

ANIVERSĂRI

Doina Rotaru



Descendențe postenesciene în muzica postbelică românească. Cazul reprezentativ al Doinei Rotaru

Vlad Văidean

Conștientizarea pe plan mondial a unicității și valorii lui George Enescu depinde în mod fundamental de conștientizarea faptului că el aparține în aceeași măsură în care nu aparține României. Privit cu luciditate onestă, fără nici un fel de exaltări patriotarde (din partea compatrioților) ori prejudecăți geopolitice (din partea publicului internațional), gradul de integrare a lui

George Enescu în cultura sa de proveniență nu e nicidecum unul de la sine înțeles. Deși dintotdeauna revendicată drept emblemă suverană a spiritualității muzicale românești, creația enesciană apare totuși, cel puțin în raport cu contemporanii săi, ca un fenomen mai degrabă izolat prin amprenta sa subiectivă extrem de particulară și prin vocația sa internațională ce vizează sinteze și coabitări cvasi-totalizante. Ea nu poate fi subsumată nici măcar în calitate de caz exemplar unei așa-zise „școli naționale”, întrucât copleșitoarea-i adâncime tehnică și amploarea deosebită, de o rară complexitate, a evoluției sale stilistice, parcurge un traseu sinuos și oarecum deabusolant, care în cele din urmă depășește logica folclorismului idilic sub semnul căruia își dobândise consacrarea, fără însă a-l renega, ci metamorfozându-l într-un ecou al esențelor, propulsat pe orbita unui modernism discret, aspirant spre clasicitate. Atât de larg arcură este curba evolutivă a acestei traiectorii, încât un ascultător neprevenit nu poate decât să capituleze confuz: mie însumi mi s-a părut aproape neverosimil faptul că e vorba despre unul și același compozitor, atunci când cu totul întâmplător am ascultat pentru prima oară *Simfonia de cameră*, op. 33, însă imediat după a nu știu câta ascultare a *Poemei române*, op. 1. Deși simțindu-se din greu puse la încercare, urechile prea fragede ale liceanului cuminte au trebuit să țină seama și de o inexplicabilă seducție, ce a impulsionat ulterior adâncirea fără destinație finală pe făgașul reaudițiilor și al relecturilor enesciene tot mai îndrăgostite. Și îndrăznesc să-mi mențin până în prezent, cu tot riscul hiperbolei, uimirea ce m-a cuprins atunci: m-am pomenit (și în continuare rămân) incapabil de a identifica în istoria muzicii cazul vreunui compozitor care să fi reușit să se păstreze consecvent cu sine însuși de-a lungul unei atât de spectaculoase prefaceri, ce pare să ambiționeze coagularea unui sălaș sonor atotcuprinzător, generos față de toate empatiile și împăcărilor stilistice.

Privit în continuarea firavei tradiții componistice românești care l-a precedat în a doua jumătate a secolului XIX, precum și în paralel cu precipitata maturizare muzicală ocazionată de compozitorii români afirmați în epoca interbelică, „ecumenismul” muzical practicat de Enescu se detașează într-adevăr la o altitudine accesibilă doar lui, de unde nu i-a influențat decât tangențial, mai degrabă într-un sens pur

simbolic, pe colegii săi români de generație, cantonați pe traiectorii creatoare distincte. Aceștia nu beneficiaseră de fapt de o cunoaștere în profunzime a profilului componistic enescian, limitat pe atunci la vehicularea regulată a câtorva capodopere de tinerete (*Poema și Rapsodiile române, Suitele I și II* pentru orchestră, *Simfonia I, Sonata a II-a pentru vioară și pian*) și doar rareori îmbogățit prin primele audii, foarte răzlețite, ale unora dintre lucrările de maturitate (între care numai *Sonata a III-a pentru pian și vioară* a reușit să atingă un nivel de popularitate echivalent cu cel al opusurilor juvenile). O mare, aproape autodistructivă doză de modestie, un perfecționism torturant, nemăsurat sporit odată cu trecerea timpului, capabil să graviteze timp de decenii în jurul partiturilor proprii, o generozitate infinită a risipirii energiilor întru promovarea muzicii oricui altcuiva în afară de sine – toate au condus la o umbră aproape inevitabilă a compozitorului Enescu, la o „distribuire” a lui mai degrabă subînțeleasă și convențională în rolul „decanului” muzicii culte românești, rol ce adeseori a ajuns să înrămeze portretul schematizat al unui rapsod exotic. În schimb, fascinația contemporanilor a vizat cu preponderență resursele inepuizabile și multifacetate ale interpretului Enescu, ale animatorului cultural, și în general luminozitatea iradiantă a staturii sale morale. Abia retrospectiv s-a putut observa că, deși nu s-a identificat pe deplin cu vreuna dintre multiplele soluții și formule lansate în componistica românească, Enescu a făcut totuși posibilă trasarea și aprofundarea lor superlativă, înglobând de fapt în propria-i experiență individuală, la un nivel excepțional de intensitate și esențialitate, ceea ce în mod normal nu se poate cristaliza decât ca cheltuire a experienței colective. El a ajuns să reprezinte astfel „într-un singur om fazele unei dezvoltări parcurse alteori în două-trei generații”¹; fără să-și fi propus întemeierea propriu-zisă a unei școli naționale de compoziție, fără să fi prilejuit înflorirea la umbra sa a vreunor continuatori stilistici direcți, Enescu s-a impus în schimb ca un fel de reper

¹ Cornel Țăranu, „Enescu, un precursor”, în *Lucrări de muzicologie*, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 2 (1966), p. 78; republicat în volumul de autor *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru Literatură, București, 1969, cap. „Enescu, precursorul”, p. 28.

tutelar, un geniu protector a cărui artă, odată dezvăluită la adevărata ei amploare, a devenit în măsură să inspire, printr-un tip de inovații blânde și disimulate, manifestarea unei multitudini de concepții creatoare bine individualizate, nicidecum epigonice și foarte diferite unele de altele.

