

„CARACTERUL POPULAR ROMÂNESC“ AL OPEREI ENESCIENE

SPERANȚA RĂDULESCU

„Înainte de a scrie sonata în caracter popular românesc (toate temele îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să concilies, cât mai armoios posibil „aceste două genuri incomparabile în aparență“ notează Enescu în 1935, într-o epistolă adresată lui Marc Pincherle. Asupra acestui „în caracter popular românesc“, înscris în prima pagină a partiturii *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* și a *Uverturii de concert*, compozitorul revine explicativ: „Nu întrebuințez cuvîntul stil pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul caracter exprimă ceva existent, dat de la început“ (în *Propășirea*, 17 decembrie 1928). Distincția terminologică între *stil* și *caracter* nu este, poate, cea mai inspirată. Enescu nu a avut veleități teoretice speciale, însemnările sale — de altfel foarte elegante și vibrante — se contrazic sau sînt contrazise nu o dată de propriile creații. Semnificativ este însă faptul că autorul a conștientizat, și a ținut să marcheze, noua calitate a relației muzicii sale cu folclorul; faptul că, începînd de la un moment dat, afinitățile celor două limbaje nu se mai exprimă exclusiv prin similitudini de ordin structural muzical, ci și prin proprietăți care transcend structura și se plasează la un nivel stilistic cu alt grad de adîncime și generalitate.

Nu ne interesează aici *care* sînt sursele populare precise ale inspirației enesciene; nici *cum* sau *cînd* s-a produs „fuziunea modului de exprimare folcloric românesc [...] cu natura [...] de simfonist înăscut“ a compozitorului, deși în fiecare din aceste chestiuni etnomuzicologia ar putea — și ar trebui — să aducă argumente și clarificări decisive. Intenționăm să ne referim doar la unele calități constant revelate de muzica enesciană, calități care s-au conturat sau s-au apăsă în urma contactului cu folclorul.

Notăm, mai întîi, ponderea redusă a *contrastelor dramatice și a dezvoltărilor explicite*, chiar și în lucrările construite în forma sonată — formă definită, după cum se știe, tocmai de opoziția și comentariul amplu al ideilor tematice.

Reprimind izbucnirile dinamice ca și efuziunile lirice, Enescu adoptă un ton discursiv ponderat, sobru, în care tensiunile sînt implicite. Pe fondul țesăturii sonore cu tente cenușii, detaliul — care nu se mai topește într-o masă compactă ci devine semnificativ în sine — este șlefuit și montat cu pedanterie și rafinament. Menațate prin utilizare economă și prin evitarea confruntării lor directe, valoric extreme sînt investite cu o deosebită forță de expresie.

Absența evenimentelor muzicale puternic reliefate asigură discursului enescian o cursivitate care ne pare a fi reflexul unei proprietăți similare a discursului folcloric. Căci, în cadrul textului muzical popular, evoluțiile melodice, ritmice și dinamice cu un anumit sens sînt imediat compensate prin evoluții cu sens contrar, într-un joc pendulatoriu cu amplitudine mică. Continuitatea discursivă se exprimă și prin alcătuirea monopartită, alcătuire de la care se bat doar melodiile de dans. Dar opozițiile tonale și melodice — oricum moderate — dintre secțiunile acestora sînt atenuate prin menținerea unor valori la nivelul celorlalți parametri (structura ritmică, eventual textura armonic-ritmică a aкомпаниamentului etc.).

În muzica enesciană, dezvoltarea — comentariul, argumentarea reconsiderarea ideilor (integrale sau trunchiate) din diverse perspective — este substituită cel puțin parțial printr-un alt principiu arhitectonic, al depănării, al însăilării „rapsodice“ a ideilor tematice mereu transfigurate. Credem că argumentarea rolului acestei modalități de construcție constînd în juxtapunerea ipostazelor, variantelor tematice poate fi pusă în legătură cu inexistența, în folclorul muzical românesc, a oricărui procedeu tehnic compatibil sau comparabil cu dezvoltarea.

O altă particularitate sugerînd posibilă intrare în rezonanță a limbajelor enescian și popular este *ramificarea și readucerea în unison a liniilor melodice discursive*, prin mișcări pulsatorii, de dilatare și comprimare pe verticală. Efectul sonor — heterofonia — este complexul rezultînd din superpoziția a două sau mai multe ipostaze sau variante ale aceleiași idei melodice expuse simultan, de un grup de voci sau instrumentale. Ceea ce distinge heterofonia enesciană de cea populară este nu atît complexitatea sporită — o diferență pur cantitativă la urma urmei — ci *intenționalitatea*; căci, în timp în ce în folclor heterofonia rezultă prin accident, din neconcordanța la nivelul detaliilor a variantelor melodice executate concomitent de mai mulți interpreți, în creația compozitorului ea este un elaborat, o alcătuire sonoră polisată cu știință și mîgală.

