, p.260

În *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, op. 8* compozitorul anunță culoarea încă de la început, când după două măsuri ținute pe un acord si-fa diez, violoncelul se instalează ca personaj central, propunând o desfășurare tematică de un suflu impresionant (23 măsuri), urmată de o variantă amplificată (33 măsuri), după care tema este reluată succint în tutti orchestral, „un tutti care sună ca o proiectare în dimensiuni uriașe a violoncelului.”¹²⁹

Dixtuorul cultivă monodia tematică, neignorând unisonul tematic, ce apare în expunerea temei B în combinația fagoți plus corni. Ingenioasele îmbinări de timbruri instrumentale, dublajele parțiale, preluarea pe neobservate a unor sunete de către alte instrumente, toate acestea dau un colorit mereu variabil discursului muzical. Este recunoscută ca o licență enesciană genială de **unison-punte**, în final, pasajul format dintr-o înșiruire de 19 intervale de cvartă (la 413) cântate la unison sau în octave de diferite instrumente, în mai multe valuri care pornesc din registrul grav și urcă în acut. Unisonul tematic va reveni în Final, unde capul temei A va fi redat la unison de aproape întreaga formație instrumentală, după ce Enescu a clădit un crescendo timbral prin acumulări variate de timbre, în combinații rigurose dozate. „Căci Enescu auzea altfel decât comunul muritorilor și chiar al muzicienilor, el avea nevoie de simultaneitatea informației (densitate polifonică), de permanenta vibrație a culorilor schimbătoare.”¹³⁰

În opera *Oedip*, Enescu a avut parcă predilecție pentru *orchestrația auletică*. Aceasta, cu sufletul ei gemut, susține întreaga partidă, dându-i un caracter local, de o impresionantă tradiție și de o tulburătoare evocare. În acest sens, Emanoil Ciomac a surprins spiritul enescian cu o deosebită intuiție: „Și ambianța aceasta de fluier ciobănesc e așa de potrivită pentru subiect! Flautul sau fluierul antic, naiul sau fluierul lui Pan, trișca noastră, flautul sau aulos-ul era instrumentul național al elinilor,

¹²⁹ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, 1999/p.41

¹³⁰ Pascal Bentoiu, *op. cit.*, 1999/p.126

capul familiei aletice care, după mărturii, vorbea limbajul cel mai apropiat de tragedie, fiindcă în sunetele acestui instrument primitiv se auzeau parcă înseși gemetele durerii omenești. *Și corurile lui Dionisus, din care s-a născut tragedia, erau totdeauna întovărășite, la unison sau octavă, de sunetul flautelor.* Pe atunci, aceste instrumente erau mai curând de tipul fluierului, al clarinetului și al oboiului de astăzi.”¹³¹

De exemplu, deja din Prolog *unisonul instrumental* se proiectează la partida suflătorilor din lemn, cărora li se adaugă flauții și cornul, apoi cordarii, ori harpele. La reper [6] puntea către secțiunea finală a Prologului este realizată în unison de clarinet în si bemol, clarinet bas și corn în fa, dublați de grupul integral al corzilor – violina 1 și 2, viola, violoncel și contrabas, o măsură și jumătate, după care rămân doar violoncelul și contrabasul încă o măsură. La reper [14], [15] și [16] unisonul este format de flautul mare, piccolo, oboiul 1 și 2, clarinetul în la, clarinetul în re, adăugându-li-se apoi și contrabasul. La reper [19] aceeași formație de suflători în unison este acompaniată figurat de două harpe ce evoluează deasemenea unisonic. La reper [22] unisonul format din clarinet în la, vioara 1, violoncel solo² și partida violoncelilor îngroașă și colorează melodia interpretată de cor la unison, conferindu-i consistență și masivitate în masa acompaniamentului omofon. Exemplele pot continua, reflectând o diversitate de mixturi timbrale capabile să exprime o mare complexitate și diversitate expresivă.