Însă o asemenea recalibrare valorică a putut avea loc abia după moartea lui Enescu, când au ieșit la rampă ultimele și cele mai avansate lucrări ale sale, aproape deloc auzite în țară, iar o zestre impresionantă de manuscrise nepublicate sau nefinisate – nici până astăzi explorată în întregime – a venit să confere dimensiuni nebănuite listei „oficiale” de 33 de opusuri, pe care compozitorul o acreditase cu atâta parcimonie. Pentru tinerii compozitori români aflați pe atunci în pragul maturizării artistice, redescoperirea sau, în bună măsură, de-a dreptul descoperirea realei și bulversantei măreții a compozitorului Enescu a reprezentat nu doar un prilej de stupefacție, dar și un mijloc esențial de autodefinire creatoare. Căci mai ales în ultimele partituri camerale enesciene ei au putut sesiza potențialul deopotrivă modernist și arhaic al anumitor particularități vizionare, al anumitor germeni disimulați de către maestru sub vălurile unor dense țesături motivice pătrunse de fior romantic, având parcă aerul unor intuiții sau sugestii pe cât de neomogene și disparate, pe atât de interesante și potențial rodnice, parcă așteptându-și ducerea până la ultimele lor consecințe. E proiectul de amploare colectivă înspre a căruia concretizare au tins, în grade diferite de raportare explicită la modelul enescian, majoritatea compozitorilor români afirmați la finele anilor '50. Iată de ce faptul că nu de puține ori s-a vorbit despre ei ca despre o generație postenesciană și-a avut nu numai evidenta justificare cronologică, ci a semnalat totodată un veritabil consens spiritual: admirația nutrită de aproape fiecare membru al respectivei generații la adresa tehnicilor inovatoare ale limbajului enescian a fost una sinceră și de durată, solid fundamentată estetic și ideatic, trecând dincolo de imperativele manevrării naționaliste prin care propaganda comunistă găsisese de cuviință să mumifice prestigiul „Orfeului moldav”. „Moderni radicali” precum Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Miriam Marbe, Cornel Țăranu, și „moderni

moderați”¹ precum Pascal Bentoiu, Wilhelm Georg Berger, Theodor Grigoriu ș.a. au savurat și analizat până în cele mai intime detalii partiturile ilustrului înaintaș, aproape toți găsiind în ele multiple resorturi pentru propriile căutări. Iar exemplaritatea modelului enescian a fost cu atât mai benefică cu cât ea nicidecum nu i-a luat captivi pe admiratorii săi în cușca epigonismului ori a filiației stilistice directe. Dimpotrivă, preluarea și dezvoltarea pe noi coordonate estetice a proteicelor intuiții enesciene nu a inhibat, dar mai degrabă a alimentat cu combustibil proaspăt dorința compozitorilor români din perioada postbelică de a-și contura o identitate creatoare inconfundabilă atât în plan individual, cât și colectiv. S-ar putea afirma, așadar, că soluțiile originale propuse de avangarda componistică românească a anilor '60-'70 au apărut și ca urmare a faptului că opera enesciană a fost minuțios teoretizată pe plan analitic și divers asimilată pe plan creator, în moduri, ce-i drept, preponderent indirecte și din perspective foarte diferite, regăsite însă cu toatele într-un demers unificator tocmai prin această voință de generalizată raportare la reperul enescian.

Totodată, aprofundarea moștenirii enesciene, în conjuncție cu asimilarea vorace a tehnicilor avangardei occidentale, s-a dovedit calea ideală pentru a păstra viu, curățat de accentele șablonizate ale folclorismului, un oarecare sâmbure de sensibilitate muzicală românească, oricât de distilat ar fi fost el prin sита modelărilor matematice, seriale sau aleatorice ale structurilor muzicale. Altfel spus, ceea ce s-ar mai fi putut înțelege prin „specific românesc” în muzică s-a delimitat în bună parte grație profilării unui „specific enescian”, ajuns la un stadiu culminativ îndeosebi în ultimele opusuri camerale, din care lipsesc aluziile pitorești la intonațiile folclorice concrete, dar în care a putut fi sesizat un anume spirit de a adânci, de a generaliza și rafina principiile structurale folclorice.

Eterofonia a reprezentat, fără îndoială, conceptul componistic cel mai reprezentativ, care a putut fi ridicat la

¹ Conform consacratei departajări operate de Hermann Danuser și introduse în istoriografia muzicii românești postbelice de către Valentina Sandu-Dediu, în *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 26, 143-144.

rangul de amprentă specifică a unei posibile școli românești de compoziție, tocmai în virtutea faptului că acest tip de scriitură putea fi relaționat atât cu prezența sa vizionară în partiturile enesciene târzii, cât și cu evidenta sa frecvență în practica muzicală a culturilor ancestrale tradiționale. Cu alte cuvinte, faptul că atâția compozitori români postbelici s-au simțit atrași să folosească tehnica scriiturii eterofonice, integrând-o în concepții creatoare altfel foarte diferite, nu a fost neapărat urmarea unui demers pur analitic (după cum s-a dovedit în cazul lui Pierre Boulez, care în aceeași perioadă a conceptualizat eterofonia pe cale exclusiv teoretică, cu scopul de a oferi astfel o alternativă tehnică inovatoare la criza serialismului integral¹). Extinsa valorificare de către compozitorii români a acestei sintaxe sonore a însemnat de fapt tocmai satisfacerea acelei exigențe estetice care considera drept reușită supremă sinteza dintre mult clamatul specific național și universalul reprezentat de arta occidentală. Momentele de iluminare eterofonică din partiturile enesciene, apoi practicarea sistematică a eterofoniei de către continuatorii postenescieni, dădeau de fapt naștere unor caracteristici inconfundabile pe mai toate planurile sonore: favorizarea introspectivă a unui spirit melodic cantabil, adeseori însoțit de isoane, iar uneori îmbogățit de microtonii, și care, răsfrânt armonic, fuziona tonalul cu modalul, făcând doar discrete trimiteri înspre atonal, echilibrând, în fapt, raportul dintre consonanță și disonanță, producând acea blândă și meditativă „consonantizare a disonanței” sau „emancipare a consonanței” la care făcea referire Tiberiu Olah în memorabila-i analiză a poemului orchestral enescian *Vox Maris*²; favorizarea tehnicii de micro-variație continuă (căci, în definitiv, eterofonia tocmai aceasta este – alternanța cvasi-improvizatorică între monodii fin ornamentate și multiple varieri sincrone ale acestora); favorizarea unor modalități deschise, multidirecționale de articulare formală a discursului muzical (exemplul consacrat este sincronia dedusă de Ștefan Niculescu din teoretizarea și

¹ Vezi Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Denoël/Gonthier, Genève, 1963, p. 135-136, 139-149.

² Vezi Tiberiu Olah, „Poliheterofonia lui Enescu. O nouă metodă de organizare a materialului sonor”, în *Muzica*, București, 1-2 (1982), p. 13-24.

practicarea în propria creație a eterofoniei¹); favorizarea unei ritmici fluide, în stil *parlando-rubato*, ce amintea de doinirea românească.

