

# UNELE PROBLEME DE SITUAȚIE ÎN CONTEXTUL ISTORIC-ARTISTIC JUST RIDICATE DE CREAȚIA ENESCIANĂ : RAPORTURILE EI CU IMPRESIONISMUL

CONSTANTIN STIHI-BOOS

Putine prejudecăți au avut și continuă încă să mai aibă o „existență” atât de îndelungată și o circulație încă atât de persistentă ca aceea care tinde să facă din poemele simfonice românești de la începutul secolului nostru și pînă în jurul lui 1950 niște „experiențe impresioniste”<sup>1</sup> sau niște ecouri ale „unor influențe franceze în muzica simfonică românească”, ținînd tot de același moment al impresionismului<sup>2</sup>, aici fiind incluse nu numai lucrări ca *Marsyas* de Alfonso Castaldi sau *Acteon* de Alfred Alessandrescu, ci și chiar *Vox Maris* de George Enescu. Deși am căutat în repetate rânduri să arătăm, pe bază documentară strictă, adică prin analize modale și structurale<sup>3</sup>, că mai sus amintita opinie nu reprezintă decît o „impresie... după ureche”, în sensul obișnuit, și nu muzical, al expresiei, totuși de curînd, a apărut o încercare de reactualizare a acestui așa zis „impresionism de impresie după ureche”, făcută la un mod declarativ și nu probant în legătură chiar și cu creații ca *Suita pentru pian Op. 10*, *Nocturna postumă pentru pian*, *Sonata postumă pentru pian și vioară în la minor*, *Cvartetul nr. 1 pentru coarde, mișcarea a II-a*, *Sonata nr. 1 pentru pian, finalul*, *Sonata nr. 3 pentru pian și vioară „în caracter popular românesc*, *Suita pentru vioară și pian „Impresii din copilărie”, Suita nr. 1 pentru orchestră*, *Simfonia I-a*, *Simfonia a II-a*, *Simfonia a III-a*, *Opera „Oedip”, Suita nr. 3 pentru orchestră „Săteasca”, Uvertura de concert pe teme în stil popular româ-*

1 Clemana Liliana Firca, despre *Vox Maris* în *Monografia „George Enescu”, București, Editura Academiei, 1971, vol. II, p. 1073 și nota 103 și Idem despre celelalte poeme în Direcții în muzica românească 1900—1930, București, Editura Academiei, 1974, p. 58-69 și mai ales la p. 67, nota 55.*

2 Zeno Vancea, *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX, vol. I, București, Editura Muzicală, 1968, p. 287.*

3 Constantin Stihî-Boos, *A Few Aspects of the Musical Transfiguration of the Literary Pretext in the Symphonic Poem „Vox Maris” by George Enescu*, în *Enesciana, I, București, Editura Academiei, 1976, p. 141-150, Idem, A Few Specifications about the One-Movement Poem, Taken both a Genre and as a Form with Reference to Alfonso Castaldi and George Enescu și Some Analytical Specifications Concerning the Symphonic Poem „Vox Maris” in G Major, Op. 31, by George Enescu, în Enesciana, II-III, București, 1981, Editura Academiei, p. 173-177 și 187-192, Idem, Două precizări analitice privitoare la poemul orchestral românesc din prima jumătate a secolului nostru, în *Centenarul George Enescu 1881—1981, București, Editura Muzicală, 1981, p. 369-396.**

nesc și (din nou, bineînțeles !) *Poemul simfonic „Vox Maris“*<sup>4</sup> — adică, după opinia cercetătoarei citate, mai toată creația lui George Enescu ar fi tributară impresionismului ! În micul său studiu, cercetătoarea amintită, Gabriela Ocneanu, nu vine cu nici un argument probant, ci doar cu aceleași declarații nesprîjinite pe bază de analize și fapte muzicale care să i le confirme. În legătură cu un asemenea mod lipsit de acoperire de a pune problemele, să-i dăm mai întâi cuvîntul lui George Enescu însuși : „Oamenii au fost intrigati și agasați, deoarece nu au putut să mă catalogueze și să mă clasifice în mod obișnuit. Ei nu puteau decide exact cărui tip îi aparține muzica mea. Nu era unul francez în maniera lui Debussy (subl. ns. !), nu era (nici) tocmai unul german, declarau ei. Pe scurt, deși nu suna exotic, nu semăna îndeaproape nici cu ceva familiar, iar oamenii sînt agasați cînd nu-l pot clasifica pe cineva dintr-o dată“<sup>5</sup>. Că Enescu va fi cunoscut, și încă foarte bine, creația lui Debussy sau Ravel este foarte adevărat ; că opiniile lui despre cei doi corifei ai impresionismului erau pline de o foarte înaltă prețuire acordată acestora, este iarăși foarte adevărat<sup>6</sup> ; dar că a înțeles să-și păstreze propria sa independentă de creator față de ei și față de curentul impresionist, este mai presus de orice îndoială : deși Enescu este, fără doar și poate, îndatorat, sub diverse aspecte, și acelei părți din educația sa muzicală pe care o datorează Franței, totuși această îndatorare a sa nu merge prea în adînc, întrucît maestrul român a putut și a știut cum să evite epigonismul și să meargă pe propriul său drum, pe riscul său, dar și, mai ales, spre onoarea sa.

