

CREAȚII

Francisc LÁSZLÓ

George Enescu: Carillon nocturne Mențiuni istorice, analitice și critice

„Misterul acestei piese este total.”¹
(Pascal Bentoiu)

În 1982, cu prilejul centenarului Zoltán Kodály, am publicat un articol² dedicat unor analogii dintre cunoscutele *Șapte piese pentru pian*, op. 11 ale compozitorului maghiar și o capodoperă enesciană apărută în același an la Editura Muzicală, sub titlul *Suita a III-a pentru pian*, op. 18.³ Articolul poartă pecetea publicației în care el a văzut lumina tiparului (*Brassói Lapok*, săptămânalul maghiar al județului Brașov, care nu știu dacă mai oferise vreodată cititorilor săi scrieri ilustrate cu exemple de note muzicale; nu am nici azi cuvinte potrivite spre a-i mulțumi pentru acest gest de mărinimie!). Deși conține unele elemente de analiză muzicologică, el este de sorginte jurnalistică și are caracter prioritar de popularizare. Recent, în urma unor convorbiri purtate cu doamna Clemansa Liliana Firca și impulsivat de revederea, după decenii, cu pianistul-profesor Tibor Szász din Freiburg, care a participat la Simpozionul de muzicologie din cadrul Festivalului „Enescu” din septembrie 2005, l-am recitat și mi s-a părut că ar merita să reiau unele idei ale textului de mai bine de douăzeci de ani – de data aceasta în limba română, în revista noastră de specialitate, într-o manieră mai puțin publicistică și cu unele completări.

Ce m-a frapat în 1982? Întâi, o coincidență. Atât Enescu, cât și Kodály au întrunit în caietul lor câte șapte piese de caracter, compuse aproape la aceeași etate (cu un an mai vârstnicul Enescu și-a terminat opusul în 1916, iar Kodály pe al său, în 1918). În al doilea rând, deosebirea că, la Kodály, succesiunea de șapte miniaturi culminează în piesa centrală, nr. 4, *Epitaf*, compusă în memoria lui Debussy, iar la Enescu, în final, nr. 7, *Carillon nocturne*. Apoi, unele convergențe compoziționale dintre aceste două piese „culminante”. Iar în ultimă

¹ Pascal Bentoiu: *Capodopere enesciene*. București: Editura Muzicală, 1984, 554.

² *Hallgassuk Kodályt – és Enescut!* [Să-l ascultăm pe Kodály – și pe Enescu!], în: *Brassói Lapok*, XIV, 51, Brașov, 16. 12.1982, 7.

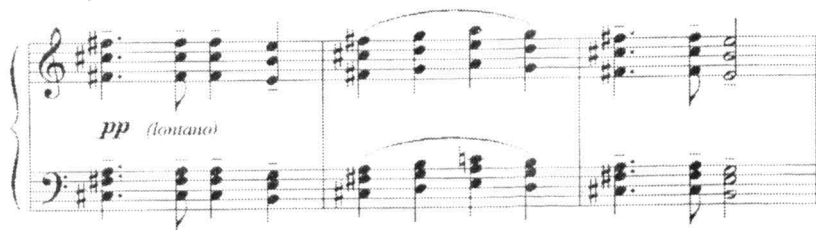
³ Peste numai doi ani, Pascal Bentoiu a stigmatizat fără drept de apel acest titlu apocrif, arătând că opusul a fost intitulat de Enescu *Pièces improvisées* (Bentoiu, op. cit., 552). Aș fi mințit dacă, operând aici tacit această rectificare, m-aș fi prefăcut că eu știam deja în 1982 ceea ce urma să aflu abia în 1984, din cartea eminentului compozitor-muzicolog

instanță, deosebirile esențiale ce pot fi constatate în cadrul și chiar în pofida similitudinilor semnalate.