Toate aceste rezultate ale complexelor stratificări eterofonice au putut fi înțelese drept puncte exemplare de coincidență între autenticitatea de esență românească și cea de esență personală a vocii enesciene, drept străvechi „sunete ale locului”, direct relaționabile cu tehnici specifice muzicii tradiționale românești și cu geniul protector care, prin puterea lui de sinteză, reușise să le implanteze în țesutul formelor și tehnicilor muzicale savante. Și tocmai în urma acestui mariaj aparent paradoxal între arhaism (regăsit prin extrapolarea modelului enescian) și modernism (asimilat prin emularea asiduă a modelelor componisticii occidentale postbelice) s-a ajuns ca, peste toată impresionanta diversitate a vocilor puternic individualizate, să planeze în componistica românească postbelică o anumită afinitate electivă, o anumită sensibilitate muzicală generală, marcată în principal de acea atitudine meditativă, de acel lirism contemplativ considerat a fi tipic pentru etosul enescian și în general pentru etosul autohton. Oricât de distinct și-ar fi profilat fiecare în parte personalitatea creatoare, compozitorii români postbelici erau fără îndoială uniți în admirația lor pentru exemplaritatea sintezei enesciene „între național și universal”, care îi stimula permanent să încerce la rândul lor a face recunoscutibilă integrarea anumitor modulații de ton românesc în logica avangardei postbelice.

Desigur, peisajul era și continuă să fie cu mult mai divers decât ar lăsa să se înțeleagă asemenea observații rezumative. Dar chiar riscând o anumită aplanare a nuanțelor și a profilurilor individuale, încă s-ar putea vorbi despre unele categorii foarte generale ce au alimentat din subteran muzica românească a acelei perioade; fără a fi neapărat raportabilă la expresia deliberat folclorică, sinteza acestor categorii este în schimb amprentată, în mod mai mult sau mai puțin explicit, de către modelul enescian. Apar astfel drept înalt reprezentative o

¹ Vezi Ștefan Niculescu, „Eterofonia” și „O teorie a sintaxei muzicale”, în *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980, p. 271-278 și 279-292.

anume predominantă a gândirii melodice și a ideii de consonanță; răspândirea persistentă a scriiturii eterofonice; predilecția, aproape de la sine înțeleasă, pentru organizarea modală a scărilor sonore; o concepție mai degrabă lirică și contemplativă, „orientală”, asupra timpului muzical. Unitatea de adâncime rezultată din generalizarea acestor categorii de sorginte parțial enesciană s-a decantat treptat, devenind tot mai majoritar sesizabilă înspre sfârșitul deceniului 8 al secolului trecut; atunci, primului val de tineri avangardiști îi urmasese deja un al doilea (estetica esențializării pe care Octavian Nemescu, Corneliu Dan Georgescu, Corneliu Cezar ș.a. au concretizat-o sub forma spectralismului și a direcției arhetipale în muzică), iar cei și mai tineri ieșiți la rampă în acel deceniu (Doina Rotaru, Adrian Iorgulescu, Călin Ioachimescu, Violeta Dinescu ș.a.) se distingeau prin favorizarea unor discursuri muzicale de tip integrator, în care cuvântul de ordine nu îl mai deținea fanatismul gestului experimental, ci conținutul emoțional, pentru a cărui putere de impact sugestia vernaculară constituia o reînnoită sursă de inspirație. Sub acțiunea unei generale atenuări a atitudinilor extreme, radicale, rezultată din epuizarea fermentului avangardist, însăși generația primilor avangardiști s-a lăsat influențată de această nouă atmosferă, mai flexibilă și mai atentă la puterea de seducție a emoției.

*

Chiar dacă „descendența postenesciană” a tinerei școli românești de compoziție a devenit tot mai imponderabilă pe măsura trecerii timpului, ea nu a încetat totuși să inspire și dincolo de unii membri ai „generației de aur”. Faptul e dovedit cu prisosință de creația Doinei Rotaru (n. 1951), afirmată cu începere din anii '80: caracterul ei cu totul inconfundabil ar putea fi explicat, în parte, și ca o posibilă ipostaziere a felului în care ar fi răsunat esențele lirismului doinit enescian dacă ar fi fost desprinse din matrița tradiției clasico-romantice, în funcție de care Enescu nu a încetat niciodată să-și muleze gândirea muzicală, și transplantate în schimb în țesutul pastelat al tehnicilor instrumentale extinse specifice idiomului muzical avangardist. Altfel spus, Doina Rotaru pare dintotdeauna angajată într-un proiect creator ce ar putea fi înțeles ca o pregnantă radicalizare, prin diversitatea de mijloace ale scriiturii

contemporane, ca o ridicare la putere și reactualizare, pe coordonate savante dintre cele mai rafinate (adică ancorate într-o modernitate solidă, lipsită de orice concesii „pășuniste”), a acelor străvechi straturi folclorice românești – bocetul, colindul, balada și îndeosebi doina – a căror transfigurare artistică a rămas, cel puțin în conștiința componisticii românești, indelebil marcată de amprenta enesciană. Căci într-atât de exemplară s-a impus coincidența dintre filonul liric al folclorului românesc (adjudecat drept cel mai specific pentru spiritualitatea românească) și filonul liric al muzicii enesciene (la rândul lui adjudecat drept cel mai specific pentru spiritualitatea enesciană), încât a ajuns să se dovedească suficientă o cât de vagă invocare melopeică și eterofonică pentru ca aura enesciană să se facă imediat simțită, cel puțin la nivel simbolic, nimbând, fără ostentație tiranică, discursul muzical astfel pus pe inconfundabilul făgaș doinit. Desigur, nu poate fi omis faptul că circulația generalizată a unei filiații stilistice investite cu o asemenea încărcătură identitară a trebuit să comporte, cu timpul, și riscul perpetuărilor inerțiale și mai ales cel al vicierilor ideologice. Conjunția dintre opacitate netalentată și populism naționalist a dat naștere, în muzica postbelică românească, unui întreg repertoriu de ticuri „mioritice”, unui „folclor componistic” față de care importante și luminate conștiințe au simțit nevoia să se delimiteze alergic, considerând compromisă și de-a dreptul barată calea desțelenită prin omogenizarea folclorizantă¹.

