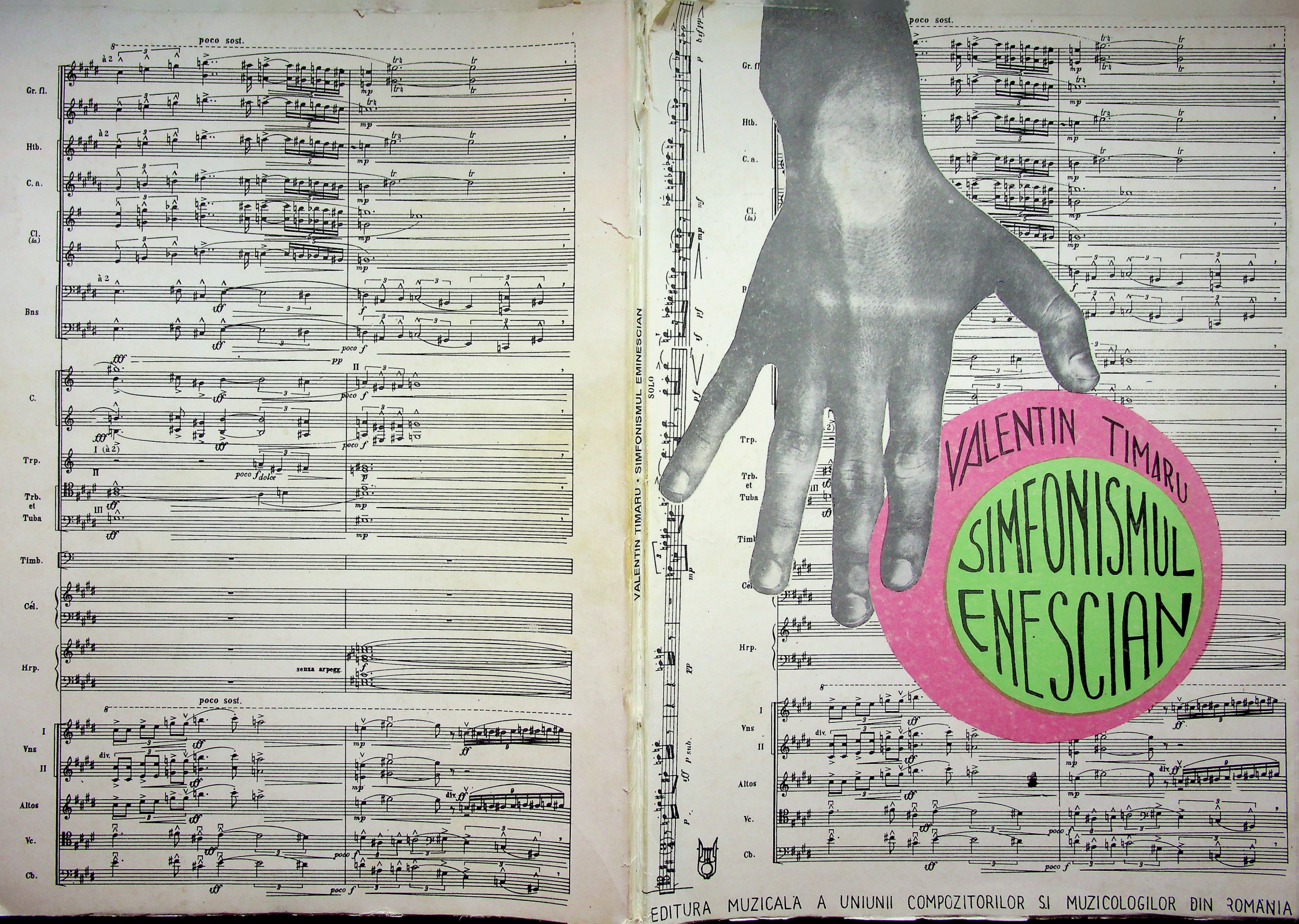


EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA


poco sost.
Gr. fl.
Htb.
C. a.
Cl. (la)
Bns
C.
Trp.
Trb. et Tuba
Timb.
Cél.
Hrp.
senza arpegg.
I Vns II
Altos
Vc.
Cb.
VALENTIN TIMARU
SIMFONISMUL ENESCIAN
EDITURA MUZICALĂ A UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMANIA

