

Clemansa FIRCA

Legătura operei de artă cu viața autorului ei, a faptului de creație cu cel biografic a fost considerată de-a lungul timpului din unghiuri diferite. Secolul al XIX-lea care a exaltat individualitatea artistului în toate ipostazele ei este și cel care a pus cu acuitate problema relației viață-operă, în sensul condiționării aproape totale a celei din urmă de cea dintâi. A face să prevaleze biograful sau a considera opera drept un reflex al evenimentelor vieții exterioare și interioare a aceluia care i-a dat ființă, așa cum procedează Liszt scriind despre Chopin sau, la începutul secolului XX, Romain Rolland când scrie despre Beethoven ne apar astăzi drept expresii - întrucâtva drept candori - ale unei viziuni literaturizante asupra muzicii și a creativității muzicale, viziune ce va fi asigurată în epocă (și chiar după aceea) farmecul și atractivitatea exegezilor de tip romantic dar de care nu mai putem fi decât inevitabil distanțați. Făcând abstracție de excesele anecdotice sau psihologizante ale acestui mod romantic de a vedea lucrurile, să nu uităm totuși că lui îi datorăm cunoașterea implicațiilor (auto)biografice ale unor celebre pagini beethovene cât și, de pildă, ale *Simfoniei fantastice* de Berlioz, ale *Polonezelor* de Chopin sau ale ciclului de „tablouri muzicale” *Ani de pelerinaj* de Liszt. Informațiile de acest tip țin firește de anecdotice prin latura lor factologică; în esență însă, ele dezvăluie posterității complexul psihologic - asociat la rândul lui unor împrejurări biografice - care a declanșat sau măcar influențat actul de creație: arzătorul sentiment patriotic la Chopin, fantezmele unor trăiri pasionale în cazul lui Berlioz, profunda vocație a eroicului în cazul lui Beethoven.

Timpurile moderne care au îmbrățișat inclusiv în domeniul umanistic cauza rigori științifice și a strictei specializări au separat net viziunea literară de cea muzicologică asupra existenței și operei creatorului de muzică iar pe tărâm muzicologic au lărgit distanța dintre demersul biografic și analiza compozițiilor. Ideea autonomiei operei muzicale, a capacității muzicii de a se defini prin ea însăși s-a generalizat. Explicarea lucrărilor unui compozitor cade acum aproape exclusiv în sarcina analizei de text muzical (disciplină ce și-a extins și „ascuțit” considerabil mijloacele de investigare în secolul XX) în timp ce relatarea biografică, chiar și atunci când se alătură analizei în monografiile de compozitori, se desfășoară cvasi-independent, ca o istorisire ce se vrea obiectivă, strict condiționată de document, a vieții artistului.

Analiză muzicală-biografie, acestea sunt și în muzicologia românească cele două fagașuri primordiale, și de regulă paralele, pe care a pășit și a pornit să le adâncească exegeza enesciană. E știut că dacă, pe de o parte, analiza operelor lui Enescu atinge astăzi un maximum de specializare, devenind, se poate spune, performantă ca precizie, adâncime, subtilitate, pe de altă parte, în domeniul biografiei muzicianului, cercetările au dezvăluit treptat un bogat material factic privind viața și activitatea uriașă și ramificată a lui George Enescu, o multitudine de date și informații ce alcătuiesc în genere elementele de cadru ale creației sale.

## Biografie și creativitate

Din volumul în curs de apariție – Enescu. Relevanța „secundarului”.

Demersul muzicologic nu a putut totuși ocoli punctele de întâlnire - reale și marcate - dintre existența și arta compozitorului și este suficient să amintesc de tot ceea ce s-a scris despre operele enesciene de evidentă implicație autobiografică (*Impresii din copilărie*, *Suita „Săteasca”*) care au și sugerat unor autori asemuiți cu *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă. Interferențele celor două planuri nu sunt însă, la Enescu, incidentale, ele se întemeiază pe organicitatea exemplară a relației viață-operă, tipică pentru acela care mărturisea către sfârșitul vieții: „Il n'y a jamais eu, chez moi, des frontières entre ma vie et ma musique. Vivre, penser, respirer, tout cela je l'ai fait toujours en musique”.

Dacă lucrurile stau într-adevăr astfel, dacă nu ne putem reprezenta muzica lui Enescu în afara vieții sale și nici invers, atunci încercarea de a desluși această tranziție de la trăirea în sens existențial la trăirea întru muzică nu ne-ar întoarce oare fără să vrem la clișeele psihologizante ale „literaturii despre muzică” pe care le-am denunțat mai sus?

Un astfel de risc mi se pare în prezent evitabil.