¹ Cea mai frapantă în acest sens rămâne o declarație din 1988 (publicată însă mult mai târziu, în *Opt simfonii și un poem*, Editura UNMB, București, 2007) aparținând tocmai enescologului suprem și competentului folclorist care a fost Pascal Bentoiu; poziționarea lui estetică, deși încadrabilă în direcția moderată a modernismului românesc, deci în principiu opusă avangardismului, nu a fost decât în mică măsură favorabilă soluțiilor de transfigurare creatoare a surselor folclorice, căci s-a simțit, se pare, excedată de abuzul de clișeizări în spirit autohtonist: „Am fost și rămân ferm convins că șansele culturii românești nu stau nici în pășunism, nici în revenirea la arhetipuri, nici în spațiul mioritic, nici în vreuna din celelalte direcții folclorizante, care nu pot duce decât la produse de artizanat, bune de luat ca amintire de turiștii străini (...). Ideea de a rămâne veșnic în afara istoriei, într-o fatală și ineptă admirație a acelei înmormântări de lux care se cheamă Miorița, mi se pare o aberație, un act sinucigaș pe plan cultural.”

Cu atât mai admirabilă trebuie să se profileze, într-un astfel de context permanent cariat de clișeizări retardate și suspiciuni aduse la zi, consecvența fără fisură și sinceritatea deplină cu care Doina Rotaru ține să se plaseze sub zodia protectoare a folclorului oniric de fină coloratură enesciană. Este o poziționare spirituală conștient și uneori chiar răspicat asumată, după cum mi-am putut da seama cel puțin dintr-o propoziție cât se poate de explicită, subliniată de compozitoare în decursul unei profesii de credință pe care a avut bunăvoința să mi-o încredințeze prin *e-mail*: „Eu *vreau* să scriu o muzică românească!”. Declarația e neobișnuit de categorică, și nu am putut-o înțelege decât dimpreună cu avertismentul ce a însoțit-o imediat înainte, la fel de categoric: „Nu pot să scriu altfel!”. Într-adevăr, se simte îndeplinită, în cazul Doinei Rotaru, condiția de bază pentru ca asumarea programatică a ceea ce compozitoarea numește „românesc” să fie viabilă artistic: reieșirea acestei asumări dintr-o profundă necesitate interioară, dintr-o pornire spirituală irepresibilă, în absența căreia premeditarea nu poate duce decât la rebuturi anti-estetice. Iată de ce cucerește felul în care Doina Rotaru înțelege să onoreze identitatea dintre numele său și cel al genului muzical considerat cel mai reprezentativ pentru folclorul românesc; este o identitate pe care compozitoarea ține să o reliefeze, cu delicioasă cochetărie, aproape de fiecare dată când i se fac invitații spre autocaracterizare, interpretând-o ca pe ceva mult mai adânc decât o simplă coincidență, ca pe o veritabilă predestinare: „De doinit, doinesc cam în fiecare lucrare; poate că numele meu e de vină!”. Iată deci sursa credinței fierbinți cu care Doina Rotaru lucrează, cu fiecare nouă partitură, la apropierea, ca printr-un telescop oniric, și la îmblânzirea, ca printr-o rugăciune neostenită, a luminilor emanate dinspre acea zodie folcloric-enesciană pe care mersul vremurilor par să o silească înspre o inevitabilă și iremediabilă recesiune.

Emblematic pentru spiritul deschis și integrator al compozitoarei, complet străin de orice pledoarie autarhic-patriotardă, poate fi considerat faptul că tipul de transmutare esențializată pe care îl practică la contactul cu sugestiile pomenitelor genuri tradiționale arhaice i-a permis nu doar să le împingă până la ultimele lor consecințe expresive, dar și să le pună într-o surprinzătoare și revelatoare conjuncție

transgeografică, mai precis cu ecouri extrem-orientale. Contacte aprofundate cu lumea muzicii tradiționale japoneze și cu un creator afin precum Joji Yuasa au reprezentat pentru muzica Doinei Rotaru surse privilegiate de îmbogățire, de reîmprospătare și regăsire spirituală pe un același fond expresiv:

Când Joji Yuasa a fost la București și mi-a ascultat lucrarea *Umbre*, în care am folosit două fragmente de bocete românești (culese de Bartók în Ardeal), am avut surpriza să aflu de la el că aceste melodii se întâlnesc și în muzica tradițională japoneză. Nimic nu este nou.¹

Am găsit similitudini între muzica românească foarte veche de fluiet sau vocală și frumoasa muzică shakuhachi: varierea lentă și permanentă a unui material inițial, ritmul liber, *parlando-rubato*, sunete lungi îmbogățite cu *glissandi*, melisme, microtonii, precum și atmosfera melancolică, de o frumusețe dureroasă.²

Referința arhaică absoarbe deci, sub zodia transfigurării arhetipale, origini multiple (pe lângă cele japoneze, mai sunt abordate cu oarecare proeminență și cele indiene), așa încât trebuie bineînțeles să se țină cont de faptul că, deși de o importanță esențială, filonul liric al folclorului românesc arhaic nu reprezintă decât una dintre componentele atât de personalului idiom muzical forjat de către Doina Rotaru. Prețuirea și asumarea lui se simte însă aproape în fiecare lucrare a compozitoarei, ca și preluarea lui prin același filtru contemplativ-oniric consacrat de Enescu. Deși în general nedeclarată în mod programatic, această din urmă particularitate cu atât mai mult se simte în situația în care ajunge să figureze în partitură ca simbolică și omagială trimitere

¹ D. Rotaru, citată de Ion Bogdan Ștefănescu, în interviul „Și Doina, doină se făcu”, în *MC – Muzică clasică*, București, 1 (2009), p. 64; <https://ionbogdanstefanescu.ro/si-doina-doina-se-facu/>.

² D. Rotaru, din prezentarea lucrării *Over time* (1992) pentru shakuhachi și flaut bas, citată de Valentina Sandu-Dediu în *Muzica românească între 1944-2000*, p. 114-115.

la vreun citat enescian. E o situație survenită, după știința mea, o singură dată în muzica Doinei Rotaru, și anume chiar în finalul celei mai recente lucrări – *Himere* (2020), concert pentru vioară și orchestră refugiat la limanul protector al binecunoscutelor armonice major-minore ce deschid partea lentă a Sonatei enesciene „în caracter popular românesc”.

Handwritten musical score for strings, measures 15-50. The score is written on multiple staves for various string instruments. It includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like *arco* and *tr.* (trillo). A tempo marking of *♩ = 50* is present at the top. The notation features complex rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical score for strings, measures 51-100. This section continues the string part with similar notation and dynamics. It includes markings such as *pp* and *ppp*. A tempo marking of *♩ = 51* is visible at the top. The score concludes with a signature and the date *27.10.2020*.