„Marele merit al lucrării este, în afară de analizele exhaustive ale formei și genului, relevarea originalității creației lui Enescu care își făurește noi principii de sintaxă și morfologie pentru a da glas prea plinului său univers cognitiv și afectiv. Disertația dovedește că Octuorul *nu a fost decît un început în temerara întreprindere a topirii într-un tot organic a formei și genului. Simfonismul enescian reflectă realizări permanente și consecvente în acest sens, pînă la Simfonia de cameră."*

ROMEO GHIRCOIAȘIU

„Exegeza enesciană a cunoscut în ultimele trei decenii succese deosebite. Opera lăsată de această mare personalitate a secolului nostru, datorită rîvnei și competenței celor mai avizați compozitori și muzicologi, a fost temeinic analizată și dezbătută. Și, deși azi vasta bibliografie ne dezvăluie omul și creația sa, nu putem afirma cu certitudine că imaginea fenomenului creator George Enescu este elucidată în totalitatea ei. Ceea ce muzicologul Friedich Smend afirma într-un articol semnat în revista RAI, cu privire la Joh. Seb. Bach „rămas, în bună parte, încă necunoscut", este valabil și în ceea ce privește creația enesciană. În aceste circumstanțe, teza de doctorat cu titlul Simfonismul enescian, *semnată de Valentin Timaru apare cu rosturi și semnificații deosebite."*

SIGISMUND TODUȚĂ

„Lucrarea lui Valetin Timaru își ia ca obiect simfonismul enescian, ceea ce este desigur un țel ambițios, căci dimensiunea simfonică pătrunde în lung și lat opera lui Enescu. Valentin Timaru se fixează asupra celor trei suite de orchestră, asupra celor trei simfonii, precum și a fimsoniei de cameră. Este bine că de aici înainte va exista o lucrare căreia să te poți adresa pentru a găsi materiale cu privire la toate aceste creații fundamentale ale lui George Enescu".

ANATOL VIERU

„Găsesc excelentă lucrarea „Simfonismul enescian" de Valentin Timaru și apreciez în mod deosebit profunzimea analizelor și punctele de interpretare originale a stilului acestui important muzician al secolului nostru."

OCTAVIAN LAZAR COSMA

Valentin Timaru

SIMFONISMUL ENESCIAN

Domnului Șerban Lupu
în amintirea acestei splendide
realizări prin restituirea „Capriciului
român", astăzi 2 octombrie 1995
la Cluj.
Admirație și recunoștință di-
partea autorului prezentelor
pagini.

Valentin Timaru

Coperta de FLORIAN TIMARU

ISBN 973-42-0130-1

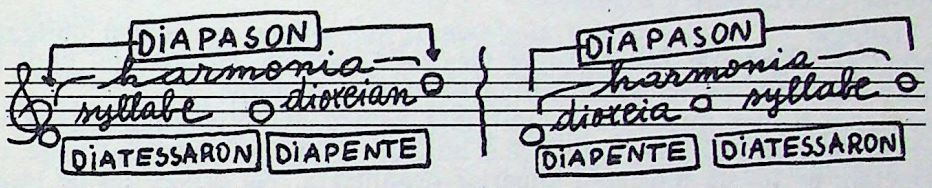
VALENTIN TIMARU

SIMFONISMUL ENESCIAN

Editura Muzicală
a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
București, 1992

PROLEGOMENA

În procesul de cristalizare a noțiunii de simfonie au apărut în decursul timpului, după cum era și firesc, nuanțări diferite ale termenului, care însă rămîne constant, în strînsă legătură cu muzica practicată la instrument sau la un ansamblu instrumental. Etimologia termenului de SYMPHONIA este de origine grecească, fiind utilizată în teoria muzicii vechilor greci în accepțiunea de interval dintre două sunete din care rezulta o consonanță. Această „consonanță" privită ca un amestec (rezultat din relația unui sunet înalt și al unuia grav) este posibilă numai între anumite distanțări sonore. Pitagora selecționează trei *symphonii* pe care le denumește DIA-TESSARON, DIA-PENTE și DIA-PASÔN. Sunetele primei *symphonii* se numea *syllabé,* ale celei de a doua *dioxéia* (în cazul cînd preceda cvarta) sau *di'-oxeian* (cînd succeda cvarta); pe cînd sunetele celei de a treia *symphonii* erau denumite *harmonia:*



