ETNOFONIA ENESCIANĂ
sau
DE LA POEMA ROMÂNĂ CĂTRE ETERNITATE

OVIDIU VARGA

Sintagma „etnofonia enesciană s-a văzut din necesități strict muzicologice : morfologice, sintactice, semiotice, semantice și estetice.

Prin extrapolarea sintagmei „în caracter popular românesc" inventată de însuși Enescu, în scopul declarat de a sublinia distincția între categoria de „stil", ca ceva făcut, venit din afară, și cea de „caracter" ca ceva existent, dat de la început, adică funciar, înnăscut, expresie fidelă și autentică a umanismului

În această accepție, am creat prin parafrazarea sintagmei enesciene „în caracter popular românesc" — pentru lucrările în care Enescu „imită" folclorul, încă trei ipostaze ale etnofoniei enesciene și anume : „în caracter folcloric românesc" — pentru lucrările în care Enescu „citează" folclorul — „în caracter bizantin românesc" — pentru lucrările în care Enescu „citează" sau „crează" în moduri antice și medievale, psaltice și laice — și „în caracter cult românesc" — pentru majoritatea lucrărilor enesciene în care etnofonia autohtonă își impune fizionomia semiotică și semantică națională specifică, în dubla sinteză românească între triglosia antică modală, traco-greco-romană și triglosia contemporană tonală italo-franco-germană.

Desigur, Enescu, cu excepția sintagmei „în caracter popular românesc" pe care o încrustează programatic — estetic în frontispiciul „Sonatei a treia pentru pian și vioară" și a „Uverturii de concert", nu le formulează pe celelalte în mod explicit, ci uneori la modul general sau programatic, ca de pildă în : Poema *română,* Rapsodiile *române,* Impresii *din copilărie,* Suita *sătească,* deși cele patru ipostaze ale etnofoniei enesciene sînt prezente și alhimizate, într-o pondere mai mică sau mai mare, în întreaga sa creație, ca modalități fonice specifice de exteriorizare a spiritualității mioritice a Orfeului moldav. În acest sens trebuiesc înțelese și destăinuirile revelatoare ale lui Constantin Brăiloiu cînd spune : Sînt semne că Enescu ni se va da nouă tot, întreg. Sîrbele Jiului răsună stăpînit în a treia sonată de vioară. Și deunăzi mi-a mărturisit că tainele bizantine (ale Bisericii răsăritene) îl ispitiseră de la o vreme tot mai mult" [1].

---

1. Brăiloiu C., *Jubileul Maestrului George Enescu,* în *Adevărul literar și artistic,* 1931, 1/XI.

www.cimec.ro

Deşi născut dintr-o familie cu dublă descendenţă preoţească şi săteasca, Enescu nu a creat nici o lucrare cultică sau cu subiect religios, cu excepţia unor lucrări de şcoală impuse de programa analitică a Conservatorului din Paris.

Este o subliniere necesară pentru înţelegerea justă a etnofoniei enesciene în componenţa căreia intră, aşa cum am spus, şi elemente ale modalismului psaltic, alături de cel folcloric românesc. Din totalul de 38 de lucrări terminate şi purtînd numere de opus, 20 sînt instrumentale de cameră, 13 sînt concepute în geniul „simfonic" şi doar 5 sînt vocale : trei cicluri de lieduri pentru voce şi pian, poemul simfonic „Vox Maris" şi capodopera vieţii sale, tragedia lirică „Oedip".

Ponderea camerală şi simfonică în ansamblul creaţiei sale, ne conduce la o primă concluzie asupra etnofoniei enesciene : prin natura şi formaţia sa, după propria sa afirmaţie, Enescu a fost un melodist-polifonist, format din fragedă copilărie, la marea şcoală polifonico-simfonică austro-germană. Din cele 34 lucrări de cameră şi simfonică, 22 lucrări sînt structurate în forma arhetipală cea mai complexă a sonatei austro-germane, pentru unul sau mai multe instrumente camerale, sau pentru orchestră simfonică.