Nefiind aici locul unei mai aprofundate urmăriri a relației extrem de complexe dintre operele create de Enescu și impresionism, vom puncta deosebiri esențiale, dintre muzica lui Enescu și cea impresionistă, care infirmă declarațiile vagi și nesustînite analitic, privind așa zisul epigonism post impresionist al lui Enescu, preconizate prin mijlocirea alegațiilor făcute de Gabriela Ocneanu în lucrările sale.

În primul rînd, impresionistii, după cum se știe, au evitat, de regulă, formele bi- și pluritematice ample cu dezvoltări, ca și genurile camerale și simfonice mari ; preferințele lor și quasi întreaga lor capacitate creatoare au fost orientate cu pregădere spre miniaturile orchestrale, instrumental-camerale sau vocale, fie independente, fie grupate

4 Gabriela Ocneanu, *Impressionism and Enescu's Work*, în *Enesciana II-III*, București, Editura Academiei, 1981, p. 167-171.

5 *The Program of the Symphonic Orchestra in Chicago, 1931—1932 Musical Session*, apud George Enescu — *Diverse materiale și date despre compozitor și interpret editate de Sectorul muzical al Institutului de Istoria Artei*, București, Editura Muzicală, 1964, p. 47 și *Enesciana, I*, București, Editura Academiei, 1976, pe supracoperță (traducerea citatului ne aparține ; nu am folosit-o pe cea din prima sursă citată, căci este doar „aproximativă“, cu imprecizuni și chiar omisiuni de termeni !).

6 Vezi de pildă aprecierile consacrate de Enescu lui Debussy și Ravel în Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, passim, în ediția *Contrepoint dans le miroir*, Milano, Nagard, 1982, passim și în ediția românească, *Amintirile lui George Enescu*, București, Editura Muzicală, 1982, passim, precum și în *Monografia „George Enescu“*, vol. I-II, București, Editura Academiei, 1971, passim.

în cicluri (ba chiar și în suite). De exemplu, chiar și în *Marea. Trei schițe simfonice* de Debussy, avem în fond, o *suită-triptic*, în care forma de sonată este cu grijă evitată; în primele două *Schițe — Pe mare, din zori pînă la amiază* și *Jocul valurilor* — avem cîte o formă tripartită fără repriză de tipul A-B-Q, (prima *Schiță* prezentînd și o introducere), în vreme ce a treia *Schiță — Dialogul vîntului cu marea* — este concepută sub forma unui rondo destul de liber tratat, A-B-A-B-A-B-A, ale cărui două teme sînt adesea și suprapuse contrapunctic; la acestea se mai adaugă și temele A (la începutul *Schiței*) și C (la mijlocul și la sfîrșitul ei) din prima *Schiță*. La fel, în *Preludiul la după-amiaza unui faun*, avem din nou o formă tripartită, însă cu repriză acum, de tipul A-B-A. Cu alte cuvinte, aceasta este de-acum binecunoscuta formă de lied tripartit. Asemenea structuri ca și altele aparținînd aceluiași tip, ne devin mult mai limpezi, dacă luăm în considerare scopul urmărit de marele compozitor francez. Atît în marea poezie franceză modernă, începînd de la Charles Baudelaire, dar mai ales de la Arthur Rimbaud, Paul Verlaine și Stéphane Mallarmé, cît și în muzica franceză de tip impresionist, care prezintă multe analogii cu ea — s-a mers pe principiul faimosului aforism-paradox enunțat de Arthur Rimbaud, ca totul să fie perceput „littéralment et dans tous les sens“ (adică atît „literalmente“, cît „și în toate sensurile“); astfel, atît poezia, cît și muzica, arte prin excelență temporale, trebuiau să capete și o dimensiune „spațială“, acestei dimensiuni spațiale atribuindu-i-se chiar o poziție dominantă. În acest sens, „picturalul“ constituie la Claude Debussy, la Maurice Ravel și la tînărul (pe atunci) Igor Stravinski, din perioada sa impresionistă, un element esențial J tradus muzical de Debussy de exemplu, prin gama hexatonală; aceasta, prin neutralitatea ei plurivalentă și prin cromatismul ei specific, corespundea perfect cerinței formulate în aforismul-paradox al lui Rimbaud mai sus citat; tocmai acesta va fi fost, evident, și unul din motivele care l-au determinat pe Debussy să o utilizeze ca pe un *element constitutiv de bază al gîndirii sale muzicale-spațiale*. Tot ca un *element constitutiv de bază implicînd o dimensiune spațială a muzicii* a folosit Debussy și pentatonica diatonică, într-o modalitate cu totul specifică<sup>7</sup>, asupra căreia vom mai reveni.

