

Muzician celebru încă din frageda tinerețe; apreciat în Europa și America de Nord pentru performanțele sale de virtuos al viorii, dar și pentru cunoscutele sale **Rapsodii române**, George Enescu oferă totuși, la ora actuală, cazul tipic al unui mare compozitor care nu a fost perceput la adevărata sa dimensiune în timpul vieții și a cărui postumă re-evaluare este în curs, dar întâmpină încă felurite dificultăți. Desigur, fabuloasele calități muzicale care au făcut din el unul din cei mai sărbătoriți violoniști ai unei epoci ilustrate de nume precum Kreisler, Thibaud, Heifetz, calități care – spre deosebire de violoniștii citați – l-au afirmat pe Enescu și drept un mare dirijor și un fascinant profesor, ei bine, tocmai aceste spectaculoase însușiri muzicale au împiedicat contemporaneitatea acestui artist să realizeze corect valoarea compozițiilor sale. Unii vor fi socotit poate că ar fi vorba despre normala, însă minora, dorință de afirmare pe tărâmul creației a unui mare virtuos (caz ilustrat – de pildă – de Fritz Kreisler, autor al unor fermecătoare piese mici, ba chiar al unui interesant quartet de coarde). Or, artistul român propunea simfonii, suite, operă, sonate și quartete, diverse mari piese orchestrale și camerale. Dintre toate acestea, memoria colectivă a selecționat, într-o primă fază, cele două **Rapsodii Române**, compuse la 20 de ani și – cu mai restrânsă adevăzătoare – o **Sonată pentru pian și vioară** „în caracter popular românesc” (op.25). Adică, spre a fi mai preciși, era recunoscut compozitorul Enescu într-o calitate exotica, folclorică și – prin extensie – în aceea de reprezentant pitoresc al unei „școli naționale”. Era, evident, prea puțin, și era fundamental greșit.

Cauzele unei atare neînțelegeri (sau, dacă vrem, al unei înțelegeri foarte parțiale) sunt variate. Probabil și-au adus contribuția atât proverbiala modestie a compozitorului, cât și o – poate – insuficientă promovare editorială, de natură a favoriza programările în concert, aparițiile discografice, studiile și monografiile în limbile de largă circulație, ș.a.m.d. Trebuie luată în considerare, gândesc, și apartenența autorului la un popor mai degrabă mic, vorbind o limbă frumoasă, însă foarte puțin cunoscută pe diversele meridiane. Ceea ce face ca importantul bagaj muzicologic pe care opera compozitorului l-a suscitată în țara sa de origine, în ultima jumătate de veac, să rămână de fapt complet necunoscut în cercurile internaționale. Toate acestea vor fi jucat un rol, mai mult ca sigur. Aș dori totuși să ajung la principala cauză a stării de lucruri descrise, și anume la ceea ce ține de înseși caracterelor fundamentale ale creației enesciene.

Subiectul este delicat și nu-mi fac iluzia că l-aș putea limpezi în spațiul câtorva pagini. Să încercăm deci un fel de sumară jalonare a problemei, în limbajul cel mai direct cu putință.

Creația lui Enescu ar putea fi împărțită **grosso modo** în două mari perioade, pe care le-aș putea numi: prima, cea a explorărilor și acumulărilor, iar a doua, cea a sintezei realizate. Compozitorul își începe producția sa cea mai valabilă cu două uimitor de perfecte lucrări de cameră: **Sonata a 2-a pentru pian și violină**, op. 6 și **Octetul** (Octnorul) pentru coarde, op. 7. Avea nici 18 ani când a terminat **Sonata** și nu împlinise 19 când semna partitura **Octetului**. Îndeosebi a doua dintre aceste compoziții rămâne până în ziua de astăzi un monument contrapunctic și o construcție muzicală ieșită din comun.

George Enescu, compozitorul

După această impetuoasă intrare pe podișul înalt al creației sale de maximă concentrare și valoare, compozitorul începe o serie de prospectări de mare interes, cam fiecare direcție fiind reprezentată de una, cel mult două, lucrări. Dar fiecare din aceste unghiuri de abordare stilistică ar fi putut da naștere unei „perioade” în sensul stravinskian. Astfel întâlnim o lucrare hiper-romantică (**Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră** op. 8), o partitură cu trimiteri mai curând neo-clasice (**Suita I-a pentru orchestră**), o lucrare camerală ce ar putea fi caracterizată drept un neo-clasicism de nuanță impresionistă (**Suita a 2-a de pian**, op. 10), apoi celebrele **Rapsodii**, oferind pitorescul unei școli naționale est-europene, **Simfonia I-a**, op. 13 care afirmă un clar neo-romantism, **Dixtuor-ul** pentru suflători, op. 14, ce schițează unirea unei profunde clasicități cu efluviiile unui folclor imaginar, în fine **Suita a 2-a de orchestră**, strălucit exemplu de neo-baroc perfect acordat unei sensibilități moderne. Subliniem că în oricare din piesele menționate este prezentă inconfundabila personalitate și sensibilitate enesciană.