În teoria grecească deci, termenul se aplica la consonanță și de aici a fost extins și înspre a defini cîntatul la unison într-un ansamblu vocal sau instrumental. Treptat, termenul este păstrat doar pentru a denumi cîntatul în ansamblul instrumental. În epoca Renașterii diversele tipuri de interludii instrumentale purtau denumirea de *Symphoniae.* Termenul a fost adoptat la un moment dat și de uvertura italiană sau de cea franceză, tot în esența aceleiași accepțiuni. Reținem de pildă că Michael Praetorius, în *Syntagma musicum* (1619), utilizează pentru muzica instrumentală pură doi termeni: „praeludia per se" — pentru a defini introducerile părților dansante — și „simfonia" pentru a defini introducerile părților vocale. În 1732, I.G. Walther în *Musikalisches Lexikon* definea termenul de *Symphoniae* prin: „... tot ce sună simultan și în special o compoziție care se interpretează cu instrumente" (Bl. 83, vol. II, p. 21). Aproape în același timp (1723), J.S. Bach preschimba denumirea inițială a *Invențiunilor pe trei voci* din „Fantasia" în „Sinfonia". (Titlul sub care s-au încetățenit a fost de proveniență mai recentă, aparținînd lui Forkel care le tipărește la Edit. Peters în 1840; Bl. 83, vol. II, p. 21 nota 6 subsol). „Concepția istorică autentică deschide posibilitatea de a considera Sinfonia pînă în secolul al XVIII-lea în accepțiunea dată de Bach, în sensul unui termen elementar" (Eggebrecht: *Studien zur musikalischen Terminologie,* Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Fr. Steiner Verlag, Wiesbaden, 1955, p. 82 — citat după Bl. 83, v. II, p. 21).

Începînd cu secolul al XVIII-lea, termenul se statornicește înspre a denumi noul gen creat de clasicismul vienez. Din acel moment, Simfonia își păstrează sensul cu care sîntem obișnuiți pînă astăzi. Dintre derivatele termenului, acela care se va îndepărta din nou de cadrul limitat al genului, odată definit, va fi noțiunea de *simfonism.* Prin simfonism se va denumi „totalitatea principiilor care stau la baza creației simfonice și a muzicii instrumentale în general"[1], precizîndu-se prin aceasta că o anumită metodă de compoziție specifică gîndirii instrumentale poate radia și înspre alte genuri muzicale (fie acestea chiar și vocale — vocal-simfonice sau dramatice)[2].

[1] Dex. Ed. Academiei, 1975, p. 862, col. 2.

[2] „... termenul de simfonism a fost introdus în muzicologie de Boris Asafiev și el este definit — așa după cum se precizează în *Enciclopedia muzicală sovietică* din anul 1959 (p. 244) — ca o metodă

Apare astfel o inevitabilă necesitate de eliberare prin filiațiunea față de termenul odată riguros circumscris. În motivațiile estetizante ale muzicologiei romantice, tocmai ambiguitatea de sens a noțiunii de simfonie atingea, de multe ori în chip nemotivat, însăși rațiunea existenței sale pe mai departe. Formulările care exprimau îndoiala că simfonia s-ar fi terminat odată cu *a IX-a* de Beethoven aparțin fie imposibilității termenului de a mai include în rigoarea lui un proces mult mai cuprinzător decît cadrul care l-a generat, fie unui subiectivism născut dintr-o altă orientare estetică sau alt gust artistic.

Simfonia împlinită de clasicul Beethoven, în egală măsură radiază prin romanticul Beethoven un simfonism valabil pentru viitoarea muzică, indiferent dacă aceasta va mai fi sau nu simfonie. Simfonismul apare astfel nóționalmente necesar, ca o precizare prin care procesul de maturizare a unui limbaj muzical se scoate de sub corsetul tutelar al genului ce l-a creat, încercînd să devină pe mai departe el însuși.