Altă soluție enesciană de utilizare a expresivității unisonului este D. **unisonul antifonic**, valorificat în *Simfonia I în Mi bemol major op. 13*, astfel: O nouă repriză a temei A este puternic dinamizată prin citarea repetiției lui x în context armonic nou, din care se desprinde o evoluție episodică, condusă de flautul solo, legată apoi cu clarinet și corzi. Această repriză a lui A se încheie cu rememorarea repetiției lui x în cezuri antifonice la corn, fagot,

¹³¹ Emanoil Ciomac, *Oedip, de George Enescu*, în *Revista Fundațiilor*, iunie/1936, citat în Octavian Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, Editura Muzicală, București, 1967, p. 263

corn și apoi trompeta în surdină, deasupra unui recitativ armonic evoluat pe ostinația celulei u (cunoscută din formula inițială de timpan) în sfera acordului de dominantă (SI, V).”¹³²

Ultima mișcare a *Suitei a III-a "Sătească" op. 27, în Re major, Dansuri țărănești*, valorifică **principiul antifonic solo-tutti** prezent atât în folclor, cât și în muzica de tradiție bizantină în interpretarea alternativă pe două străni sau în dialogul altar-strană.

Un alt element de tranziție tratat unisonic este **unisonul cadențial**, ce apare în *Suita a II-a pentru orchestră op. 20. Sarabanda*, cea de-a doua parte a suitei, se remarcă prin *unisonul din cadența perioadei A*, un sol care poate fi în egală măsură Do I sau Sol I – sol într-o zonă tonală incertă.¹³³

2. Monodicul polistratificat în *Corurile din Oedip*

Deși partitura corală a *Oedip*-ului enescian este construită prin valorificarea diversificată a tehnicii cântării la unison specifică tradiției muzicale orale folclorice și bizantine, prea puțin este semnalată această tehnică în exegeza operii. Cu toate acestea muzicologul Octavian Lazăr Cosma afirmă unele funcționalități dramatice ale tratării corale unisonice în momente fundamentale din dramaturgia operii. Citez câteva spicuiuri din remarcabila exegeză a muzicologului, cu referire specială la rolul unisoanelor în dramaturgia enesciană:

„**Unisonurile** nu sânt oaze rare în partitura *Oedip*-ului. În partida corală se întâlnesc, pentru a sugera forța de monolit a mulțimii, pe porțiuni foarte restrânse, interjecții, strigăte disperate de ajutor. Așa le găsim și în refrenele cortegiilor.”¹³⁴ „Că mersul partidelor corale în unison este o modalitate de expresie, de relatare a unor idei, se vede și din frazele care prevestesc năpasta. Tot unisonul este folosit și când se pregătește declanșarea culminației întregii opere: pe fundalul orchestral de triole în 5/4,

¹³² Valentin Timaru, *op. cit.*, 1992/p.19/măsura 43-51/

¹³³ Valentin Timaru, *op. cit.*, 1992, p.63

¹³⁴ Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p.250

corul își exprimă compasiunea, într-o frază melodică cromatică, cu secundă mărită, având un rol extraordinar în crearea atmosferei supraexcitate (ex. 312)¹³⁵ „De fapt, o trăsătură a paginilor corale ale prologului o reprezintă pornirea disparată a diferitelor grupuri corale, pentru care acționează într-un tot integru. Acest lucru este vizibil, îndeosebi în paginile corale care anticipează anumite procedee din actul III, respectiv, din unisonurile contorsionate ale replicilor „Soarta lui, care e?”¹³⁶ Fundamentul intonațional al scenei Cortegiului din Actul III se enunță în introducere. „Unisonul corului ne prezintă emblema alcătuită dintr-un motiv de bocet, o jeluire ce provine din durerea mulțimii din actul I, și dintr-un motiv de terță repetată, amintindu-ne de omologul muzical al lui Oedip. Aceste două surse vor fi amplificate, completate cu noi turnuri, dintre care unele cunoscute, într-un flux improvizatoric de rară inspirație.”¹³⁷