Datorită deci esențializării acestei viziuni spațiale, atît „literalmente, cît „și în toate sensurile“ (*apud* Arthur Rimbaud), s-a putut produce apropierea dintre muzica lui Debussy, a lui Ravel și a tînărului Stravinski, cu ale ei „tablouri vivante“ sonore și poezia modernă franceză, ca și, mai ales, apropierea dintre ea și pictura impresionistă, motiv pentru care întregul curent muzical reprezentat de creatorii mai sus amintiți a căpătat și el denumirea de *impresionism*.

Nu vrem să afirmăm prin aceasta că dimensiunea temporală lipsește din muzica impresionistilor (căci acest lucru ar fi o imposibilitate); arătam numai că, în perioada lor de apogeu, atît Debussy, cît și Ravel au

7 Constantîn Brăiloiu, *Pentatonismele lui Debussy*, în *Opere* vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, p. 401-454.

estompat-o, au redus-o la minimum. Cu excepția *Cvartetelor de coarde* de tinerețe ale lor și a unui *trio* al lui Ravel, formele bi- și pluritematice ample, cu dezvoltări, precum și genurile simfonice și camerale mari au fost abordate de Debussy și Ravel abia la sfârșitul carierei — Debussy compunându-și cele trei *Sonate* cu puțin înainte de a muri, iar cele două *Concerte pentru pian și orchestră* (ca și cele trei lieduri din ciclul *Don Quijote către Dulcineea*), fiind ultimele lucrări pe care Ravel le-a mai conceput și terminat înaintea tragicei sale îmbolnăviri. Mai amintim aici și faptul că unul dintre criticii francezi cei mai „împregnați” de impresionismul propriu-zis, Émile Vuillermoz, deși prieten intim cu Debussy, s-a pronunțat foarte depreciativ (și nejust!) cu privire la ultimele trei *Sonate* menționate, întrucît în ele Debussy se îndepărtase de fapt de „linia ortodoxă”, ca să-i zicem astfel, a impresionismului propriu-zis, fapt care nu era de natură să-l satisfacă pe prea-zelosul critic-teoretician al curentului, dorit de acesta cît mai „pur”<sup>8</sup>. La rîndul său, abia după ce a ieșit din perioada sa „impresionistă” a reînceput și Igor Stravinski să se adreseze din nou formelor și genurilor mai ample din muzica de cameră și cea simfonică.