Aproape că nu există compozitor fascinat de nelimitatele posibilități ale simfonismului — ca expresie evoluată a unui limbaj pur muzical — ca să nu fie ispitit de a încerca măcar o simfonie. Ne stau mărturie, în acest sens, o sumedenie de capodopere scrise de către compozitori de o genialitate necontestată pînă astăzi. Și toate acestea au fost scrise după ce părea că simfonia ar fi murit prin Beethoven[3]. Pînă și Debussy, care prin antiwagnerianismul său agresiv, din multe puncte de vedere foarte obiectiv motivat, deși a fost atît de categoric în afirmația citată de noi la subsolul acestei pagini, rămîne în esență tot un mare simfonist. Faptul că nu a îmbrățișat un anume tip de tematism sau că nu a scris simfonii (motivabil prin prisma esteticii sale) nu afectează calitatea sa de simfonist, Debussy fiind ceea ce spuneam prin tocmai accepțiunea cu care noul termen se desparte de izvorul care l-a generat.

În analogie cu relația dintre *simfonie* și *simfonism,* ne vedem obligați a aduce și unele precizări legate de *Temă* și mai ales de *Tematism,* cu atît mai mult cu cît cele două grupări noționale pe un anumit plan se implică reciproc.

Tema este o idee muzicală de referință pentru evoluția unui discurs muzical în care organizarea sonoră (Bl. 79) imprimă și anumite relații de interdependență, cristalizate într-un principiu de formă muzicală superior organizată. Nu orișice fel de idee muzicală poate fi denumită temă atîta timp cît rămîne în afara acestui atribut relațional (principiul de formă și organizare sonoră), subliniind însă că acesta poate fi generat și de alte organizări sonore, nu numai de limita tonal funcțională. Termenul este utilizat de multe ori cu prea mare ușurință și nu rareori este coborît la rolul de melodie oarecare. În calitate de idee muzicală cu virtualități dezvoltătoare, implicată riguros într-un cadru relațional al unui anumit principiu de formă, Tema se diferențiază net de o idee melodică oarecare. Elaborarea tematică devine însă premisa lărgirii principiului de formă inițial, ajungînd printr-o autentică refracție să poată opera principial chiar în afara cadrului formal care a generat-o. Acest principiu elaborativ sugerat de virtualitățile unei entități tematice se nuanțează cu termenul de *tematism.* Acolo unde dezvoltarea ideii muzicale devine pivotul întregului discurs muzical față de care un principiu de formă netematică operează oarecum independent de acest proces, ideea muzicală respectivă primește virtualități tematice în afara principiului de formă. Nefiind prin principiul ordonator tematică, lucrarea se tematizează prin procesul evoluției sale interioare atîta timp cît o articulație a sa primește o pondere hotărîtoare într-o evoluție evidentă și continuă. În acest caz operează deci un tematism clar.

În sprijinul acestor abstracțiuni socotim utilă o succintă rememorare a stratificării formelor muzicale în cele patru etape de complexitate:

— *Formele strofice* caracterizate prin juxtapunerea articulației strofice; morfologia lor se codifică în denumirea tipului de formă prin însăși precizarea numărului de articulații juxtapuse: Monostrofic, Bistrofic etc. Formele sînt netematice, întrucît acest principiu pri-

---

în compoziția muzicală, bazată pe multilateralitatea redării în profunzime a gîndirii artistice în permanentă mișcare, schimbare și contrapunere a diferitelor imagini muzicale de mari proporții, într-o dinamică intensivă spre țelul dezvoltării muzicale. În procesul de expunere și transfigurare a materialului tematic, un rol deosebit îl are orchestra. Această calitate este proprie înainte de toate marilor creații simfonice. Simfonismul îl găsim și în multe opere, cantate, nu rareori în lucrările de cameră", Bl. 28, p. 35—36.

[3] „Mi se părea că, de la Beethoven încoace, dovada inutilității simfoniei se făcuse. (...) Adevărata lecție a lui Beethoven nu era aceea de a se păstra vechea formă; și nici obligația de a strecura picioarele exact pe urmele primilor pași (...) Se cuvine oare să ajungem... la concluzia că simfonia aparținea trecutului prin toată eleganța ei rectilinie..." (Bl. 37, p. 32-33).

mar de formă nu implică şi necesitatea expresă a elaborării ideii, respectiv ideilor muzicale.