Dacă urmărim utilizarea unisonului în tratarea corală din *Oedip* vom putea constata faptul că tehnica tratării corale unisonice este predilectă și prioritară, proiectându-ne în zona primordialității monodicului în configurarea muzicală. Ea se reflectă atât în sfera laicului popular, în sfera laicului protocolar, cât și în sfera culticului. Fiecare act aduce particularități de utilizare tehnică a unisonului, pe de o parte în combinația vocilor, pe de altă parte în plasarea secțiunii de unison în cadrul formei.

În Actul I unisonul este folosit deseori cu funcție de incipit, respectiv de captatio, în virtutea acurateței exprimării. Cântarea antifonică solo-tutti la unison este deasemenea expresie a valorificării manierei tradiționale străvechi în clădirea discursului dramatic. În cadrul ansamblurilor corale, există constante în preferințele pentru combinațiile unisonice. Astfel soprana este dublat la octavă de contraalt, iar tenorul este dublat de bas.

Unisonul cu funcție de incipit se regăsește în partitură la reper [18] – les Bergers, tenori -, [27]+3 – Les Guerriers Thebains

¹³⁵ Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, 1967, p.251

¹³⁶ Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, 1967, p.243

¹³⁷ Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, 1967, p.249

-, [29] – les Femmes Thebaines -, [52]+4 – tutti. *Tutti unisonic* apare la reper [23] în alternanța responsorială solo-tutti, la reper [49], [60]. *Unisoane pe divizii și grupuri vocale* apar la reper [29], [29]+6, [47], [60], [63], Fine.

În Actul II este valorificat unisonul integral, incipitul unisonic acompaniat sau în divizii unisonice, unisoanele pe grupe de voci la octave în cazul utilizării a două coruri, alternanța corurilor cu dublaje unisonice într-o structură prestabilită: sopran+tenor și contraalt+bas. Alte combinații ce par prestabilite sunt sopran+contraalt și contraalt+bas, chiar și atunci când corurile se suprapun în omofonii cu dublaje unisonice.

Unisonul integral este prezent la reper [69] – corul mare, 14 măsuri -, [191] și [193] – corul de copii -, [193]+1,5 – corul de copii invocații și corul fecioarelor tebane interjecții. *Unisoanele pe grupe de voci* sunt intens folosite în etape diferite ale dramaturgiei, acumularea de dublaje unisonice vocale constituind un mijloc de acumulare dinamică atât în plan timbral, cât și în planul nuanțării. Se întâlnesc la reper [87], [88], [89], [90], [180]-2, [180]+4, [182]-[183], [183]+1, [187], [188], [188]+2, [190]-2, [192]+1, [192]+2, [193], [194]+3, [195], [196]. *Incipituri unisonice* există, însă sunt folosite doar la reper [74], [77] și [82], tehnica preferențială enesciană pentru Actul II fiind cea a *dublajelor unisonice* în elaborările omofonice și heterofonice.

În Actul III corul mare se exprimă în tutti unisonic pe segmente mai ample ori scurte, intervenția sa fiind incisivă, copleșitoare. Corul mic are și el intervenții unisonice la o singură voce, dând impresia rarefierii vocale cu tentă univocală.

În Actul III preferențială este utilizarea *tuttiului unisonic*, ce se reflectă în frecvența valorificării pe spații mai ample sau mai scurte, astfel: reper [201]-1, [204], [205], [207], [210]+2, [214]+6, [216], [223], [228], [260], [276]+4 la [278], [288]+2, [289]+4, [318]+4. *Unisonul pe grupe de voci* este prezent la reper [245]+2, [254]+3, [257]+2, [289]+4.