În orice caz, orientarea lui George Enescu, către lucrări simfonice și camerale de dimensiuni mari (ca în *Cvartetetele de coarde*, *Cvartetetele cu pian*, *Cvintetul cu pian*, *Simfoniile I-III*, *Simfonia de cameră*, *Poe-mul Simfonic „Vox Maris”*, *Uvertura de concert*), nu confirmă teza influenței impresioniste asupra lor, cel puțin din acest important punct de vedere. Mult mai clar apar însă și mult mai semnificative însă sînt elementele impresioniste la Mihail Jora, de pildă,<sup>9</sup> întrucît la acesta ele se integrează în *substanța* lucrărilor sale, în timp ce la George Enescu, ele țin doar de *circumstanță*, după cum vom vedea și în cele ce urmează. În lucrările lui George Enescu sesizăm mai ales o linie *evolutiv-dinamică*, a cărei desfășurare este mai ales *temporală* și deci nu „în toate sensurile” ca la impresionisti, ci *bine individualizată și orientată într-o unică direcție posibilă*. Dacă la impresionisti desfășurarea discursului sonor este subordonată plurivalenței muzicii, cu accentul principal pus pe diversele episoade luate în sine și pe „mozaicul muzical” pe care ele îl compun și îl recompun mereu, în lucrările enesciene, dimpotrivă, rolul primordial îi revine tocmai desfășurării discursului muzical, desfășurare a cărei „dramaturgie”, bazată prin excelență pe forma de sonată sau rondo-sonată, cu dezvoltări, care are la bază un *flux unitar și unidirecționat*.

Acest lucru poate fi evidențiat și în structura modală a lucrărilor enesciene, unde diatonismul — fie el heptatonic sau pentatonic — și cromatismul au un rol foarte clar definit: nu pentatonicul quasi-neutral determină elementul diatonic, ci tocmai acesta din urmă îl determină, pe cel dintîi și îl utilizează ca pe o nouă ipostază a sa în dezvoltări, sau ca pe o modalitate de clarificare tematică în expoziții și reprize; nu

<sup>8</sup> Émile Vuillermoz, *Claude Debussy*, Paris, Flammarion, 1962 (și ed. urm.), p. 129-130.

<sup>9</sup> Constantin Stihî-Boos, *Două precizări analitice... Std. cit.*, p. 374.

hexatonalul, și el quasi-neutral în felul său, determină elementul cromatic, ci, dimpotrivă, cromaticul numai îmbracă la un anumit moment dai haina hexatonală, fie iarăși pentru cîte vreo ultimă clarificare tonală în vreo repriză, fie pentru unele armonii de pasaj. Deci pentatonicul și hexatonalul joacă la Enescu numai rolul unor *elemente secundare tensional-temporale* cu funcție CIRCUMSTANȚIALĂ bine definită, în vreme ce la Debussy și Ravel ele sînt de-acuma *elemente principale constitutiv-spațiale*, cu un rol ESENȚIAL în muzica lor.

De ce există aceste diferențe profunde între impresioniștii francezi și George Enescu? De ce oare chiar și o trecere sumară în revistă a faptelor arată că Enescu atribuie unor procedee modale, esențiale pentru impresioniști, doar un rol subordonat, cu totul limitat, ca să nu mai vorbim și de „dramaturgia” muzicală generală din lucrările lui Enescu, și ea foarte deosebită de cea realmente impresionistă? Acest lucru se datorește, credem, faptului că linia creațiilor enesciene este una *evolutiv-dinamică* (și nu una *descriptiv-statică*, ca aceea pe care o regăsim la Debussy și la Ravel); prin *unidirecționalitatea ei funciară* și prin sugerarea prin ea a *ireversibilului*, a *irepetabilului*, această linie duce la crearea, la Enescu, a unor adevărate „filme” de sunete, în vreme ce Debussy și Ravel, ca și tinărul Stravinski sînt interesați mai ales de implicațiile „picturale”, „spațiale” ale muzicii lor și pe acestea le „descriu” ei ca atare în acele „tablouri vivante”, alcătuite din „mozaicurile” acelea sonore ale lor, despre care am mai vorbit. În acest sens este elocventă, de pildă, o confruntare între momentele celor două „furtuni”, cea din *Marea* de Debussy și cea din *Vox Maris* de Enescu; la cel dintîi, „furtuna” are numai un rol *pictural-pitoresc*, nu unul *dramaturgic-funcțional*, ca la cel de-al doilea. Evident, aici nu formulăm „judecăți de valoare”, ci doar subliniem, prin contrast și confruntare, *diferențele organice-esențiale*, atît de ordin particular, cit și de ordin mai general dintre viziunea muzicală a lui Enescu și cea a lui Debussy. În acest context, văzînd marile deosebiri structurale dintre *Marea* lui Debussy (forme tripartite fără reprize sau de rondo) și *Vox Maris* de Enescu (formă clar articulată de sonată, cu trei teme de bază cu o dezvoltare foarte complexă, implicînd și elemente de rondo și cu o repriză și o codă foarte complexă și ele<sup>9</sup>), nu putem fi de acord nici cu o atît de contradictorie afirmație mai veche „Replică evidentă la capodopera orchestrală a lui Debussy (sic), *Vox Maris* nu are nimic dintr-o lucrare reflexă (sic),”<sup>10</sup>, întrucît „replică” (termen ce comportă *sine qua non* condiția de „ecou”, deci tocmai de... „lucrare reflexă”) îl exclude pe cel de-al doilea deși autorul amintitei aserțiuni vrea să le vadă întregindu-se, în ciuda antinomieii lor.