Dar vremea marelui sinteze se apropia: toate aceste „rădăcini” amintite mai înainte, necesare compozitorului supradotat, și trăgându-și sevele din direcții atât de depărtate, tind să se unească

într-un puternic „trunchi”, asemănător celui al unui stejar, moment reprezentat în creația autorului nostru de **Simfonia a 2-a** și mai ales **a 3-a** (1918), precum și de **Quartetul în mi-bemol**, op. 22 nr.1. După care, sinteza fiind practic îndeplinită, asistăm la creșterea bogatelor „ramuri” ale acelei zone din producția enesciană, care nu mai datorează nimic nici unei sugestii stilistice exterioare. Consemnăm aici: opera **Oedipe**, **Suita a 3-a „Sătească”**, poemul **Vox Maris** și o întinsă creație camerală: **Sonate** diverse, **Quartete** cu sau fără pian, un monumental **Quintet** cu pian, **Simfonia de cameră**, op. 33. Să-mi fie permis să amintesc și unele lucrări neterminate de autor, care totuși contribuie substanțial la creionarea adecvată a profilului său componistic: **Simfonia nr.4 și nr. 5**, poemul **Isis**, **Caprice roumain** pentru vioară și orchestră, poemul **Nuages d'automne sur les forêts**.

Până la acest punct al argumentării noastre, lucrurile par cât se poate de normale: „iată – ar putea spune cineva – un autor cu o producție nu exagerat de mare, dar nici foarte mică (în fapt, comparabilă ca întindere cu opera colegului și prietenului său Ravel), o producție variată și interesantă care ar trebui să-și croiască un drum firesc spre înțelegerea și sensibilitatea ascultătorilor”. Din păcate, nu este întotdeauna

una așa: cele mai multe din partiturile enumerate au o prezență cu totul sporadică în viața de concert, în seria aparițiilor discografice, în muzica oferită la radio și televiziune. Evident, nu mă refer la patria compozitorului (unde lucrurile se prezintă normal), ci la viața muzicală de-a lungul și de-a latul lumii, și la prezențele pe care – socotim noi – valoarea acestei creații ar putea să le pretindă.

Explicația? **Cea reală și de profunzime**, nu una circumstanțiată de felurite elemente mai mult ori mai puțin întâmplătoare! Explicația este una singură: **lucrările enesciene de vârf au o densitate informațională cu totul ieșită din comun**. Sunt grele, sunt – cumva – prea grele pentru condițiile uzuale ale propagării muzicii în vremea noastră. Spre a fi cu adevărat pătrunse, ele cer audii repetate, lucru rareori posibil, ele cer o investiție de muncă exorbitantă din partea interpreților (și cât de grăbiți sunt de obicei muzicienii zilelor noastre!), ele cer – pe scurt exprimat – o apropiere afectuoasă, o veritabilă dăruire, un act de credință din partea ascultătorilor și interpreților deopotrivă. Dar după ce învelișul aspru a fost spart, miezul fructului este neasemuit de dulce. Gustul său rămâne pentru totdeauna.

Premisele expunerii noastre nu arată o situație dintre cele mai luminoase. Semne încurajatoare totuși există, și nu puține. De pildă: marele succes al lui **Oedip** la „Deutsche Oper”, în Berlin, și la „Staatsoper” din Viena; foarte recent la opera din Cagliari – Sardinia. Apoi: seriile de discuri editate în diverse locuri, altele decât România, ca, de exemplu, cele 7 CD-uri ale dirijorului român Horia Andreescu la „Olympia – Londra”, CD-urile de la „Arte Nova” produse de Cristian Mandeal în Germania, excepționala serie a lui Laurence Foster (cu mai multe case de discuri, Erato și EMI între ele), dirijor care a realizat minunata versiune discografică a lui **Oedipe**, prima în limba originală a libretului, în fine cele câteva CD-uri ale lui Ghennady Rozhdestvensky cu BBC – Philharmonic Orchestra la casa „Chandos” (primele trei **Simfonii**, **Suita sătească**, **Rapsodiile**). Adăugăm admirabilele versuri ale lui Gidon Kremer (**Impressions d'enfance**, **Octetul**, **Quintetul op. 29**), precum și felurite discuri realizate de alți interpreți: Mariana și Mihai Sârbu, Adelina și Justin Oprean, Cristian Petrescu, Quartetul „Athenaeum” din Paris, Quartetul „Ad Libitum” și n-am vorbit despre multe și valoroase înregistrări realizate în România, îndeosebi cele ale Quartetului Voces, ori cele impulsionate artistic de frații Ștefan și Valentin Gheorghiu; dar acestea au de multe ori o răspundere practic mărginită la această țară.

Înțelegerea operei lui Enescu tinde totuși către situația firească: cea de a-l recepționa pe compozitorul român drept unul din cei foarte mari ai epocii sale. În momentul în care prezența artistului în viața de concert – și implicit în conștiința ascultătorilor – va fi de câteva zeci de ori mai mare decât în prezent, voi admite că lucrurile au intrat pe făgașul cel bun. La 50 de ani de la moartea muzicianului, important nu este câte obiective cultural-propagandistice au fost bifate, ci câți ascultători de suflet în plus a dobândit compozitorul român. Numărul lor este în continuă creștere.

Pascal BENTOIU