— *Formele cu refren* caracterizate prin alternanţa dintre o idee muzicală de referinţă şi una sau mai multe idei contrastante. Obligativitatea alternanţei pentru una din articulaţiile formei, prin investitura acelui punct de referinţă, conferă acesteia şi nişte virtualităţi tematice. Refrenul rondoului, de pildă, în evoluţia formei devine indubitabil Temă de rondo.

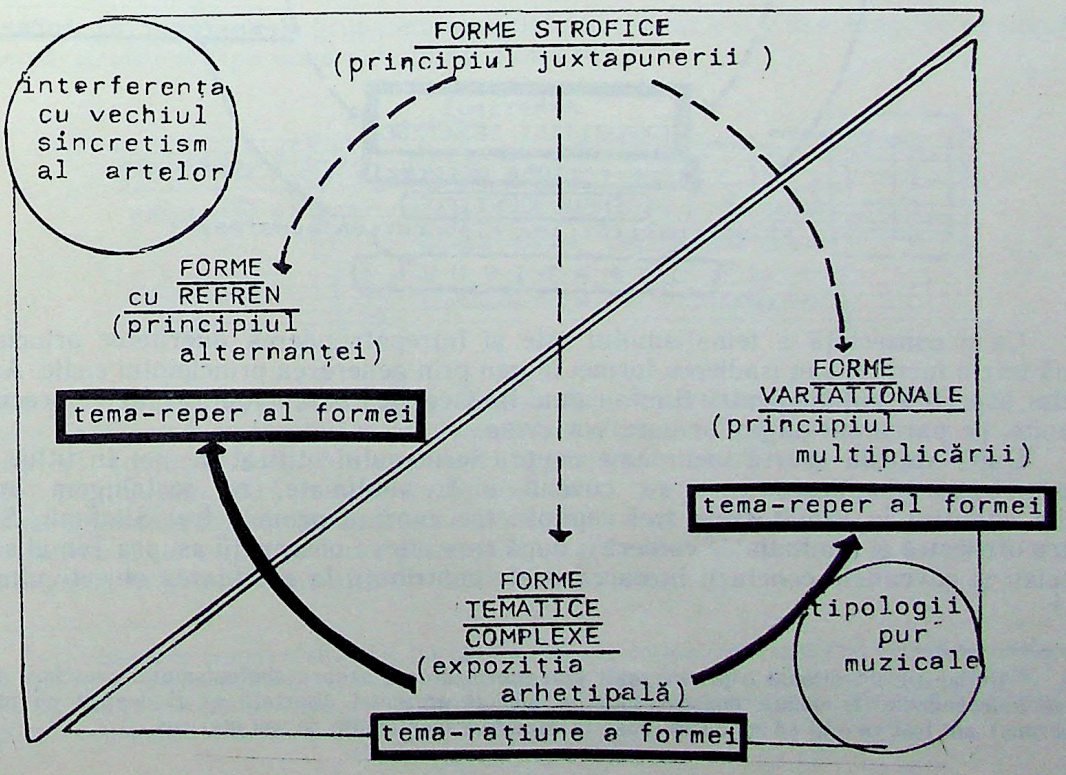
— *Formele variaţionale* caracterizate prin multiplicarea prin variaţie a unei articulaţii de referinţă. Principiul de formă imprimă acesteia o ipostază tematică, graţie acelei relaţii dintre ea şi juxtapunerile sale variaţionale.

La nivelul formelor cu refren sau a celor variaţionale în procesul evoluţiei apare *tema reper a formei.*

— *Formele tematice complexe* caracterizate printr-o Expoziţie arhetipală a materialului tematic. Aici, ideea muzicală devine aprioric temă, fiind pusă faţă de organizarea sonoră într-un cadru relaţional predestinat. Expoziţia este aceea care defineşte de fapt Bi- sau Politematismul sonatei care, trecînd prin elasticitatea secţiunii elaborative — Dezvoltarea —, în care materialul tematic evoluează, se metamorfozează, se confruntă pe baza unei dramaturgii intenţionat urmărite de compozitor, cere cu necesitate acel contrafort al Reprizei acolo unde materialul tematic este aşezat înspre punctul comun al unei concluzii. Şi tot Expoziţia este aceea care defineşte în primul rînd forma de Fugă, acolo unde monotematismul său primeşte pe planul relaţional acea dublă ipostază de Dux şi Comes, în procesul de acumulare progresivă a vocilor viitorului discurs polifonic care, elaborînd prin procedeele adecvate materialul tematic, revine printr-o repriză finală la punctul iniţialului Dux.