Din cele 34 lucrări cmamerale şi simfonice, doar 4 sînt programatice : una camerală şi trei simfonice : suita pentru vioară şi pian *„Impresii din copilărie"*, suitele pentru orchestră simfonică : *„Poema română"* şi *„Suita sătească"* şi poemul simfonic *„Vox maris"*, toate cu caracter autobiografic.

Această constatare statistică ne conduce la o a doua concluzie : Enescu, prin natura şi formaţia sa a fost un creator al gîndirii pure cu sunetele, cu ideile muzicale autonome, în sensul în care concepea muzica Hegel şi Beethoven, aceasta din urmă unul dintre cei trei mai „B" zeii săi, Bach, Beethoven, Braims, la care îl adaugă şi pe Wagner. Sînt cunoscute referirile sale la cei trei mari „B".

„După o jumătate de secol Bach este pîinea mea de toate zilele" [2].

„Opera lui Beethoven este o urzire de supranatural cu omenesc..." [3].

„Muzica sa îmi potolea setea de plenitudine armonioasă" [4].

„Zeul adoraţiei mele din tinereţe a fost Brahms, şi am scris lucrările mele timpurii aproape în mod flagrant „în maniera" nemuritorului Johannes" [5].

„De bună seamă că am absorbit influenţe franceze într-o anumită măsură care, combinate cu cele germane, au dat un nou caracter scrierilor mele" [6].

„...eu nu sînt un discipol al Şcoalei franceze, sînt un impregnat al wagnerismului... Am studiat : am trăit în Franţa, sînt aproape jumătate

2. Gavoty B., *Souvenirs de Georges Enesco*, p.

3. Cleante (= Cesar Titus Stoîkj) *Psihologia creaţiunii artistice. Cum o defineşte maestrul G. Enescu*, în *Rampa nouă ilustrată*, Bucureşti, I, (1916), nr. 279, 19 iunie.

4. Gavoty, B., op.cit.

5. Programul de sală al Orchestrei simfonice din Chicago. Stagiunea 1931-1932.

6. Program de sală al Orchestrei simfonice din Chicago. Stagiunea 1931-1932.

www.cimec.ro

copilul ei, dar nu am urmat școala franceză și nu sînt de acord cu ea decît de cîțiva ani încoace, de cînd ea însăși a evoluat spre wagnerianism“ [7].

După aceste idei preliminarii să urmărim procesul de alhimizare a etnofoniei enesciene în unele creații enesciene din diferitele perioade, în dubla sinteză românească a triglosiei antice modale traco-greco-romană cu triglosia contemporană tonală italo-franco-germană. Acest proces complex și dificil de akhimizare de decantare a unor elemente structurale semiotice și semantice muzicale adesea eterogene, incongruente, ireconciliabile poate fi urmărit aproape în toate creațiile lui Enescu.

Noi ne vom opri doar la cîteva exemple elocvente.

Prima sa simfonie de școală datînd din anul 1895—95 este în *re minor*, descendent peste milenii din modul *de re* al tracilor frigieni, și al ehului întîi bizantin (ehos protos) doar cu si bemol, cum era acordată lira lui Orfeu în antichitate. Desigur, prima sa simfonie de școală este o simfonie tonală după modelul simfoniei tonale austro-germane, brahmsiene.

Dar procesul de simbioză între modal și tonal, între diatonic și cromatic și enarmonic între libertatea improvizatorică a discursuuli folcloric și rigoarea formelor arhitectonice austro-germane parcurge cîteva ipostaze evidente chiar de la *Poema română* op. 1, în care coexistă juxtapuse „stilul german“ al primei părți, cu „caracterul folcloric“ al celorlalte părți în care citatul folcloric este supus travaliului tematic.

Ceea ce ne reține atenția în legătură cu acest prim opus enescian este amănuntul programatic pe care îl destăinuie Enescu lui Gavoty și care constă în două amintiri sonore și muzicale încrustate în memoria fenomenală a adolescentului de 15-16 ani: sunetul clopotelor, cîntecul preoților și doina păstorească din fluier [8]; adică unisonia psaltică, bizantină vocală și unisonia folclorică instrumentală.

Iată cele două surse ancestrale ale etnofoniei enesciene peste care se vor restructura treptat elementele „școlarizate“ ale triglosiei tonale italo-franco-germane.