Epitaful lui Kodály este un mișcător omagiu postum adus lui Debussy, compozitorul francez care a contribuit ca nimeni altul la descătușarea muzicii maghiare din prima jumătate a secolului 20 de sub dominația germană. Bartók, Kodály și colegii lor de generație fuseseră inițiați în compoziție de bavarezul Hans Koessler, care în lunga lui carieră didactică nu a simțit nevoia de a învăța limba maternă a discipolilor săi. (Înainte de primul război mondial, la Academia de Muzică „Ferenc Liszt”, și alți profesori – nu puțini! – au predat în germană.) Cunoașterea muzicii lui Debussy, în 1907, a constituit pentru Kodály o dublă revelație (pe care a împărtășit-o imediat și lui Bartók): întâi, ceea ce se poate exprima, **mutatis mutandis**, cu legendarele cuvinte ale lui Busoni, rostite când a cunoscut *Bagatele* op. 6 ale lui Bartók, „în sfârșit, ceva cu totul nou”, iar în al doilea rând, un sentiment de identitate, muzica lui Debussy abundând în pentatonisme,¹ pe care cei doi corifei ai creației muzicale maghiare din prima jumătate a secolului trecut le considerau un bun spiritual tipic maghiar, fondul de aur asiatic al muzicii neamului lor.

Miniatura pianistică a lui Kodály este demnă de geniul celui elogiat cu prilejul dispariției sale din rândurile celor vii. Cum era și de așteptat, ea stă sub semnul unor pentatonisme. În secțiunea ei mediană apare o melodie extrem de simplă, acompaniată cu mixturi tipic debussyene, care sugerează deplasarea sobră a unui cortegiu funerar.

Ilustrația muzicală nr.1



Și în miniatura lui Enescu se face uz de mixtură – dar cu totul altfel! Mixtura lui Kodály, ca de altfel și cea debussyană, este „tono-modală”: melodiile secundare rezultate din folosirea acestei tehnici componistice se integrează contextului tonal sau modal. Mixturile lui Enescu, însă, nu țin cont de context. La el, melodiile secundare o reproduc pe cea de bază „real”,² aidoma, la parametrii

¹ Termen consacrat de Constantin Brăiloiu, în: *Pentatonismes chez Debussy*, (red.) Z. Kodály et al., *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest: Academia Scientiarum Hungaricae, ²1957, 375–416.

² În 1982, am folosit termenii „mixtură reală” – „mixtură tonală” (sau modală) drept analogii ale perechilor de termeni „răspuns real” – „răspuns tonal”, respectiv „canon real” – „canon tonal” din teoria contrapunctului. Abia ceva mai târziu am descoperit consacrarea acestor termeni în *Harmonielehre* de Diether de la Motte (München–Kassel etc.: Deutscher Taschenbuch Verlag–Bärenreiter Verlag ⁷1970), care mai distinge și alte tipuri de mixtură la Debussy (p. 257–259). Autorul german constată că mixtura

verticali stabiliți prin primul acord, exact ca registrele de orgă, de la care teoria compoziției muzicale a împrumutat termenul tehnic. Exemplul enescian ne îndreptățește să riscăm formularea tranșantă: de fapt, doar mixturile lui Enescu sunt mixturi propriu-zise, iar în cazul celor debussyene-kodályiene termenul consacrat de tradiție trebuie să fie înțeles metaforic.¹ Enescu este mai aproape de orgă și în sensul că, scriind vocea inferioară *forte* și cu caractere mai mari, iar armoniile *pianissimo* și cu caractere mai mici, el le ierarhizează fără echivoc, asemenea organistului care știe că mixturile nu au voie să copleșească „baza” spectrului sonor.

Registrele de mixtură ale orgii produc cvinte și octave paralele. Terța poate intra în compoziția lor doar cu titlu de excepție. (În schimb, ea este pregnant prezentă în spectrul sonor al clopotelor!²) Armoniile fixe ale piesei *Carillon nocturne* se mai schimbă din când în când, dar sunt, toate, de o disonanță bulversantă. În primele două rânduri melodice,³ armonia constă din sexta mare și octava, precum și cvinta perfectă și septima mare ale acesteia din urmă. Cu alte cuvinte, Enescu „plimbă” pe treptele melodiei tricordice răsturnarea I a unui acord de nonă, cu lipsa cvintei: melodia în **mi bemol** este însoțită de alter-ego-urile ei în **do, si bemol și re**.