Toate frământările mocnite, izbucnite în prima parte ca niște iureșuri pulsatorii venite din adâncuri depărtate, din negura vreunor nemiloase ritualuri ancestrale, iar în cea de-a doua parte acumulate pe traiectorii circulare și melismatice, ca niște litanii îngânate, deodată cu țârâitul greierilor și gânguritul păsărilor, la miezul nopții, sub ocheadele blânde ale stelelor, toate incantațiile și intarsiile terțelor mici și mari intens vehiculate de către vioara solistă își găsesc spațiul de decantare în secțiunea finală a ultimei părți, încununată de indicația, foarte tipică pentru dezideratele estetice ale Doinei Rotaru, *Lento, calmo, transparente*. Și nu e deloc întâmplător faptul că vibrația ataraxică a acestor ultime măsuri capătă treptat valențele zborului spre infinit tocmai printr-o trimitere explicită la probabil cea mai emblematică ipostază a melogramei enesciene. Căci, dintre toate părțile lente ale lui

Enescu, în sânul căroră s-a generalizat tendința de a sesiza realizările artistice superlative ale compozitorului, acel *Andante sostenuto e misterioso* din miezul *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* exprimă în modul cel mai manifest câteva date tehnice și estetice de la care își revendică ascendența spirituală Doina Rotaru.

Astfel, respectiva pagină enesciană a impresionat dintotdeauna, ca de altminteri întreaga sonată din care face parte, prin marea sa diversitate și putere de sugestie timbrală, prin specularea culminativă a unui spectru inedit de efecte instrumentale, rareori ajuns la un asemenea stadiu de rafinament în componistica europeană de până atunci. Aici se află, fără îndoială, una dintre principalele surse de referință pentru vocația coloristică cu totul specială dovedită de Doina Rotaru în mai toate partiturile sale: permanent angajată în hăituirea fascinantă a unor materializări acustice menite fie să frapeze prin stranietate, fie să mângâie prin blândețe, compozitoarea ar putea fi asemănată, din acest punct de vedere, cu o zână bună, posesoare a unui meșteșug voalat și magic, greu de egalat în capacitatea lui de a prepara dozaje alchimice binefăcătoare, ce îmbină fragilitatea cu forța, aleantul cu tunetul.

Totodată, concretizată printr-o stupefiantă, aproape sufocantă acribie a grafiei muzicale, consacrată aspirație enesciană spre o rostire muzicală fluidă, lipsită de cezuri violente, menită să simuleze de fapt spontaneitatea improvizatorică ce animă „zicerea” doinelor și a baladelor, se regăsește neîncetat în muzica Doinei Rotaru, la rândul ei ambiționând aceeași dialectică inconfundabilă ce se folosește de rigoarea cea mai minuțioasă pentru a pune la punct o desfășurare cât se poate de liberă. În fapt, e vorba aici despre ceea ce compozitoarea a mărturisit că maestrul său de compoziție, Tiberiu Olah, sesizase la ea, „în comun cu Enescu”, drept „un anumit fel de a «toarce» muzica”, alături de „această atracție, neascunsă de mine, către folclorul stilizat”¹. Într-adevăr, în ambele cazuri e sesizabilă o ideeție motivică ce favorizează, ca și în cazul discursului doinit, dezvoltarea incantatorie a câtorva germeni scânteietori, peregrinarea lor fie

¹ D. Rotaru, citată de I. B. Ștefănescu, p. 64.

pulverizată, fie prelinsă pe muchii labirintice, invazia pe cât de gingașă și mângâietoare, pe atât de acaparantă și inexorabilă, întreprinsă asupra spațiului auditiv de către un flux caligrafic ce-și generează substanța multicelulară din aproape în aproape, parcă din nimic ivită și parcă indefinit prelungită, însuflețită de fapt de un neostoit impuls variațional încă de la primele sale pâlپări, încă dinainte ca percepția ascultătorului neprevenit să o recunoască în calitatea ei de generator tematic. Aplecându-se cu harnică grație asupra pușinilor săi sâmburi motivici, acest tip de transformism continuu duce pe nesimțite la fotosinteze spectaculoase ce efectuează rocade neîncetate, în sensul contaminării reciproce, între staze și pulsații. Totul presupune o viață interioară a sunetului mustind de nuanțe calofile, obținute de Doina Rotaru printr-o racordare – și mai explicită decât în cazul lui Enescu – la procedee de proveniență arhaică: sumedenie de apogiaturi și *glissandi*, de irizații isonice și eterofonice proliferază, în ritmul unei suave lenti, în jurul câtorva engrame modale, frecvent diatonice, fără însă a le îngropa sub grele poclade ornamentale, ci dimpotrivă, sporindu-le sclipirile evocatoare și punând astfel discursul sonor pe albia unei autodeveniri continue ce își împinge meandrele spiralate spre idealul sfericității și al luminozității.

Impresionant și inconfundabil rămâne impactul orizontului afectiv spre care tind toate aceste rafinate tehnici de punere în pagină a muzicii: intuit de către Enescu, în strânsă legătură cu stilul recitativic *parlando rubato* din folclorul vechi românesc, ca „visare” și „stranie melancolie”¹, ca sentiment de „tristețe chiar în veselie”, ca „dor nelămurit dar adânc

¹ Chestionat de Bernard Gavoty, în cadrul convorbirilor radiofonice *Entretiens avec Georges Enesco*, asupra caracterului specific al muzicii populare românești, Enescu a avansat drept răspunsuri: „Le rêve, et, même dans les mouvements rapides, un retour vers la mélancolie, le mineur.” (*apud* Noel Malcolm, *George Enescu. Viața și muzica*, tr. Carmen Pațac, Editura Humanitas, București, 2011, p. 21, citat transcris direct după banda a 2-a a convorbirilor); „La musique populaire roumaine distille une étrange mélancolie. Encore ne suis-je pas certain que le mot mélancolie soit absolument juste. Pour moi, cette musique est avant tout celle du rêve, parce qu'elle revient obstinément vers le mineur, qui est la couleur même de la rêverie nostalgique.” (Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu / Les souvenirs de Georges Enesco*, tr. Elena Bulai, Editura Curtea Veche, București, 2016, p. 66)