Prima manifestare a etnofoniei enesciene ca dublă sinteză între triglosia modală traco-greco-romană, ca stratificare primară a cîntării psaltice și a cîntecului popular, cu triglosia tonală arhitecturată italo-franco-germană, este geniala Sonată a doua pentru pian și vioară, op. 6, datînd din anul 1899.

Pentru prima oară Enescu reușește să concilieze elemente aparent incongruente, eterogene, ca modalul cu tonalul, ritmul liber *parlando* cu cel riguros *giusto*, caracterul improvizatoric cu arhitectura severă a sonatei tripartite germane, variația continuă a principiului ciclic, cu devenirea conflictuală tipică formei de sonată, cîntarea unisonică, generatoare de eterofoni, polifonii și armonii originale. Enescu începe să se simtă „el însuși“, după propria sa constatare.

---

7. Bocu Marilena, *De vorbă cu George Enescu*, în *Vestul*, Timișoara, VII, (1936), nr. 1828, 25 decembrie.
8. Gavoty B., op. cit., p.

www.cimec.ro

S-a afirmat adesea că principiul ciclic ce caracterizează construcția sonatei, Enescu l-ar fi preluat de la Frank creatorul așa-zisei „sonate ciclice". În realitate principiul ciclic, adică al variației continue, își află originea în modul de existență al folclorului, așa că la Enescu el se afla în straturile primare ale etnofoniei enesciene, asemenea cîntării unisonice psaltice și folclorice.

Aparent cele două *Rapsodii române* op. 11 (1901) repetă experiența *Poemei române*, a prelucrării „citatului folcloric" în lucrări „în caracter folcloric românesc".

Dar eliberarea de servituțiile unui program, fie el oricît de vag, lasă de astă dată liberă fantezia compozitorului în a „stiliza" limba enofonă a cîntecului și jocului popular românesc „citat dar „prelucrat", conform tuturor regulilor de armonizare, polifonizare, dezvoltare, orchestrare, ale „calapodului european" cum se exprima însuși Enescu, adică cel austro-german.

În genere, rapsodiile sînt tonale, cu unele pendulări modale ale terței major-minore în Rapsodia II-a.

Ceea ce este uluitor ca prefigurare a unui modalism de maturitate a etnofoniei enesciene, o aflăm în încheierea Rapsodiei a doua : solo-ul de flaut care intonează descendent sunetele : *la, sol diez, fa diez, mi diez, re,* ca o străfulgerare ancestrală a modului antic frigian descendent, de astă dată realterat, care va deveni primul tetracord lidian medieval modificat, cu treapta a doua urcată.

Ceea ce marchează pentru eternitate experiența creatoare a primului deceniu, în direcția cristalizării etnofoniei enesciene „în caracter cult românesc" este *Suita I-a pentru orchestră,* în do major, op. 9, cu preludiu la unison, datînd din anul 1903.

Criticii francezi care „au insultat" lucrarea și pe autorul ei au fost incapabili să-și dea seama că se află în fața unei capodopere, chiar și numai pentru acest preludiu la unison îndrăznea să se prezinte sub fizionomia sa nudă, arhaică, cvasi-improvizatorică românească și europeană, aceea a unisonului triglosiei antice traco-greco-romane, din care s-au născut și ramificat ulterior toate genurile, formele, limbajele muzicii cultice și culte europene, bizantino-gregoriene.

Preludiu la unison debutează cu trei din cele patru sunete al celui de al doilea tetracord al modului antic al tracilor frigieni, modul de *re* (sol, fa, re) devenit ulterior primul eh bizantin, *ehos protos* al protocreștinilor și protoromânilor, prezent frecvent în folclorul românesc și în cîntarea psaltică românească. De aceea Preludiu la unison poate fi considerat ca expresia chintesențială a etnofoniei enesciene.