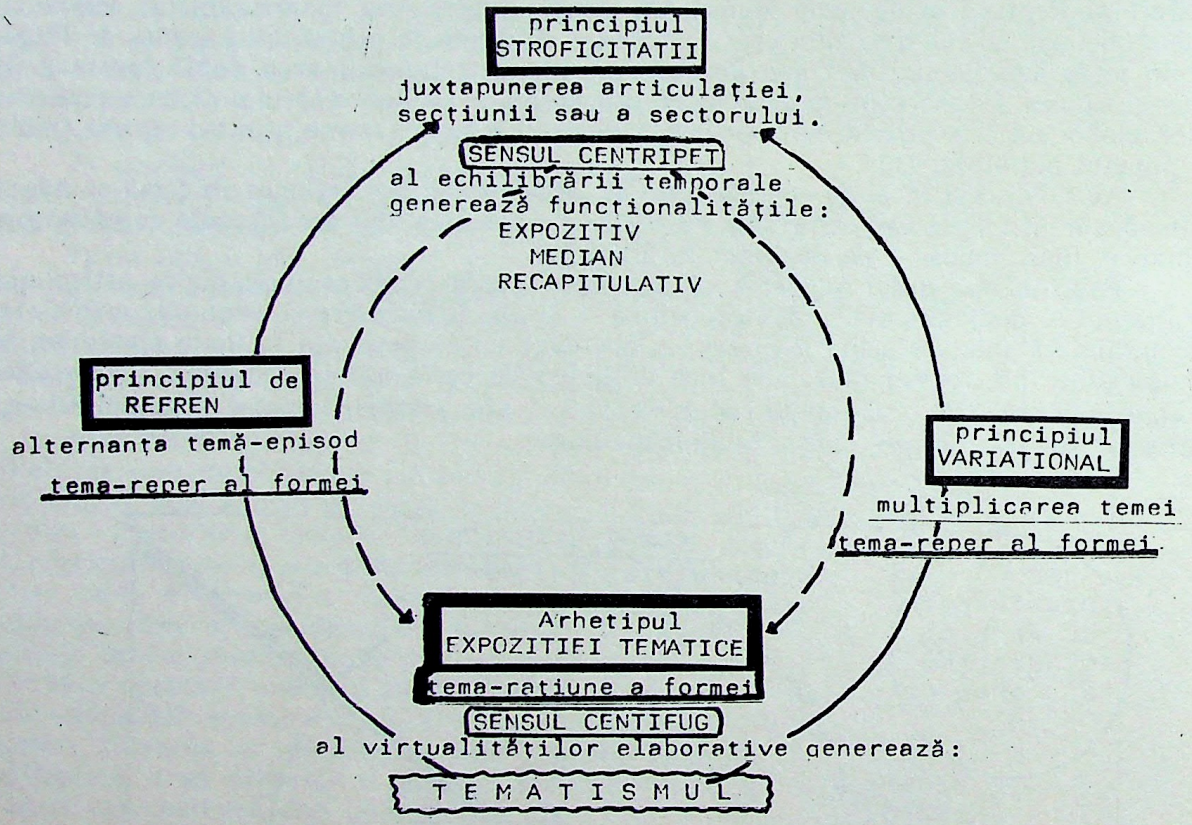
Abia la acest nivel de complexitate al formei muzicale, noţiunea de temă se mişcă într-adevăr în largul său atîta timp cît formele respective sînt condiţionate de entităţiile tematice, fiind imposibil de imaginat în afara lor.

Este nu mai puţin adevărat că o anume relaţie compensatorie dintre articulaţia de început — denumită articulaţie expozitivă — şi cea de încheiere — denumită articulaţie recapitulativă (sau pe scurt Repriză) — operează cu consecvenţă la toate nivelurile de complexitate ale formei muzicale, însă entitatea de certă esenţă tematică a Expoziţiei şi contraponderea ei — denumită concis Repriză — sînt justificabile abia în complexitatea formelor tematice despre care discutam mai sus.