Spuneam că vom reveni și asupra deosebirii dintre felul cum folosesc cei doi compozitori pentatonicul. Debussy a ajuns la pentatonic pe o „filieră” cultă, reflectată în utilizarea lui: „El... face apel /...la penta-

10 Pascal Bențoiu, *Deschideri spre lumea muzicii, București*, Editura Eminescu, 1973, p. 202.

tonic/ de fiecare dată cînd vrea să evoce ceea ce „nu este de aici“<sup>11</sup>. Dincolo de pentatonicul acesta „exotic“ și „mărturisit“ ca atare, mai apare la compozitorul francez și un pentatonic „ascuns“ derivat dintr-un heptatonic defectiv și care se cromatizează repede<sup>12</sup>.

La Enescu, în schimb, pentatonicul vine de undeva din adînc, din folclorul românesc, iar rolul său nu e numai descriptiv, ci *evolutiv-dinamic*, deci *funcțional*; el are „o intervalică abruptă /...care/ devine... o sursă de elaborare /și/ a cromatismului“<sup>13</sup>, mai ales în ultima sa perioadă de creație, totul derivînd „dintr-un proces de *decantare* a materialului modal“ de obirșie populară, astfel că Enescu „ajunge în ultimele creații la o puritate diatonică și chiar pentatonică“<sup>14</sup>, foarte frapantă chiar, adăugăm noi.

În ceea ce privește utilizarea quasi-instrumentală a vocilor ome-nești, prin integrarea lor, în anumite situații, în orchestră, aceasta poate aduce un complement timbral necesar (ca de exemplu la C sar Franck — care numai de impresionism nu poate fi legat! — în *Poemul simfonic „Psyché“*, spre a nu mai aminti și de „prioritatea“ în acest sens a unui Giuseppe Verdi, în *Scena furtunii* din opera *Rigoletti*); în asemenea certe cazuri, intervenția vocilor umane se dovedește a fi la Enescu o adevărată „*componentă organică*“ a desfășurării discursului muzical, în creații datînd din perioade atît de deosebite, ca *Poema română*, *Simfonia a III-a* și *Poemul simfonic „Vox Maris“*. La Enescu corul „mut“ reprezintă, așa cum am mai spus, *întotdeauna* o *extensie* a instrumentației acestor lucrări, punctînd anumite momente de bază în decursul dezvoltării și reprizei (în *Vox Maris*)<sup>15</sup>, un fel de „intermezzo“ specific („cîntările“ și „furtuna“) în *Poema română* și anumite clarificări tematice și în finalul Simfoniei a III-a; un studiu mai de amănunt al problemei se impune și îl vom face cu alt prilej. La Debussy însă, de pildă, în *Nocturna nr. 3 „Sirene“*, apariția corului mut are un scop în primul rînd *timbral* deci *quasi-ilustrativ* și nu de clarificare tematică, marele compozitor francez urmărind aici un scop *descriptiv-spațial*, în vreme ce la Enescu sensul „unic“ al muzicii sale este unul *dinamic-temporal*, iar corul mut se încadrează și el tocmai în acest sens „unic“ menționat; dacă la Debussy utilizarea corului mut ține de „mozaicul muzical“ amintit, la Enescu el se integrează în structura „dramaturgică“ a lucrărilor în cauză.