Fără să-și fip ropus, Enescu a creat prin Suita I-a pentru orchestră, *prima Simfonie „în caracter cult românesc",* modală și monotematică, ciclică. O considerăm simfonie și nu suită„ pentru că : este cvadripartită nu pluripartitată ; este ciclică, construită pe principiul variației continue și a sonatei ; nu conține dansuri, chiar dacă partea doua poartă indi-

www.cimec.ro

caţia de mişcare şi de metrică „Menuet lent", dans integrat în arhitectura ciclului simfoniei clasice austro-germane; este dramaturgică şi nu coregrafică; este conflictuală, nu rapsodică.

— II —

În deceniile următoare procesul de etnofonizare a creaţiei enesciene continuă în toate genurile şi formele abordate; sonată, pentru unul sau mai multe instrumente, simfonice, muzică programatică, muzică de operă, în sensul dublei sinteze româneşti a trilogiei modale antice traco-greco-romane cu trilogia tonală contemporană italo-franco-germană.

Apare un element nou în etnofonia enesciană care este circumscris în sintagma „în caracter popular românesc" pe care Enescu o încrustează în frontispiciul „Sonatei a treia pentru pian şi vioară" op. 25, element etnofon pe care îl foloseşte şi în „opera vieţii sale" tragedia lirică „Oedip", ambele datînd din deceniul al treilea.

Este vorba despre microintervalele de sferturi şi trei sferturi de ton, adică despre enarmonia antică, traco-elenă, păstrată pînă în zilele noaştre în folclorul românesc. Sonata reprezintă o sinteză aparent ireconciliabilă, între microstructurile limbajului modal etnofon „în caracter popular românesc" şi macrostructurile formei de sonată tonală triportită; o sinteză între caracterul variaţional al folclorului românesc „chiar inventat" şi arhitectura conflictuală, antitetică a formei de sonată, europeană, o sinteză între rigorile acestei arhitecturi muzicale italo-franco-germane, şi libertatea improvizatorică *parlando-rubato* a gîndirii muzicale populare româneşti, o sinteză între elementele onomatopeice ale cîntecului păsărilor şi şuierul vîntului, cu cea mai înaltă şi esenţială meditaţie asupra vieţii pe meleagurile mioritice ale patriei.

Revelator este însă faptul că românul Enescu este primul şi singurul compozitor european care reînvie într-o sonată, după două mii de ani, modurile antice traco-greco-romane, nu numai în ipostazele lor *diatonice* şi *cromatice*, ci şi în ipostaza *enarmonică*, prin utilizarea microintervalelor.

Această unicitate protocronică nu a fost relevată niciodată în muzicologia europeană, obsedată de sistemul diatonic şi cromatic al *gamei temperate europene*, şi care a pierdut din vedere unicitatea protocronică a *neomodalismului enarmonic* al Orfeului moldav, românul George Enescu din Sonata treia pentru pian şi vioară" în caracter românesc" şi în opera Oedip".

Trei mărturii revelatoare. În legătură cu etnofonia enesciană „în caracter popular, bizantin şi cult românesc" a tragediei lirice „Oedip" sînt necesare a fi acordate.

Prima este cea a lui Constantin Brăiloiu[9] datînd din 1931 despre care aflăm că „Sînt semne că Enescu ni se va da nouă tot, întreg Sîrbele Jiului răsună stăpînit în a treia sonată de vioară. Şi deunăzi ne-a mărtu-

9. Brăiloiu Constantin, *Jubileul Maestrului George Enescu* în *„Adevărul literar şi artistic"*, Bucureşti, 1.XI.1931.

www.cimec.ro

risit că tainele bizantine ale Bisericii răsăritene îl ispitiseră de la o vreme tot mai mult."

În aceeași ordine de idei, trebuie înserat ș iarticolul-elogiu pe care marele nostru savant N. Iorga l-a scris după audiția la Radio în 1936 a transmisiei premierei absolute de la Paris a capodoperei enesciene, în care subliniază rădăcinile autohtone antice ale muzicii operei, opinii care l-au uimit în sensul cel mai pozitiv, pe însuși Enescu [10].

A doua este tot a lui Nicolae Iorga care așa cum ne informează Em. Ciomac, în locul unei conferințe pe care urma să o țină la Pro Arte", în 1941 a trimis o scrisoare pentru a fi citită în fața auditoriului.