În schema propusă mai sus, am exprimat stratificarea prin complexitatea progresivă a formelor muzicale, care din juxtapunerea netematică prin *Tema reper* ajunge la *Tema raţiune a formei*. O linie oblică de demarcaţie selecţionează acel sector al grupurilor de forme muzicale, care se desprind de stratul ancestral al artei sincretice prin realizarea unor tipologii pur muzicale. Am marcat prin cîteva săgeţi sensul de întrepătrundere a celor patru straturi ale formelor muzicale. Principiul de refren şi cel variaţional influenţează atît stroficitatea, cît şi forma tematică. Principiul stroficităţii, prin simplitatea lui primară, este prezent la oricare nivel de stratificare al grupelor de forme prin atributul său esenţial: juxtapunerea. În pol opus, articulaţia tematică din formele complexe, prin virtualităţile sale elaborative, secundează în sens contrar straturile inferioare ale formei muzicale. Acest proces, prin care tema îşi exprimă virtualităţile sale de dezvoltare organică a discursului muzical în afara unui tipar expoziţional, ar trebui nuanţat cu *tematism* ca şi principiu derivat din esenţa temei ca entitate de limbaj şi extinderea sa în afara cadrului ce a generat-o ca necesitate entitativă.

În sensul centrifug de întrepătrundere a virtualităţilor elaborative ale entităţii tematice se naşte deci tematismul, pe cînd în sensul centripet de repliere a juxtapunerii diferitelor articulaţii sau secţiuni ale formei muzicale se naşte, din simplitatea stroficităţii, raţiunea atributelor de expozitiv, median, recapitulativ şi altele asemănătoare:



Ca o consecinţă a tematismului este şi întrepătrunderea diferitelor principii de formă într-o lucrare, sau iradierea formei în gen prin generarea principiului ciclic. Asupra acestor aspecte esenţiale pentru Simfonismul lui George Enescu vom reveni, cu precizările cuvenite, pe parcursul paginilor care vor urma.

După această scurtă incursiune asupra termenului utilizat de noi în titlu, cît şi asupra acelor implicaţii ce s-au cuvenit a fi subliniate, ne restrîngem investigaţiile analitice în următoarele trei capitole (ce cuprind primele trei Simfonii, Suitele pentru orchestră şi Simfonia de cameră), după care cîteva observaţii asupra Tematismului enescian şi cuvenitele concluzii încearcă unele contribuţii la elucidarea obiectivului propus.[4]

[4] Iniţial am intenţionat o privire mult mai cuprinzătoare asupra simfonismului enescian, dar din motive independente de voinţa noastră (spaţiul afectat prezentei disertaţii ar fi depăşit cu mult pe cel permis) am fost nevoiţi să ne oprim doar la aspectele menţionate de noi mai sus.

SIMFONIILE OP. 13, OP. 17 şi OP. 21

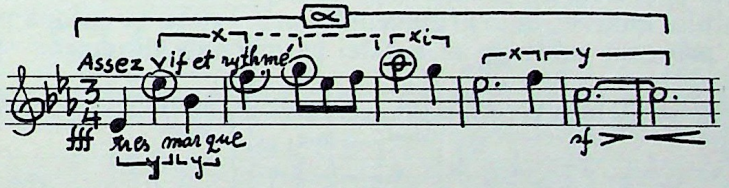
În temeiul unei concepţii globale născute din o sumedenie de conexiuni subiective, generate de contactul cu aceste Simfonii ale lui Enescu, pornim — ca premisă în analizele noastre — cu selectarea materialului tematic în afara unor prejudecăţi formale, avînd în momentul de debut al acestor investigaţii convingerea că logica interioară a lucrărilor respective forjează în substratul ancestral al morfologiei muzicale mult mai adînc şi substanţial decît ar părea la prima vedere. Privite din interior, sîntem convinşi că ele ne vor releva unele aspecte formative profunde ce nu sînt cu putinţă de a fi înghesuite în rigiditatea unor principii formale dinainte ştiute. Faptul că muzicologia noastră a subliniat, nu o dată, rolul hotărîtor al tematismului în creaţia lui George Enescu, ne încurajează opţiunea pentru această metodă de investigare.[5]