Actul IV readuce tehnica incipiturilor unisonice, dar introduce și licența incipiturilor armonice ce se diluează și se

unifică în unisoane, deasemenea folosește cadențele unisonice la fraze omofone. Corul final conchide, în unisonul sopranului și contraaltului eumenidelor invizibile, apoteoza mântuirii: „Heureux celui dont l'ame est pure: la paix sur lui!”

Incipitul unisonic apare la reper [324] [329], [351] și [358] unde marchează debutul fiecărei fraze. La reper [351] atacul frazei este armonic, însă armonia se topește în unison, structura de incipit unisonic fiind ușor variată omofonic. *Unisonul cadențial* este folosit la reper [359] și [359]+3, deasemenea la cadențele frazelor de la reper [386]. *Tutti-ul unisonic* apare doar la reper [388]+2 și în finalul apoteotic rerealizat de corul eumenidelor invizibile, reper [394]+2.

Dincolo de constanțele ce se desprind din scriitura corală a fiecărui act, diversificarea soluțiilor unisonice în construcția dramaturgiei muzicale este elocventă, plasându-se în sfera emergenței maxime. Dinamica valorificării unisoanelor corale pe parcursul celor patru acte ale operei *Oedip* reflectă orientarea maestrului spre folosirea tehnicilor vocale primordiale, care se plasează într-un spațiu ce depășește limitele istoricului, într-o sacralitate în care simbioza culticului cu laicul se realizează prin intermediul unor arhetipuri sonore și principii universale, de interculturalitate globală multimilenară.

O incursiune în detaliile măiestriei enesciene în mânuirea unisoanelor va putea pune în valoare suplimentar unul dintre elementele ce se constituie în marcă stilistică enesciană, alături de multiple alte elemente de limbaj prin care Enescu devine inconfundabil atât sub aspectul românismului stilistic intrinsec, cât și sub aspectul universalității asimilate în elemente de limbaj și principii primordiale pe care se clădește întreaga sa creație.

CONCLUZII

Volumul de față nu vizează exhaustivitatea și, prin urmare, nu epuizează tematica abordată. Studiile sunt, însă, relevante pentru evidențierea unor structuri modale și a unor principii și tehnici de compoziție valorificate exemplar de geniul enescian care au caracter multicultural, fiind elemente de interculturalitate românească folclorico-bizantină, dar și universală, topite într-un polistilism ecumenic ce reflectă religiozitatea enesciană genetică.

Nu întâmplător monograma enesciană conține acele trepte fluctuante - *si-si bemol* - care sunt specifice atât modalismului folcloric, cât și modalismului bizantin și nu doar atât. Aceste sunete fluctuante enigmatice sunt simboluri ale unor configurații structurale cu rol de stileme spirituale. Ele se regăsesc și în modalismul antic grecesc, în sistemul modulației, ingenios valorificat de Enescu în opera *Oedip*.

Tehnici interpretative ancestrale de mare simplitate și-au dezvăluit, în creația enesciană, potențialul unor valorificări de mare complexitate, ce conferă monumentalitate și deosebită varietate coloristică limbajului muzical în unitatea sa stilistică inconfundabilă.

Volumul de față conturează noi perspective de abordare muzicologică, pentru cei interesați să cunoască spiritualitatea enesciană în multitudinea mijloacelor ei de exprimare muzicală.