mișcător”¹, acest orizont afectiv este aprofundat de către Doina Rotaru fără întrerupere, compozitoarea înțelegându-l, după cum s-a văzut, ca „frumusețe dureroasă”. Iar pentru punerea în vibrație a unor astfel de peisaje sufletești, primordială se dovedește în ambele cazuri o stare de interiorizare onirică cultivată nu numai drept condiție favorizantă a inspirației creatoare, dar și ca experiență regeneratoare pe care însăși desfășurarea muzicală are misiunea de a o emula. Astfel, se pot invoca, pe de o parte, relativ numeroase și stăruitoare tentative ale lui Enescu de a exprima pe înțelesul interlocutorilor săi acea „febră dulce (...) aproape permanentă”², acea „stare de vis cu ochii deschiși”³ prin care el își punea în mișcare creativitatea componistică, și care, impunându-i-se fără nicio întrerupere în necesitatea ei de a fi adusă la limanul limpezimii structurate⁴, ajunsese să capete forța unei funcții deopotrivă compensatorii și vitale, practic să se confunde cu viața însăși sau, mai precis, cu singura dimensiune existențială care îi crea lui Enescu sentimentul că trăiește cu adevărat: „Visez tot timpul, ascult fără să înțeleg, evadez compunând. Viața este un vis. Visul este toată viața mea”⁵. Doina Rotaru se înscrie la rândul ei pe coordonate poetice asemănătoare atunci când afirmă că, pentru a compune, trebuie să intre „într-o anumită stare, ușor de transă, de visare, de magie”⁶, „o stare specială în care aud în mine muzica, (...) pe care mi-o autocreez și în care rămân pentru că vreau să o materializez cât mai bine în

¹ Enescu, citat de Al. Șerban, în „Muzica românească”, în *Flacăra*, București, 47/I (8.IX.1912), p. 369; republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească. Volumul II (1936-1946)*, ed. Laura Manolache, Editura Muzicală, București, 1991, p. 216.

² Enescu, citat de Ticu Archip, în „Când George Enescu vorbește...”, în *Jurnalul de dimineață*, București, 143/VII (6.V.1945), p. 5-6, republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească. Volumul II (1936-1946)*, p. 124.

³ „le fait d'un homme qui vit perpétuellement en état de songe éveillé”. Enescu, citat de Gavoty, p. 192, 193.

⁴ „Pas d'interruption dans mon rêve interieur. Je travaille à ma table, pour y voir clair et ordonner la forme”. Enescu, citat de Gavoty, p. 316.

⁵ „Je rêve tout le temps, j'écoute sans comprendre, je m'évade en composant. La vie est un songe. Le songe est toute ma vie”. Enescu, citat de Gavoty, p. 358, 359.

⁶ D. Rotaru, citată de I. B. Ștefănescu, p. 61.

sunete”¹. Prin urmare, incandescența interioară ce mocnește la rădăcina acestui tip de rodire creatoare nu are doar rolul mobilului inspirator, rămas autonom în raport cu efectele sale artistice; ea este, pe de altă parte, propagată de către ambii compozitori până în substanța derulării muzicale, care astfel ajunge să se pătrundă de fiorul unei lentori aburite și plutitoare, ca și cum, o dată privit prin lentila blajină și încetoșată a reveriei, un peisaj fermecat de departe, de dincolo, s-ar sălta pe nesimțite dincoace, cuibărindu-se cel mai aproape, în intimitatea amintirii.

Afirmând că „Enescu creează starea de vis, combinată cu o blândețe moldovenească” și că „Visarea face parte din muzică”², Doina Rotaru surprinde lapidar ce anume prețuiește cel mai mult în muzica enesciană și, prin extensie, în muzică în general: tocmai acest cinetism evaziv al imersiunii onirice, în măsură să rotunjească, să încălzească și să umple de mister tot ceea ce intră în raza sa de acțiune. Concretizată cu cea mai mare pregnanță în pagini camerale lente³, precum și în răzlețite

¹ D. Rotaru, citată de Andra Frățilă, în „De vorbă cu Doina Rotaru”, în *Muzica*, București, 8 (2015), p. 11, 12; <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-8-2015-1-AFratila-De-vorba-cu-Doina-Rotaru.pdf>.

² D. Rotaru, citată de I. B. Ștefănescu, p. 64.

³ Vezi, pe lângă deja pomenita parte secundă a Sonatei „în caracter popular românesc”, partea a treia (*Lentement*) din *Octetul pentru coarde*, op. 7 (1900), partea a treia (*Pavana*) din *Suita a II-a pentru pian*, op. 10 (1903), partea a doua (*Modérément-Vivement*) din *Dixtuorul pentru suflători*, op. 13 (1905), partea a doua (*Andante mesto*) din *Cvartetul I pentru pian și coarde*, op. 16 (1909), *Choral și Carillon nocturne* din *Pièces impromptues pentru pian*, op. 18 (1916), partea a doua (*Andante penseroso*) din *Cvartetul pentru coarde în mi bemol major*, op. 22, nr. 1 (1920), ultima parte (*Andante molto espressivo*) din *Sonata pentru pian în fa diez minor*, op. 24, nr. 1 (1924), partea a doua (*Andantino cantabile*) din *Sonata pentru pian în re major*, op. 24, nr. 3 (1935), partea a treia (*Andantino cantabile, senza lentezza*) din *Sonata pentru violoncel în do major*, op. 26, nr. 2 (1935), părțile a treia (*Ruisselet au fond du jardin*) și a cincea (*Chanson pour berceur*) din *Suita Impressions d'enfance pentru vioară și pian*, op. 28 (1940), secțiunea secundă (*Andante sostenuto e cantabile*) a primei părți din *Cvintetul pentru pian și coarde*, op. 29 (1940), partea a doua (*Andante penseroso ed espressivo*) din *Cvartetul al II-lea pentru pian și coarde*, op. 30 (1944), partea a doua (*Andante molto sostenuto ed espressivo*) din *Cvartetul pentru coarde în sol major*, op. 22, nr. 2 (1951).