Elasticitatea temporală a liniilor melodice constituie o altă trăsătură de unire între limbajele enescian și popular. Elasticitatea se traduce prin *fluxul discursiv neregulat*, marcat de ușoare precipitări și rețineri care se compensează reciproc. De altfel, unul din principiile variaționale care funcționează, mutatis mutandis, la nivelul ambelor limbaje — principiu pe care presupunem că Enescu îl va fi preluat din folclor — este acela al dilatării și compresiunii temporale relativ libere, dar cu tendințe de echilibrare, a microsecvențelor discursului muzical.

În categoria trăsăturilor stilistice compatibile se înscrie și o anumită imprecizie intonațională care înceteșează sonoritățile, le înfășoară în vâul ambiguității. Sunetele „impure“ sînt fie plasate în zona intermediară dintre natural și alterat, fie atinse sau părăsite prin glisări insinuante. În folclor, aceste sunete „neutre“ au poziții bine determinate în cadrul sistemului intonațional, dar prezența lor nu pare să fie determinată de contextul discursiv; în muzica enesciană, sunetele indecise apar în orice poziții, cu condiția ca existența lor să fie reclamată de construcția dramatică a lucrării:

„Il est un breuvage aux doubles saveurs
Saumâtre à la gorge sauve au coeur“
(Oedip, actul II, tabloul 3)

sau:

„De toutes mes victimes tu seras la plus belle“
(Sfinxul, actul II, tabloul 3)

Continuitatea limbajelor enescian și popular se relevă și la nivelul unui anumit *stil declamatoriu*, înrudit cu cel al recitativului parlat din cîntecul epic românesc. În câteva momente de culminație tensională ale operei Oedip, cîntul este abandonat în favoarea unei recitări melodizate („à moitié parl.“), recto tono sau ușor modulate prin alunecări lente, între puncte vag definite, sensul general al mișcării fiind descendent. Imprecizia intonațională la care ne referim anterior este aici absolutizată. Dimensiunile temporale ale secțiunilor de recitativ din Oedip și din baladele românești sînt comparabile, și nu întîmplător; restrîngerea sau prelungirea dincolo de anumite limite ar determina fie diminuarea efectului lor, fie degringolarea tonală a interpreților.

Muzica enesciană și cea populară sînt — cel puțin prin anumite zone stilistice ale lor — apropiate ca atmosferă timbrală. Apropierea nu poate fi decît rezultatul fotografierii auditive și reproducerii unor sonorități de instrumente sau ansambluri instrumentale lăutărești. Acorduri strîns arpegiate, în succesiune ritmică, ale pianului fac aluzie la cobză, în timp ce cele desfășurate liber, pe toată claviatura, sugerează improvizațiile armonice ale țambalului; flageolette acute, gîfiite, ale coardelor tehnice, foarte incomode pentru violoniștii cu educație clasică, conferă viorii sonoritatea unui instrument popular; pizzicato-uri greoaie ale corzilor grave dau replica bașilor din tarafurile tradiționale... și exemplele pot continua. Este interesant de urmărit cum timbrul frust al cîntecului popular se conciliază, în universul coloristic enescian, cu cel suav, ultrarafinat, deprins la școala muzicii franceze.

Ne-a preocupat aici revelarea cîtorva trăsături stilistice foarte generale, care caracterizează atât muzica enesciană cît și muzica populară. Desigur, trăsăturile amintite se actualizează în structuri muzicale foarte diferite sub raportul gradului de complexitate, și formularea lor într-o manieră convenabilă ambelor limbaje nu ar fi fost posibilă fără sacrificarea detaliilor și nuanțelor — un sacrificiu barbar din punctul de ve-

dere al muzicologului pedant, pentru care precizia, exhaustivitatea și acoperirea cu bibliografie sînt singurii garanți vrednici ai demersului științific. Considerarea amănuntelor ne-ar fi obligat însă să ne apropiem de textele muzicale — pierzînd astfel perspectiva globală — și să recurgem la terminologia profesională, tehnică și de aceea ermetică, prin care nu aveam nici o șansă să comunicăm observațiile noastre într-un cerc mai larg decît cel al colegilor de breaslă.

Cu excepția situațiilor în care relația filogenetică ne-a părut a fi în afara oricărei discuții, am evitat să ne pronunțăm ferm asupra posibilității preluării și asimilării în muzica enesciană a unor elemente de sursă populară. Și nu din prudență, sau nu doar din prudență; ci pentru că nutrim convingerea că, în conturarea și sedimentarea dimensiunilor stilistice sînt intricate nu una, ci o multitudine de influențe distincte, deși compatibile și convergente; or, în momentul de față, nu ne putem permite să decidem dacă, și în ce situații, influența folclorică a fost decisivă.