BIBLIOGRAFIE

- Bartók, Béla, *Romanian folk music*, Volume One, Instrumental Melodies, The Hague, Martinus Nyjhoff, 1967
- Bentoiu, Pascal, **Capodopere enesciene**, București, Editura Muzicală, 1999
- Berger, Wilhelm G., *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, București, Editura Muzicală, 1979.
- Berger, Wilhelm G., *Muzica simfonică romantică-modernă (1890-1930)* (Ghid vol. III), București, Editura Muzicală, 1974.
- Berger, Wilhelm G., *Muzica simfonică romantică-modernă (1930-1950)* (Ghid vol. IV), București, Editura Muzicală, 1976.
- Berger, Wilhelm G., *Muzica simfonică romantică-modernă (1950-1970)* (Ghid vol. V), București, Editura Muzicală, 1977.
- Brăiloiu C-tin, *Opere*, vol. III și VI, București, Editura Muzicală, 1974 și 1998.
- Blaa, Lucian, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969
- Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1966.
- Boghiu, Sofian, *Smerenia și dragostea, însușirile trăirii ortodoxe*, București, Fundația Tradiția Românească – ASCOR, 2002
- Bona, Iuliu, *Funcționalitatea diferită a micro-intervalisticii vocale în tragedia lirică „Oedip” de George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12-13 (1976-1977), Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1979.
- Buzera, Alexie, *Cultura muzicală românească de tradiție bizantină din sec. XIX-lea*, Craiova, Fundația Scrisul Românesc, 1999.
- Ciobanu, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol.1, București, Editura Muzicală, 1974
- Ciomac, Emanoil, *Oedip, de George Enescu*, în *Revista Fundațiilor*, iunie/1936
- Cosma, Octavian Lazăr, *Oedip-ul enescian*, București, Editura Muzicală, 1994
- Crainic Nichifor, *Nostalgia paradisului*, Iași, Editura Moldova, 1994

Cristescu, Constanța, *Chemări de toacă*, în „Colecția națională de folclor”, București, Editura Academiei Române-Fundația Dosoftei, 1999

Cristescu, Constanța, *Cântările vecerniei în stilul Episcopului Ioan I.Pap al Aradului*. Micro-ediție critică însoțită de un studiu introductiv, București, Editura Arefeană, 2003

Daniil de la Rarău (Sandu Tudor), *Caiete, 1, Dumnezeu-Dragoste*, București, Editura Christiana, 2003

Diaconescu, Mihai, *Prelegeri de estetica ortodoxiei*, I-II, Galați, Editura Porto Franco, 1996

Firca, Clemansa, *Catalogul tematic al creației lui Enescu, I (1886-1900)*, București, editura Muzicală, 1985

Firca, Clemansa Liliana, *Asupra aparatului instrumental cameral în creația enesciană timpurie*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1991

Galinescu, Gavril, *Cântarea bisericească*, Iași, Tipografia Alexandru Țerek, 1941

Ghircoiașiu, Romeo, *Aspecte ale notației diviziunilor de ton în creația lui George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 12-13 (1976-1977), Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1979

Ghircoiașiu, Romeo, *Studii enesciene*, București, Editura Muzicală, 1981

Ghircoiașiu, Romeo, *Simboluri ale gândirii ancestrale în arta lui George Enescu și Mihail Sadoveanu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1991

Giuleanu, Victor, *Melodica bizantină*, București, Editura Muzicală, 1981

Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986

Herman, Vasile, *Structură și dezvoltare în monodiile melurgilor români medievali*, în *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Editura Muzicală, 1980

Herman, Vasile, *Procedee ale dezvoltării structurale în muzica românească contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Academia de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1991

Mladin, Nicolae, *Prelegeri de mistică ortodoxă*, Târgu Mureș, Editura Veritas, 1996