pagini simfonice¹, esența spiritului enescian înseamnă scaldare a unor persistente, însă neostentative reminiscente melodice într-un soi de luminozitate mieroasă ce le lichiefiază contururile, multiplicându-le sau dizolvându-le imprevizibil, scoțându-le în prim-plan tematic sau, dimpotrivă, camuflându-le ornamental, trecându-le printr-un filtru variațional difuz de articulări și estompări, de schimbări bruște și tranziții fluide, așa încât ele ajung să se așeze în conștiința ascultătorului ca și cum din ea ar fi și izvorât, cu aerul paradoxal că sunt permanent vechi și noi. Sunt meandre melismatice ce forfotesc *au ralenti*, până când vibrația lor monoton-ondulată pare să aproximeze o suspendare temporară a timpului; atenția ascultătorului se pomenește de fapt, ca în toiul unei reverii binefăcătoare, deopotrivă acaparată și dezorientată, mulțumită să se lase în voia unui „acum” extins, la orizontul căruia nu există sentimentul că s-ar întrezări vreo ruptură culminativă (cu excepția presimțirii faptului elementar că și această levitație va înceta în cele din urmă). E o stare calitativă a prezenței adâncite, ce nu mai privește dincolo de sine, un răstimp suspendat explicabil printr-o drastică atenuare a impulsului înaintării liniare, direcționate teleologic. Atenuare, iar nu abolire, căci o minimă animare discursivă se insinuează întotdeauna până și în cele mai extatice lentori enesciene, ajungând chiar să preia controlul în părțile finale concepute de multe ori sub forma unor splendori ciclice. Este tocmai trăsătura de bază a muzicalității enesciene această tensiune oscilatorie între cuiburi lirice și avânturi narative: departe de a se cantona în pasivitatea inconștientă a somnului adânc, starea onirică recreată muzical de către Enescu trădează de fapt o anumită logică impredictibilă și aluzivă, asimilabilă doar după multe audiții, căci

¹ Vezi primele două părți (*Preludiu la unison* și *Menuet lent*) din *Suita I pentru orchestră*, op. 9 (1902), *Rapsodia Română în re major*, op. 11, nr. 2 (1901), partea a doua (*Lento*) din *Simfonia I*, op. 13 (1905), partea a doua (*Andante giusto*) din *Simfonia a II-a*, op. 17 (1914), părțile a doua (*Sarabande*) și a cincea (*Air*) din *Suita a II-a pentru orchestră*, op. 20 (1915), ultima parte (*Lento ma non troppo*) din *Simfonia a III-a*, op. 21 (1918), părțile a treia (*La vieille maison de l'enfance, au soleil couchant; Pâtre; Oiseaux migrants et corbeaux; Cloches vespérales*) și a patra (*Rivière sous la lune*) din *Suita a III-a pentru orchestră*, *Villageoise*, op. 27 (1939), partea a doua (*Andantino moderato piacevole*) din *Simfonia a V-a* (1941), partea a treia (*Adagio*) din *Simfonia de cameră*, op. 33 (1954).

pe coordonatele ei gradul de activitate imaginativă se dovedește mult mai mare decât cel implicat în logica rațională a stării de veghe; experiențe melodice evocatoare ale unor bucurii trecute sunt dirijate înspre un tip de profilare extatică ce le supune reimaginărilor sublimate chiar în toiul procesului de rememorare melancolică. Aici, la granița dintre somn și trezie, se întinde domeniul de acțiune al visării lucide, grație căreia imaginația superlativă a activității onirice își poate împinge ecurile la suprafața conștiinței, lăsându-se captată într-o creativă conlucrare cu idealismul superlativ al memoriei nostalgice. Este intervalul hipnagogic, cel în care lentoriile enesciene se cuibăresc ca-ntr-un sălaș al tainei, în care uitarea de sine survine numai pentru a prilejui regăsirea de sine în sânul unui resuscitat peisaj sufletesc original, coincident cu ceea ce maxima autenticitate poate numi „acasă”.

Acest „acasă” înspre a cărui refacere și resituare interiorizată tânjesc dorurile celor mai enesciene lentori este într-adevăr, datorită tangențelor compozitorului mai mult sau mai puțin explicite cu anumite date folclorice românești, parțial identificabil cu autohtonismul natal, instinctiv legat chiar de către Enescu „de văile și dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru”¹. Dată fiind însă înclinația lui Enescu – tot mai accentuată cu trecerea timpului – de a conferi nu doar folclorului românesc calități inerent onirice, dar și de a caracteriza însăși România în nuanțele idealizante ale unei „țări nostalgice și visătoare”², mai corect ar fi ca în cazul lui să se vorbească despre o patrie numai a lui, imprecis localizabilă geografic. România maturității și bătrâneții enesciene este un fel de melancolie spațializată în care pâlpâie, ca intangibile fete morgana, reveriile prefirate de nostalgia răătăcitorului și, în cele din urmă, autoexilatului pentru pierduta și scurta fericire a copilăriei sale miraculoase ca „un rai”, trăite „într-un fel de vis luminos și dulce”³.

¹ Enescu, citat de Al. Șerban, p. 216.

² „un pays nostalgique et rêveur”. Enescu, *Entretiens avec Georges Enesco*, episodul 1.

³ Enescu, citat de Ioan Massoff, în „George Enescu intim”, în *Rampa*, București, 4131/XVI (26.X.1931), p. 1-2, republicat în *George Enescu. Interviuuri din presa românească. Volumul II (1936-1946)*, ed. Laura Manolache, Editura Muzicală, București, 1991, p. 252.

O atitudine asemănătoare de idealizare onirică ar putea fi propusă ca reprezentativă și pentru felul în care Doina Rotaru se raportează la tradițiile muzicale arhaice. Căci însăși voința de reîntoarcere „nu neapărat la muzicile tradiționale în sine, ci la spiritul lor”¹ înseamnă de fapt proiectarea lor idealizantă *in illo tempore*, în adâncimea înălțătoare a vibrațiilor arhetipale, acolo de unde ecourile lor răzbat sub chipul unor formule incantatorii esențializate, capabile să contribuie la revrăjirea lumii. Este tocmai proiectul recuperator despre care se poate spune că definește o linie mai degrabă subterană a modernismului, cea pe care se înaintează prin forare și se ajunge la „originalitate” prin recalibrare a ceea ce este imaginat drept origine de un inepuizabil farmec nutritiv. Doina Rotaru afirmă, de altminteri, cât se poate de explicit:

Consider că multe dintre „descoperirile” și „cuceririle” componisticii din secolul XX sunt reluări și reconsiderări ale unor elemente și principii dintotdeauna prezente în muzicile tradiționale: eterofonia există de când există cântarea în grup; spectralismul în faza lui primară (sunet generator și spectru de armonice) este *natural* (tulnicul, fluietul fără găuri, trombele tibetane sau *didgeridoo*-ul australian stau măturie în acest sens); atenția specială acordată sunetului, transformării lui continue, „vieții” lui (*glissandi*, ornamente, dinamică și culori mereu schimbate) este deosebit de importantă în repertoriile arhaice, ca și muzicile statice cu mișcare interioară, ca și polifonia de straturi sonore cu temporalități diferite; și multe altele...²

Există așadar o cale care se numește *sinteză*, un moment al *recuperărilor arhetipale* – așa cum îl numește compozitorul Octavian Nemescu. (...) E foarte greu de spus cum o să evolueze muzica pentru că timpul acesta al sintezelor nu s-a terminat. Noi suntem în plin postmodernism și ne uităm în urmă pentru că de multe ori nu putem întrezări nimic înainte. Sau pentru că suntem convinși că uitându-ne înapoi vom găsi soluții pentru ce va fi mâine.³

¹ D. Rotaru, citată de A. Frățilă, p. 16.