Ilustrația muzicală nr. 2

The image shows a musical score for two staves, likely piano and organ. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line in the upper voice with a forte (*f*) dynamic in the lower voice. The second system continues the melodic line with piano (*pp*) dynamics and includes some rhythmic markings like '2' and '2-2'.

reală se întâlnește la Debussy „extraordinar de rar” (p. 255), iar cea tonală, „foarte frecvent” (p. 256). Cele două exemple muzicale citate de autor pentru primul tip sunt departe de temeritatea mixturilor lui Enescu! – În literatura de specialitate românească, terminologia lui de la Motte a fost prezentată și amplu comentată de Gheorghe Firca în cartea sa *Structuri și funcții în armonia modală* (București: Editura Muzicală 1984 (p. 347 și urm.).

¹ *Nota bene*, Clemansa Liliana Firca analizează acest caz fără a recurge la termenul mixtură, privindu-l drept „rezultat al absolutizării procedurii impresionist al paralelismelor de acorduri sau [...] o consecință a multiplicării pe verticală, prin transpuneri concomitente, a unor profiluri melodice”. În: *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900–1940)*, p. 114.

² Articolul „Glocke”, paragraful „2. Glocken-Obertöne” în Anthony Baines: *Lexikon der Musikinstrumente*, Stuttgart–Kassel: Metzler–Bärenreiter 1996, 113.

³ Am recurs aici instinctiv la sintagma „rând melodic”, folosită exclusiv în folclorică, pentru a desemna segmentul melodic corespunzător unui vers, dar o păstrează cu bună știință, eroarea terminologică („Fehlleistung” în vocabularul lui Freud) exprimând convingerea mea intimă că această melodie enesciană trebuie contemplată prin prizma legăturii ei cu muzica populară. Rodica Oana Pop a studiat-o în comparație cu bocetul românesc („*Suita pentru pian nr. 3, op. 18* de George Enescu – considerațiuni stilistice”, în: *Lucrări de muzicologie*, 6, Cluj: Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 53), Clemansa Liliana Firca a descoperit comunitatea ei de substanță cu un cântec de seceriș din Făgăraș (*Enescu. Relevanța „secundarului”*, București: Editura Institutului Cultural Român, p. 75).

La rândurile melodice 3 și 4, acompaniamentul reducându-se la terța mare și octava mărită a fundamentalei, scriitura se subțiază întru câtva, dar nu devine cu nimic mai „blândă”. La reluarea primelor două rânduri, acordurile de nonă sunt complete.

Compararea cu piesa contemporanului Kodály expicitează modernitatea soluției lui Enescu. Din păcate, istoria a făcut ca această din urmă nestemată a muzicii secolului 20 să fie cântată în premieră mondială abia la mai bine de patruzeci de ani de la crearea ei, în 1957, când, firește, ea nu a mai epatat așa cum ar fi putut s-o facă în 1916.

Plasarea în istoria muzicii a capodoperei enesciene a fi incompletă dacă nu aș menționa și una dintre posibilele surse directe de inspirație ale lui Enescu. Domnul profesor Szász din Freiburg mi-a atras atenția asupra unui fragment din *Concertul pentru pian nr. 5* al lui Saint-Saëns. Îl citez în tezele **handout**-ului, pe care domnia sa l-a împărțit publicului la simpozionul „Gesichter Enescus” de la Berlin, din zilele de 27–29.10.2005, unde a susținut referatul „«Les Cloches Sonores»: Bells in the Piano Music of Georges Enescu and Ernst von Dohnányi” și pe care a avut bunăvoința de a mi-l trimite prin e-mail:

Ilustrația muzicală nr. 3

Asemănările sunt evidente: diferențierea dinamică dintre melodie și vocile de acompaniament din registrul supraacut al pianului, explicitată inclusiv prin deosebirea de mărime a semnelor grafice folosite. Având în vedere data compunerii acestei partituri – 1895 –, Saint-Saëns merită toată aprecierea posterității pentru îndrăzneala de a fi scris (în premieră mondială?) mixturi de trisonuri majore.