- Nachman, Leib, *Structura acordică cu senibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. IX, București, Editura Muzicală, 1973
- Kogălniceanu, Ilie, *Destăinuiri despre George Enescu*, București, Editura Minerva • Editura R.A.I., 1996
- Lipovan, Atanasie, *Cântări bisericești*, vol. I-II, Arad, Tipografia Diecezană, 1944, 1946
- Macarie, Ieromonahul, *Opere. I. Theoricon*, București, Editura Academiei Române, 1976
- Meleacă, Ambrozie, în volumul *Palamism și secularizare*, București, Schitul Darvari, 2000
- Moisescu, Titus, *Muzica bizantină în spațiul cultural românesc*, București, Editura Muzicală, 1996
- Niculescu, Ștefan, *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în *Studii de muzicologie*, I, București, Editura Muzicală, 1965, p. 247-274
- Niculescu, Ștefan, *Eterofonia*, în *Studii de muzicologie*, V, București, Editura Muzicală, 1969
- Niculescu, Ștefan, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în *Studii de muzicologie*, VIII, București, Editura Muzicală, 1972
- Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, București, Editura Muzicală, 1980.
- Oprea, Gheorghe, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, București, Editura Muzicală, 1998
- Oană Pop, Rodica, *Suita pentru pian nr. 3, op. 18 de George Enescu – considerațiuni stilistice*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.6, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1970
- Oșanu Pop, Ninuca, *Elemente specifice ale scriiturii pianistice enesciene*, Cluj-Napoca, Media Musica, 2003
- Panțiru, Grigore, *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, Editura Muzicală, 1971
- Petecel, Despina, *Procedee expresive specifice tragediei antice prezente în opera „Oedip” de George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, vol. XX, București, Editura Muzicală, 1987
- Rădulescu, Speranța, *Microstructuri melodice enesciene subordonate principiului sonată*, în *Studii de muzicologie*, vol. XX, București, Editura Muzicală, 1987

- Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1986
- Rîpă, Constantin, *Conceptul estetic mioritic în creația lui George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.16, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1984
- Rîpă, Constantin, *Expresivitatea intervalelor în creația enesciană*, în *Lucrări de muzicologie*, vol.6, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1970
- Sandu Dediu, Valentina, *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*, București, Editura Muzicală, 1997
- Savin, Ioan Gh., *Mistica și ascetica ortodoxă*, Sibiu, Tiparul Tipografiei Eparhiale, 1996
- Stăniloae, Dumitru, *Filocalia sfințelor nevoițe ale desăvârșirii*, 8, București, Humanitas, 2002
- Stăniloae, Dumitru, *Spiritualitatea ortodoxă. Ascetica și mistica*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992
- Sulițeanu, Gisela, *Psihologia folclorului muzical*, București, Editura Academiei Române, 1980
- Șorban, Elena-Maria, *Zum Sprechgesang in der rumänischen Ope des 20.Jahrhunderts*, în *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung*, Freiburg im Breisgau, 1993, p. 498-502
- Terényi, Eduard, *Structuri de straturi acordice în muzica contemporană*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 6, Cluj, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1970
- Timaru, Valentin, *Simfonismul enescian*, București, Editura Muzicală, 1992
- Tomescu, Vasile, *Muzica românească în istoria culturii universale*, vol. 1-2, București, Editura Muzicală, 1991
- Tomescu, Vasile, *George Enescu exponent al sintezelor muzicale est-vest*, în *George Enescu în muzica secolului XX la 40 de ani de la moartea sa – Simpozionul internațional de muzicologie “George Enescu” 1995*, București, Editura Muzicală, 2000
- Türk, Hans Peter, *Încheierea Sonatei-Torso în fa minor pentru pian și violoncel de George Enescu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1991
- Varga, Ovidiu, *O operă monumentală a muzicii de cameră: Cvartetul în mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, Editura Muzicală, 1973

Vasile, Vasile, *George Enescu – homo religiosus*, în vol. *“George Enescu și muzica secolului al XX-lea” - Simpozionul internațional de muzicologie “George Enescu”/1998*, București, Editura Muzicală, 2001

Voicana, Mircea și colab., *George Enescu. Monografie*, vol.1, Editura Academiei Române, București, 1971

Voiculescu, Dan, *Enescu – primul mare neoclasic*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 21, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1991

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

* * *, *Dicționar de termeni muzicali*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Enciclopedică, 2008

* * *, *George Enescu – Monografie*, București, Editura Academiei R.S.R., 1971, (2 vol.)

* * *, *Enesciana*, I, II-III, IV, București, Editura Academiei Române, 1976, 1981, 1985.

* * *, *Studii de muzicologie*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1969.