Știm desigur că intervențiile directe și explicite ale biograficului în geneza compozițiilor enesciene sunt relativ rare. În același timp însă, grație a tot ceea ce mai știm astăzi despre psihismul foarte special al lui Enescu (în urma unor experiențe complexe ce includ audieri repetate ale operelor sale, analize dar și „citiri” ale acestora dincolo de imediatul partituri, cunoașterea numeroaselor reflecții ale com-

pozitorului despre muzică, despre el însuși, despre aproape tot ce l-a înconjurat etc.) o idee îmi pare posibil de susținut, și anume că mediatorul între biografia și opera compozitorului este un foarte bogat plan al devenirii și deopotrivă al permanențelor spirituale enesciene, este o „zonă” activă care preschimbă neîncetat fizicul în metafizic, care metamorfozează trăirea inclusiv sensibilă și spirituală din planul existențial curent al artistului în *constantă*, în *normă* interioară, pentru a naște apoi muzică.

Se poate spune așadar că firul care leagă biografia de opera enesciană străbate trei nivele: unul (predominant) fizic, existențial, acela al *biografiei manifeste* a muzicianului, un al doilea, metafizic, *general spiritual și de creativitate muzicală*, în fine un al treilea, „concret”-muzical. Pe primele două îmi propun să le înfățișez aici succint, sub forma unor punctaje de observații, susceptibile a fi dezvoltate sau a crea deschideri pentru eventuale abordări viitoare ale temei de față.

**Nivelul biografiei manifeste** comportă o subdivizare cronologică, în etape nu egal de marcante pentru compozitor:

1. Copilăria - momentul biografic de cea mai intensă reverberație în sensibilitatea și opera muzicianului -, universul ei concret și sensibil: oameni și întâmplări, ambianță și experiențe muzicale, contacte profunde și decisive cu natura; înclinații timpurii spre alte domenii de artă

2. Formarea, devenirea și desăvârșirea ca muzician: canalizările inerent create de școală, profesorii și

colegii, contactele directe sau indirecte cu mari maeștri și mari tradiții, relațiile cu contemporanii, datele concrete ale activităților de compozitor și interpret, țara ca loc predilect de creație

3. Dezvoltarea și afirmarea ca personalitate umană: Enescu - omul social, prietenii și relațiile extra-profesionale, implicările în viața muzicală și culturală românească și internațională.

**Nivelul general-spiritual și de creativitate muzicală**, firește cu neputință de urmărit pe firul unei cronologii, transpare sau poate fi decelat în atitudinea etică și estetică explicită a compozitorului (care și-a făcut publice în atâtea rânduri opiniile și convingerile) dar mai ales într-o foarte particulară psihologie a actului creator enescian, ce se lasă dezvăluită în primul rând de muzică dar nu numai. Relația deosebit de strânsă dintre *gândirea muzicală* și *gândurile despre muzică* ale lui Enescu „luminează” nu o dată, și ea, ceea ce aș numi *constantele* acestei psihologii.

Asemenea constante sunt:

1. Funciara *dimensiune etică* a creativității enesciene; consecvența neabătută a compozitorului față de sine însuși. Credința fermă în valorile spirituale, implicit muzicale, absolute. Cultul muncii „în adâncime”.

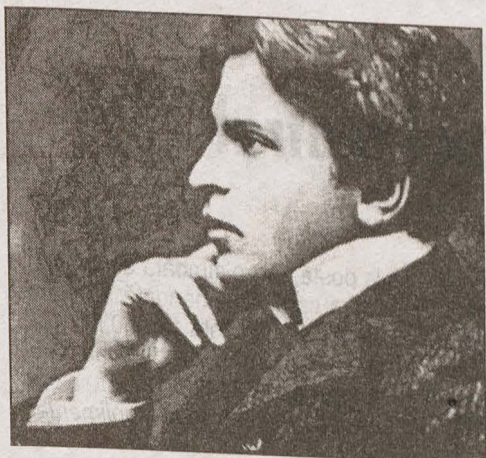
Oedip proclamă triumful valorilor morale asupra forțelor iraționale.

Tradițiile muzicii clasice și romantice, solid asimilate de Enescu în perioada formării întâlnesc în persoana sa un „romantic și clasic prin instinct”, cum se autodefinia, stăpânit de ideea de a realiza „în toate lucrările [...] o formă de echilibru care își are linia ei lăuntrică bine definită (subl.n.)”.