Dar nici deosebirile nu sunt mai puțin evidente. În primul rând trebuie menționată melodia de o rarisimă banalitate, până și pentru Saint-Saëns, care nu poate să stea față în față cu una dintre cele mai răscolitoare melodii ale lui

Enescu. În al doilea rând, raportate la limbajul muzical comun al anului 1895, vor fi constituit mixturile de terță-cvintă ale lui Saint-Saëns acte de curaj artistic, dar complexe disonanțe ale lui Enescu au dovedit, în 1916, mult mai mult spirit vizionar. În loc de alte argumente istorice, citez din cartea lui Pascal Bentoiu o pertinentă remarcă retorică, absolut concludentă în acest sens: „Și când mă gândesc la ce vâlvă au făcut în 1928 mixturile mult mai cuminiți ale *Bolero*-ului!”¹ Ei, scandaloasele melodii paralele ale lui Ravel din 1928 nu au fost nici măcar mixturi reale saint-saënsiene, ci doar mixturi tono-modale debussyene!

Culegerea de piese op. 18 a lui Enescu a fost descoperită în 1957. Ea a văzut lumina tiparului, întâi, în 1958, în caietul intitulat *Lucrări inedite de George Enescu*, II, 1958, Supliment la revista *Muzica*, Nr. 8, apoi în George Enescu, *Nocturne en ré b majeur pour piano / Nocturna în re b major pentru pian / 3ème Suite pour piano / Suita III pentru pian*. Ediție îngrijită de profesoara Aurora Ienei, București: Editura Muzicală, 1982. Ambele ediții sunt catastrofale sub aspectul fidelității față de autograf. O scăpare a graficianului de note a fost în stare să păcălească vigilența științifică a Rodicăi Oana-Pop. Descriind, corect și sugestiv, structura de patru rânduri melodice a temei, ajungând la rândul 4, ea vorbește de un „pentacord major [...] minorizat în cadența finală”.² Care minorizare? Bemolul pus în fața notei *sol* din momentul respectiv este doar o greșeală de tipar de neînțeles a ediției din 1958! Nici cea din 1982 nu este mai demnă de încredere. Fără să fi comparat vreodată, sistematic, tipăritura cu autograful, semnez câteva dintre erorile cele mai rușinoase, observate spontan, verificate ulterior. În pagina 78, rândul 2, mâna stângă: cea de-a șasea notă nu este **la becar**, ci **la bemol**; la *tempo du Choral*, vocea inferioară nu a fost scrisă de Enescu cu caractere mari, ci cu caractere mici, de aceea, aici, numai melodia mediană de la mâna dreaptă trebuie scoasă în evidență; în pagina 81, rândul 2, măsura 2, la cele 12 bătăi de orologiu, nota din bas nu este **la bemol**, ci **la becar** și, din nou, în autograf, sunetele de bas nu sunt notate cu caractere mari, ci cu caractere mici, „tenorul” fiind singura voce evidențiată de compozitor.

În concluzie, ieremiadele noastre privitoare la neșansa majorității opusurilor enesciene, vândute de compozitor unor edituri franceze care nu le mai retipăresc, ar fi mai credibile dacă edițiile îngrijite și tipărite în țară ar fi ceva mai apropiate de standardele internaționale uzuale și ar servi, în mod real, demnitatea postumă a celui mai mare compozitor român. Printre lucrările enesciene care nu au fost cedate de compozitor unei edituri străine și a căror sursă primară se află în România, *Pièces impromptues* op. 18 este prima și cea mai importantă care trebuie, urgent, retipărită într-o ediție critică, la nivelul cerințelor contemporane. Șansele ei – mai precis: ale pieselor 6 și 7, *Choral* și *Carillon nocturne* – de a se impune în viața muzicală internațională sunt considerabile. Genialitatea lor este irezistibilă.

¹ P. Bentoiu, op. cit., 555.

² R. Oana-Pop, op. cit., 53.