În această scrisoare, marele savant intuiește izbitoarele asemănări și afinități ale unei părți din muzica populară românească cu cea a tracilor frigieni, asemănări care veneau să confirme unele obîrșii comune traco-daco-frigiene, rezultînd din aserțiunile lui Herodot și din cercetările sale proprii [11].

A treia mărturie este cea a lui Em. Ciomac care ne informează că Enescu, după propriile sale cuvinte, dorise „să îngemîneze antica simțire cu felul de a simți al păstorilor noștri" [12].

Prin „antica simțire" Enescu nu se gîndise la „modurile antice grecești" pe care în mod declarat, nu intenționase să le reconstituie. În mod instinctiv însă el apelează la modurile populare și bizantine, ca de pildă la ehul întîi, *ehos protos* bizantin al protoromânilor, pe care îl folosește în cortegiul al doilea din actul al treilea al operei [13] așa cum constată și Octavian Lazăr Cosma într-un studiu din anul 1967.

Dar ehul întîi bizantin este identic cu modul de Re al tracilor frigieni, doar în mișcare ascendentă.

Într-o pagină antologică, Emanoil Ciomac încearcă să explice „miracolul" etnofoniei enesciene a capodoperei „Oedip", etnofonie, care a generat în conștiința marelui Iorga, simțăminte identice cu cele ale creatorului. „Glasul acela sfios, sunînd din adîncuri de vremuri, zvonul cîntecelor de fluier și al melopeelor din Pind, din Balcani și din Carpați, tînguirea cînd potolită, cînd aprigă, păstrîndu-și mereu nobletea ei ancestral păstorească, răsunetul trecut prin stilizarea și iluminația vechii tragedii elene, ale unor voci care pot fi dorite, frigiene, lidiene, dacice sau trace — sau unind toate acestea cu latinitatea mai recentă — în esența lor curat românești, prin ecoul lăsat în străfundul ființei lor exaltatoare de neam, prin fiorul acestuia, cele două genii naționale și universale, G. Enescu și N. Iorga, s-au recunoscut!" [14].

În fața unor asemenea argumente peremtorii este cu neputință și nu concludem că tragedia lirică „Oedip" este o capodoperă *românească,*

10. Iorga N., *Triumful lui G. Enescu*, în *Neamul românesc*, București, 31, No. 60, din 15.III.1936.

11. Ciomac Em., *George Enescu*, manuscris, București, Uniunea Compozitorilor din R.S.R.

12. Ciomac Em., *N. Iorga și muzica românească*, în *Timpul*, 19 mai, 1941.

13. Cosma L. O., *Oedip și unele aspecte ale conceptului național în muzica enesciană*, în *„Național și Universal în muzică"*, București, 1967.

14. *Timpul*, 14 mai 1941, apud Em. Ciomac, *Pagini de cronică muzicală*, 1939—1958, Ed. muzicală, 1980.

www.cimec.ro

ca dublă *sinteză românească* a triglosiei antice modale traco-greco-romane, cu triglosia contemporană tonală italo-franco-germană, expresie autentică a etnofoniei enesciene.

De unde, ca o consecinţă logică şi necesară, *cîntarea operei în limba română,* deoarece Enescu a gîndit-o în limba strămoşilor săi, în limba sincretismului acestral cuvînt-cînt, adică în etnoofonia enesciană, populară, cultică şi cultă românească, chiar dacă a adaptat această etnofonie specifică, prozodiei limbii franceze, soră romanică a limbii române. Sau poate în limba greacă veche, limba maternă a eroilor tragediei antice.

Suita *„Impresii din copilărie* [15], op. 28 (1940) reuneşte zece miniaturi muzicale programatice, evocatoare ale naturii şi ale unor tipuri umane din satul să unatal, ale vieţii din casa părintească.

Mi se pare demnă de interes următoarea constatare : din cele zece „impresii din copilărie" pe care Enescu evocă după aproape şase decenii de viaţă, şapte minaturi sînt amintiri *auditive* (lăutarul cerşetorul, pasărea şi cucul, cîntecul de leagăn, greierul, vîntul, furtuna) două sînt *vizuale* (luna şi soarele) şi una *vizual-auditică* (pîrîiaşul).