Un imperativ moral domină toate gândurile și rostirile lui Enescu, inclusiv cele privitoare la munca sa artistică; se desprind din ele nu numai preocuparea de „a lucra totdeauna în adâncime” și deci o expresă „fugă de facilitate” (de unde proverbia scrupulozitate în elaborări a muzicianului, aceea pe care o atestă între altele mulțimea de schițe și variante care îi preced de regulă compozițiile) ci și, ca o motivație interioară profundă a acestora, grija aproape obsesivă pentru integritatea în spirit și literă a exprimării „sinelui” muzical, o organică nevoie de fidelitate față de sine însuși în actul creației. „Soyez vous-mêmes”, îndemna aproape „testamentară” compozitorul. „Ne vivez pas dans la crainte d'être plus ou moins que votre voisin. Si vous avez quelque chose à dire, dites-la, à votre manière - ce sera bien. Si vous n'avez rien à dire, taisez-vous - ce ne sera mal non plus!” (și în plus: „... faites votre métier en silence”).

(E de adăugat, poate, că această obstinată păstrare a lui Enescu în datele proprii interiorității a făcut ca evoluția sa de creator să se fi





desfășurat într-un timp eminamente subiectiv, un timp cu strășnicie „al său”, proiectat în timpul istoric, acest „timp subiectiv” a apărut, mai cu seamă în perioada avangardelor artistice de la începutul secolului XX, ca un timp fatalmente dilatat, opus aceluia comprimat, al vieții și succesiunii mișcărilor de avangardă. Cu modernitatea profundă a secolului Enescu avea să comunice totuși, dar pe căi și prin soluții intens individualizate).

2. Starea de vis interior ca stare creativă fundamentală.

Marcel Mihailescu scria undeva că Enescu obișnuia să-și denumească *Sonata pentru pian în fa diez minor* „la vie intérieure”, o caracterizare metaforică aplicabilă în fond multor pagini (mai ales lente) ale compozitorului, comparabile prin „non-linearitatea” tramei (...și a „informației”) muzicale cu discursul proustian.

Enescu și-a analizat destul de stăruitor - încercând să o facă înțeleasă diferitor interlocutori - propria stare de „inspirație”, acea stare difuză, potențial creativă, preliminară elaborării concret-componistice a operei. O resimțea ca pe o trăire „în vis” („J'avais et j'ai encore une tendance naturelle à m'abstraire [...] de la réalité, pour aller vivre dans le rêve”), ca pe o „febră dulce [...] care a devenit aproape permanentă”; „nici nu trebuie să ieși din această stare de obsesie creatoare - adăuga Enescu - până când forma cristalizată a lucrării nu-și cere detașarea de tine și drumul liber în lume”. Iată în fine și o aparent anacronică respingere a raționalului în actul compunerii: „Cel care reflectează prea mult pierde din facultățile lui creatoare. Procesul se petrece în adâncuri. Pentru a crea trebuie să te părăsești unui fel de «stare secundă» (subl.n.); [...] Frumosul nu se clădește rațional, pe legi fixe”. La prima vedere șocante pentru cei pe care modernitatea artistică a secolului XX ne-a obișnuit cu intervențiile adânci ale raționalului în procesele creative, cuvintele lui Enescu nu vor să spună în fond altceva decât că legile gândirii muzicale operează cvasi-autonom, așa spune meta-rațional, în spațiul privilegiat al acelei „stări secunde” care ne trimite la faimosul „joc secund” al poeticii... ermeticului Ion Barbu.

3. O constantă - de natură primordială afectivă - a revenirii, a reîntoarcerii, a amintirii.

Mai întâi, reîntoarcerea la obârșii, adică, într-un sens restrâns, la propriul trecut, la timpul, locurile, universul copilăriei iar într-un sens larg, la obârșia românească. Revenirea periodică la sursa folclorică este - se știe - cea care leagă peste timp etape de creație, de asemenea cea care leagă cele două extremități cronologice ale

operei enesciene (adică primul opus, *Poema Română*, și penultimul, *Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc*) așezându-le sub același semn al evocării originilor.

Reluări, apoi, ale firului anumitor experiențe componistice dar și culturale, reveniri (în compoziție) la anumite cadre genuistice, reîntoarceri în anumite sfere de spiritualitate, toate aceste „obiecte” spirituale - regăsite (dar evident și re-percepute) de muzician - făcând parte din biografia sa timpurie. Mă limitez la câteva exemple: *Suita „Săteasca”* reia la o distanță de patru decenii experiența *Suitelor Române*, scrise înainte de 1900; *Oedip* și oratoriul neterminat *Strigoi* răsar probabil (și) din amintirea contactelor cu tematica mitologică și legendară pe care i le-au prilejuit numeroasele lucrări vocal-orchestrale cu astfel de subiecte, scrise în timpul studiilor la Conservatorul din Paris; tot astfel, un ciclu de cantate (rămase în schiță) pe versuri din volu-

mul *Les Orientales* de Victor Hugo se nasc (și) din amintirea lucrărilor vocal-simfonice scrise pe versuri din același volum (una dintre ele chiar pe versurile aceluiași poem) în anii de tinerețe; *Uvertura de concert... op. 32*, pomenită mai sus, este semnificativă ca „revenire” și sub un alt aspect decât cel folclorizant deja arătat, - ea își are vechi „antecedente” în câteva lucrări de școală în același gen scrise de Enescu ca elev al conservatoarelor din Viena și Paris (despre puterea cu care anumite experiențe componistice timpurii stăruie în memoria afectivă a compozitorului „spune ceva” și faptul că într-o listă-manuscris a propriilor compoziții, pe care a întocmit-o la începutul anilor '40, Enescu înscrie și... trei uverturi de concert compuse pe la 11-12 ani, la clasa profesorului său de compoziție de la Viena<sup>4</sup>).