Printre procedeele de bază „noi“ aduse de impresionism se numără și acestea: 1) *Noi combinații acordice* (de nonă, de undecimă și de tredecimă, de succesiuni de septime și none neînrudite); 2) *Secunda adăugată* la diverse acorduri și care duce și ea spre politonalism; 3) *Acorduri glisante* (trisonuri, septacorduri și nonacorduri paralele); 4) *Acorduri tip notă „échappée“*, adică pedale acordice, sau „contrapunct de acorduri“

11 C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 405-406.

12 Idem, *Ibidem*, p. 449 și 451.

13 Gheorghe Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București, Editura Muzicală, 1964, p. 106.

14 Idem, *Ibidem*, p. 110.

15 Constantin Stihî-Boos, *A Few Aspects of the Musical Transfiguration...*, *op. cit.*, p. 147-148.

cum i s-a mai spus acestui procedeu; 5) „*Organum*“ de tip modern, constînd din acorduri glisante fără terțe; 6) *Acorduri de tonuri întregi*, rezultînd din gama hexatonală; 7) *Scări, armonii și ritmuri exotice*; 8) *Moduri medievale*; 9) *Cromatism*e larg folosite, ce duc, între altele, și spre dodecafonie. Toate acestea în ultimă instanță sînt tot atîtea jaloane ce deschid drumul spre neoclasicism, politonalism și atonalism<sup>16</sup>. În locul unei analize a acestor probleme și a celor ridicate de utilizarea unor forme dramaturgic-muzicale cu sau fără dezvoltare, și care deci se prezintă în mod atît de diferit la Debussy și la Enescu, ni se stabilesc, fără o demonstrație cît de cît probantă, următoarele „apropieri“ — destul de forțate și neconcludente, după cum vom vedea — între ei, de către Gabriela Ocneanu: <sup>17</sup> „a) independență față de simetria clasică în dezvoltarea ritmului și melodiei (incluzînd și „rubato-ul“ enescian)“ (deși sursele sînt total diferite la Debussy și la Enescu, pe filieră cultă la primul, pe filieră folclorico-românească la cel de-al doilea, fără a mai aminti și utilizarea masivă a formei de sonată cu dezvoltare masivă la Enescu, însă aproape total absentă la Debussy, ba chiar și la Ravel!); „b) intervale regulate (dar nu întotdeauna astfel și la Enescu)“ (dincolo de formularea confuză „intervale regulate“ (sic), mai consemnăm și recunoașterea autoarei că acestea nu apar chiar „totdeauna“ și la Enescu!); „c) melodia modală care utilizează scări prece și heptatonice cu anumite moduri“ (dar autoarea uită să ne precizeze originea „exotică“ a acestor scări și moduri la Debussy, în vreme ce Enescu le preia din muzica populară românească, dovadă și discuția noastră anterioară despre felul diferit în care cei doi muzicieni folosesc pentatonicul, atît din punct de vedere structural, cît și modal); „d) funcționalitate armonico-modală verticală bazată pe legi diferite de cele ale tonalismului“ (aici însă chiar autoarea menționează, în notă de subsol, că „în timp ce Debussy utilizează exclusiv acest procedeu ca atare, Enescu își diversifică limbajul: pe de o parte el încorporează în armonia și melodia sa elemente post-romantice... iar pe de altă el evoluează de la tiparele tradiționale armonico-verticale spre propria sa specie de polifonie lineară complexă: eterofonia“ — deși apoi autoarea o consideră ca fiind derivată din „monodia antichității“ (sic), ea sfîrșește totuși prin a recunoaște că „Enescu a sesizat-o intuitiv... pe baza folclorului românesc“, care o utilizează în mare măsură, într-adevăr!); „e) un colorit instrumental rafinat bazat pe folosirea resurselor tehnice și expresive“ (dar aici iarăși nu avem asemănări mari între Debussy și Enescu; să ne reamintim citatul de la începutul prezentei lucrări, cînd Enescu arată că „tipul“ căruia îi aparține muzica sa „nu era unul francez în maniera lui Debussy“ și într-adevăr, orchestrația și instrumentația, precum și coloritul timbral sînt diferite la cei doi mari muzicieni!); „f) tratarea vocii umane în același scop coloristic și nu numai ca o purtătoare a elementelor noționale (sic) (într-o

<sup>16</sup> Marion Bauer, *Impressionistic Methods*, in *The Informational Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, Dod Meade Company, 1964, p. 1025, col. 2-1026, col. 2-3.

<sup>17</sup> G. Ocneanu, *op. cit.*, p. 170, inclusiv notele de subsol 19 și 20.

„nouă notă de subsol autoarea se mai „corectează“, arătînd că la ambii muzicieni „coloritul vocal-instrumental“ nu ar avea numai un „rol pur ilustrativ... /ci că/ tinde și la alcătuirea unei imagini strict muzicale“, dar nu sesizează faptul că Enescu folosește aceste elemente și într-un sens *structural* de diferențiere tematică și de subliniere a unui aspect „nou“ al unei teme, în dezvoltare sau în repriză !).