² D. Rotaru, fragment din antemenționatul *e-mail* trimis mie în 3.VI.2021.

³ D. Rotaru, citată de A. Frățilă, p. 16, 17.

Alternativa „postmodernistă” astfel înțeleasă – ca propensiune spre permanente și esențe universal viabile – se dorește a fi o ieșire din fundătura alienării și a dezvrăjirii lumii în care au eșuat mai prevalentele discursuri moderniste bânuite de problematica inovării perpetue. E alternativa exemplificată de toți acei creatori angajați în căutarea autodefinirii personale prin îmbinarea cât mai aprofundată între, pe de o parte, noblețea erudită și spiritul individualist specifice culturii muzicale occidentale, și, pe de altă parte, spontaneitatea orală, de natură colectivă, specifică culturilor muzicale tradiționale. Alături de Enescu, Doina Rotaru mai numără în rândurile unui panteon propriu de modele creatoare nume precum Claude Debussy sau André Jolivet, Igor Stravinski sau Béla Bartók, Olivier Messiaen sau Giacinto Scelsi, Toru Takemitsu sau György Ligeti, Joji Yuasa sau Jonathan Harvey – cu toții prețuiți de compozitoare în primul rând în funcție de soluționările pe care ei le-au putut oferi crizei moderne de limbaj artistic prin aplecarea lor empatică, lipsită de prejudecățile exotismului și de artificiile pitorescului, asupra anumitor tradiții arhaice (fie ele apartținătoare spațiilor natale sau celor orientale și africane).

Reconectat la ceea ce constituie, în viziunea Doinei Rotaru, puterile primordiale ale muzicii – puterea de expresie, cea de comunicare emoțională cu semenii, precum și cea magică –, puteri sărbătorească și deopotrivă firesc împlinite în culturile tradiționale, tonul modernist ajunge să nu mai devieze înspre izolarea sau ștergerea anxioasă a subiectului; ajunge să caute, în schimb, restabilirea unui spațiu imaginar în măsură să acționeze ca un refugiu sau ca un sălaș pentru regăsirea de sine a subiectului îndeobște deplasat de pe orbita sa naturală. Revrăjirea lumii prin elevație spirituală – iată proiectul creator în virtutea căruia se desfășoară muzicalitatea onirică a Doinei Rotaru; de altfel, profesiunile de credință nu lipsesc nici în acest sens:

Eu cred foarte tare în ideea că muzica trebuie să te scoată din viața de zi cu zi, să te purifice, să te înalțe. Nu ascuți muzică doar ca să bați din picior, ci ca să ai sentimentul că te ia cu ea și te introduce într-o lume mai elevată... este misiunea muzicii.¹

¹ D. Rotaru, citată de A. Frățilă, p. 13.

Într-adevăr, din lucrătura de borangic, deopotrivă delicatissimă și oțelită, a urzelilor sale eterofonice, împletite ca și-n spontane înfloriri, însă în realitate țesute până-n cele mai fine detalii; din limpezimile hipnotizante și revărsările teribile, ca de amurguri în guașă, ale alchimiilor sale timbrale; din toată predilecția sa pentru esențializare și coagulare simbolică, în măsură să aducă la același sân doinit sorginți doar aparent depărtate – fluier păstoresc și shakuhachi, bocet și raga, est și vest; din toate reiese-ntotdeauna ceea ce puține muzici ale acestor vremuri reușesc să atingă într-un grad atât de convingător – starea de grație a purificării inițiatice, a împăcării între cele două infinituri, cel al infinitezimalelor introversiuni cu acela al năpăditoarelor împrejurimi. Coincidența între adânc și înălțime, între clipă și veșnicie. Aceasta pare să fie credința implicită pe care Doina Rotaru o mărturisește prin toată muzica sa: credința că izbânda luminii este într-adevăr posibilă, chiar dacă ea adie în taină, mai degrabă sub forma șoaptei pe care o poate înțelege numai cine are urechi de auzit. Este aceeași credință care îl făcea pe George Enescu să afirme că „menirea sfântă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire”¹.

SUMMARY

Vlad Văidean

Enescu's legacy in Romanian postbellum music. The representative case of Doina Rotaru

The Romanian postbellum music was, for a while, a generalized relate to Enescu's music: being rediscovered with great emotion and admiration in the light of much belated first auditions of his latter works, the profile of our national composer proved to be

¹ Enescu, citat de Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir, Mircea Voicana, în „O personalitate a gândirii și a artei – antologie de texte și gânduri ale lui George Enescu”, în *George Enescu*, coord. Mircea Voicana, Editura Muzicală, București, 1964, p. 31.

not only a symbol of propaganda handled by the communist state but also a true creative core, particularly fertile at least for that „golden age” generation (therefore also qualified as the „post-Enescu” generation) of all composers highlighted at the end of the fifties. The most specific traits of the style of Enescu’s music were thoroughly analyzed and also used on the compositional level – the tonal-modal synthesis melody, the *parlando rubato* type of rhythm, the continuous micro-variation technique and, above all, the heterophony synthesis – all these concepts lead to a complete comprehension of the musical „Romanian specificity”.

Enescu’s model never ceased to inspire beyond the members of the generation mentioned above, a proof of that being Doina Rotaru’s music, mainly present starting with the 80’s: its character is so specific but it also can be seen as a possible position towards Enescu’s music, if it would have been ‘stripped’ off the tradition of classical-romantic musical ‘clothes’ and all of the so resulted traits were transplanted into the colors of the extended instrumental techniques of the Avangarde. In Doina Rotaru’s case, it might be about the most significant radicalization of Enescu’s hypnagogic lyrism which is only one of the components of her so personal style. This is also most valued by the composer herself, sometimes even under the form of some symbolical references to quote’s from Enescu’s music, as it is in the final section of her latter work – *Himere (Chimeras)*, a concert for violin and orchestra pushed to the protective boundary of the well-known major-minor harmonics that open the slow part of Enescu’s Sonata “dans le caractère populaire roumain”.