Mai presus de oricare altele sunt însă, în creația compozitorului, rapelurile de ordin propriu-zis muzical. Revenirile la idei, trasee, chiar micro-configurații tematice, unele dintre ele cu „dată de naștere” foarte timpurie (după cum o dovedesc cazurile *Simfoniei de cameră* și *Cvartetului... op. 22 nr. 2*) sunt atât de caracterizante pentru componistica enesciană încât dacă am urmări sistematic, de-a lungul întregii opere a autorului, familiile de motive/teme, filiațiile de acest ordin ce se stabilesc între scrierile sale muzicale și am reuși să le reprezentăm într-o formă la fel de sistematică (mă gândesc la o reprezentare similară întrucâtva arbore-

lui genealogic) am avea cu siguranță imaginea completă și dovada supremă a extraordinarei unități melodice a universului muzical enescian.

4. Comuniunea natura - resimțită de multe ori ca o componentă în aceeași măsură afectivă și de senzorialitate a legăturii cu „pământul natal” pe care, spunea Enescu, „cu tot ce e pe el, îl purtăm toată viața în noi”.

„Vocile naturii”, cele care apar în titlatura unuia dintre poemele simfonice neterminate ale lui Enescu, par să fie adesea, și ele, voci ale amintirii, ca și „câmpia românească în noapte” pe care compozitorul dorea să o evoce în două dintre sonatele sale, ca și diferitele peisaje sau stihii (vânt, apă, nori) prezente în tablourile celor două ultime lucrări de amprentă autobiografică - a 3-a suită pentru orchestră („*Villageoise*”) și suita pentru vioară-pian („*Impressions d'enfance*”). Își spun aci cuvântul și înclinațiile revelațiile, „tentațiile” sinestezice din copilărie? („Am fost sensibil la culori și la farmecul naturii. Lumea s-a prezentat pentru mine ca un întreg. În muzică descopeream prin asociații și anumite amestecuri ascunse, adevărate alchimii lăuntrice [...] în copilărie am fost mai sensibil la culori și atmosfere, la ambianțele luminii, decât la elementul melodic al muzicii”, declara Enescu). Că limbajul muzical este în multe dintre aceste pagini unul paralel (sau chiar omolog) aceluia folcloric nu face decât cu atât mai evident complexul psihic amintire afectivă-amintire muzicală - sau amintire a naturii-amintire a limbii muzicale „naturale” - ambele ale locului natal, complex sub imperiul căruia Enescu și-a plasmuit operele amintite. (Celebrul adagiu beethovenian „mehr Ausdruck der Empfindung ale Mahlerey” renaște în fond în acest „peisagism muzical” de intensă vibrație afectivă, cu deosebirea esențială că la Enescu evocările peisajului natal se fac mereu sub auspiciile amintirii).

În cele de față nu m-am oprit asupra nivelului „concret”-muzical - ultimul din cele trei pe care le-am socotit a defini, prin interacțiunea lor, relația dintre biografia și opera lui Enescu. El reunește toate răsfrângerile în limbajul muzical enescian ale constantelor creativității compozitorului, pe care le-am înfățișat mai înainte; aici sunt de deslușit raporturile ce se stabilesc între aceste constante și atât de particularizate categorii și modalități de limbaj ale compozitorului (în domeniile ritmicii, eterofoniei, travaliului variațional, tematismului muzical etc). Este o zonă vastă, reclamând investigații de un tip special, contigue analizei de limbaj (totuși nu confundabile cu aceasta), o zonă pe care undele biografiei manifeste, fizice a compozitorului nu o mai ating dar care ne poartă pe un alt tărâm „fizic”..., cel al „materiei muzicale” și al organizărilor ei, pe care Enescu și le-a supus, pe care le-a (re-)modelat potrivit normelor propriei creativități.

1 Original în franceză.

2 Original în franceză.

3 Original în franceză.

4 În mod curios, alte două lucrări urmatore de aceeași specie, *Ouverture tragique* și *Ouverture triomphale*, compuse de Enescu la vârsta de 14-15 ani, ca elev al Conservatorului din Paris, nu apar menționate în lista autografa citată.