„Concluziile“ pe care apoi încearcă să le tragă Gabriela Oceanu, din „discuția“ — care însă nu a făcut-o deloc ! — asupra impresionismului și a lui Enescu, cum că acesta, „ca reprezentant al școlii muzicale românești“ ar fi fost „strîns legat de curentele muzicale europene“ și mai ales „de impresionism“, că „le-ar fi asimilat, aceste curente, ca apoi să fie în stare, împreună cu alți compozitori reprezentînd școlile naționale să le dea deplină forță acestor curente“ (sic), „că astfel ar fi ajutat la revelarea unor anumite caracteristici comune și esențiale ale spiritualității umane, care astfel puteau apărea și crește în cadrul momentului favorabil de atunci“ și că „impresionismul... ar fi reunit, datorită largilor sale principii de bază (sic), personalități și școli foarte diferite și le-ar fi permis să-și afirme propriile caracteristici muzicale“<sup>18</sup> constituie din păcate, însă, pe de o parte un exemplu de ceea ce Titu Maiorescu numea cîndva „beție de cuvinte“, iar pe de alta, o pildă de ceea ce se poate întîmpla cînd un cercetător caută să ajusteze fie cel mai des ca aici, propriile-i alegații la ideile sale preconcepute, fie, mai rar, faptele la aceleași idei, în loc ca măcar să lase faptele să „vorbească“ și apoi, abia *pe baza lor, a acestor fapte înseși*, să-și tragă concluziile.

Aceste fapte i-ar fi arătat, că deși impresionismul a fost un curent important, totuși dînsa i-a supraestimat însemnătatea și influența, atît asupra școlilor naționale din sec. XX în general, cît și asupra lui Enescu în special ; Enescu a știut întotdeauna să opereze o *sinteză* între o modalitate sau alta, potrivit propriei sale necesități interne de muzician de geniu și al fondului său românesc, originar din folclorul nostru, dar nu a rămas tributar, la modul epigonic, niciuneia dintre aceste modalități. De asemenea, dacă și-ar fi dat mai mult osteneala, cercetătoarea în cauză ar fi putut cu mai mult temei să vorbească de elemente impresioniste acolo unde acestea sînt într-adevăr mai proeminente la Enescu, de pildă în *Liedurile pe versuri de Fernand Gregh* sau în alte lucrări, de structură miniaturală. Însă la Enescu niciodată folosirea unor procedee fie ele și impresioniste, nu constituie un moment epigonic, ci numai *preluarea* creatoare, în întregul unei sinteze mult mai cuprinzătoare, a cîte unui procedeu din paleta policromă a timpului său, pentru a sublinia în acest fel, acel aspect expresiv pe care el îl considera necesar să fie adus în prim-plan la un moment dat. Deci o înțelegere justă, *sine ira et studio*, a creației lui Enescu, poate fi făcută numai atunci cînd abordăm lucrările sale fără ideii preconcepute și fără „impresii“ dinainte făcute, ci numai după o cercetare atentă, la nevoie și cu lupa, a adevăratelor sale realizări și intenții !

18 Idem, *Ibidem*, p. 170-171.



## WAS REALLY ENESCU AN IMPRESSIONIST?

## S u m m a r y

The author tries to present, in a juster light, the complex relations extant between George Enescu's music and that of the impressionists, resuming and developing several of his precious findings in the matter. He shows that although George Enescu was aware of Debussy's and Ravel's importance and merits, he did not become an epigone of theirs. The author then rejects Gabriela Ocneanu's overestimation of the impressionistic methods, within George Enescu's work, showing that both structurally („clear-cut“ sonata form, rejected by the impressionists, who preferred the three-part form, usually without recapitulation) and modally (specific diatonic and chromatic melodic formulas, derived from the Romanian folk music and utterly different from those of the impressionists), to say nothing of the different connotations afforded by Enescu and Debussy to the mute chorus in their works, Enescu stands apart from impressionism.

The author's conclusion runs that no allegation or preconceived opinion can ever afford a true explanation for the devices used by a great creator of art; solely a minute and thoroughly analysis of the facts extant within his works can afterwards provide us with well-grounded conclusions and true opinions concerning his craftmanship, and so indeed is the case with Enescu's work's too!