Şolo-ul de viară al lăutarului, deşi considerat de către Enescu cam „personaj internaţional" abundă în intervale de cverte excendente şi descendente, mordente şi triluri, care pun amprenta autohtonă a lăutarului satului moldav. De altfel piesa debutează în modul bizantin de *za* transpus pe *sol* urmat de alte moduri populare, într-o factură cvasiimprovizatorică specifică instrumentalismului folcloric românesc.

În „Cîntec de leagăn" Enescu recurge din nou la unicul ancestral pentru a esenţializa expresia etroformă a dragostei pentru progenitură.

În acest scop compozitorul recurge la modul bizantin de *la* (plagalul ehului întîi) transpus la cvinta superioară (mi), reuşind să creeze unul dintre cele mai emoţionante pagini de colind „în caracter bizantin românesc".

Dar piscul cel mai înalt al etnofoniei enesciene este atins în ultimele două lucrări ale maestrului, expresie a gîndirii pure cu sunetele : *Cvartetul Nr. 2 pentru coarde* în sol major, op. 22 datînd din anul 1951 şi *Simfonia de cameră* pentru 12 instrumente, op. 33 din anul 1954, în care sînt vehiculate toate modurile bizantine şi folclorice, diatonice şi cromatice româneşti.

Ca un simbol al apartenenţei sale la cultura muzicală naţională şi europeană, Enescu încrustează alături de celula generatoare modală românească a întregului cvartet şi celula intervalică genraeoare ale sunetelor b.a.c.h., aşa cum făcuse şi Bach în preajma marii despărţiri, în geniala dar neterminata *Artă a fugii.* Asemenea lui Bach în *Arta fugii,* Enescu construieşte edificiul sonor al ultimelor sale lucrări pornind de la celule generatoare unice, celule care, asemenea celulelor organice vii, se divid, se multiplică, se diferenţiază, se descompun, se re-compun, asemănîndu-se sau devenind contrariul lor. (Fără să vrem, gîndul ne duce la „Urpflanze" a lui Goethe idee comentată magistral de Lucian Blaga în „Fenomenul originar", şi folclorice, diatonice şi cromatice (uneori şi enarmonice), prin hipercromatizare intervalică şi variaţia continuă din

www.cimec.ro

sursă ancestrală, ajungînd la granițele dodecafonismului atonal, dar nu pe căile lui Schönberg, ci dimpotrivă.

Acest „tot, întreg“ enescian dezvăluit încă din 1931 de către Brăiloiu, în urma propriilor mărturisiri ale titanului român a impus credem crearea sintagmei, „etnofonia enesciană“ în care s-a dizolvat întreaga cultură muzicală europeană a Orfeului moldav, a tuturor timpurilor. Ea vine să îmbogățească instrumentarul investigației enescologice, care, în ultimele decenii, a contribuit la exegeza întregii creații enesciene, antrenînd gîndirea muzicologică românească în cvasitotalitatea ei.

Sintagma „etnofonia enesciană“ subsumează sau alchimizează ansamblul elemntelor ethofone și etnofone ancestrale, folclorice, cultice și culte, autohtone și europene, din sursă mitologică, proto-istorică și istorică a biglosiei daco-romane, a monoglosiei bizantino-gregoriene medievale, psaltice și laice, a arhaicului modalism folcloric românesc *parlando rubato* și *giusto,* a începuturilor muzicii culte românești, în planul intervalic metro ritmic, monodic, eterofonic, polifonic, armonic, dinamic, agogic și timbral, care conferă microstructurilor și macrostructurilor enesciene, acea unicitate bivalentă, liber improvizatorică și riguros structurată, inconfundabilă în peisajul muzicii contemporane ca mesaj mioritic umanist ca limbaj etnofon, fie că ne referim la creația sa componistică, fie la cea interpretativă.

Pentru etnoforma enesciană, adică mesajul umanismului mioritic și patrimoniu și limbajul etrofon „în caracter folcloric românesc“, în caracter bizantin românesc“, „în caracter popular românesc“ sau în „caracter cult românesc“ a conferit creației enesciene perenitate și universalitate.

www.cimec.ro