A. SIMFONIA I ÎN MI BEMOL MAJOR, OP. 13 a fost scrisă în perioada 1903—1906, fiind alcătuită din trei mişcări: I. *Assez vif et rythmé,* II. *Lent* şi III *Vif et vigoureux.*

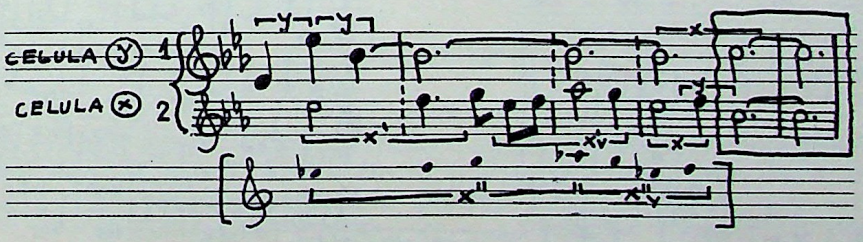
Prima mişcare se structurează în secţiunile tradiţionale ale Sonatei:

Expoziţie Dezvoltare Repriză şi Coda

Expoziţia debutează cu un motiv motto α expus în *fff* la unison de către alămuri:



O primă încercare de grupare a materialului celular x şi y în submotive ne sugerează o latentă stratificare pe două subunităţi motivice:



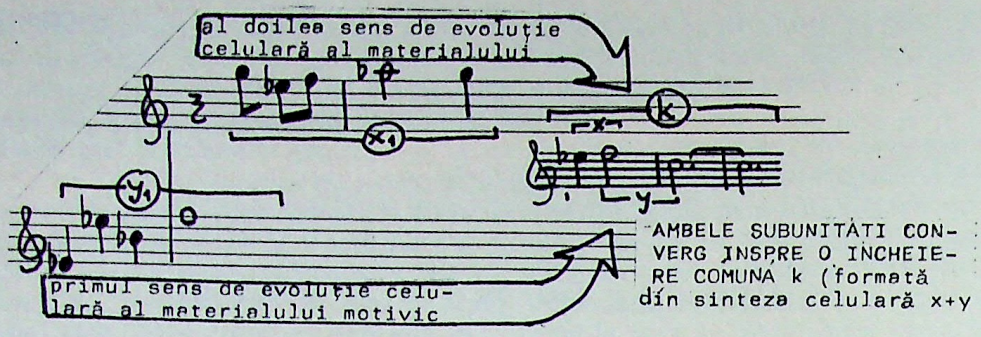
[**Celula y**] (caracterizată prin saltul de octavă şi cvartă respectiv cvintă) îşi opreşte salturile pe sunetul de finalizare prin ascendenţa treptată a lui x.

[**Celula x**] (caracterizată prin mersul treptat ascendent sau descendent al unor „silabe" bi- tri- sau tetracordice) evoluează la x', x'_v şi apoi prin x ajunge la acelaşi punct de finalizare cu compensaţia saltului descendent al lui y.

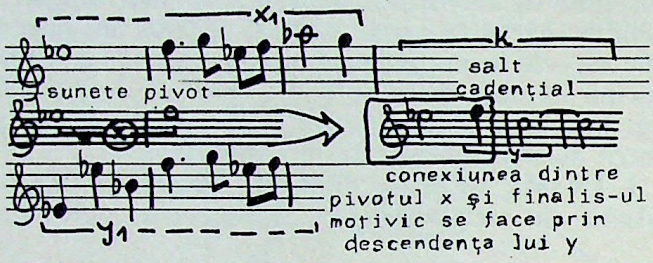
Aceste două celule primare personalizează două submotive (y_1 şi x_1), care se stratifică organic în ţesătura lapidară a motivului frază α:

---

[5]. „În lucrările reprezentative ale lui George Enescu, forma este rezultatul evoluţiei temelor principale (inclusiv a contextului în care sînt plasate şi pe care îl determină), precum şi al raporturilor dintre ele. Tematismul are la Enescu un rol formativ fundamental cu mult mai mare decît în muzica tradiţională" (Bl. 66, p. 178).

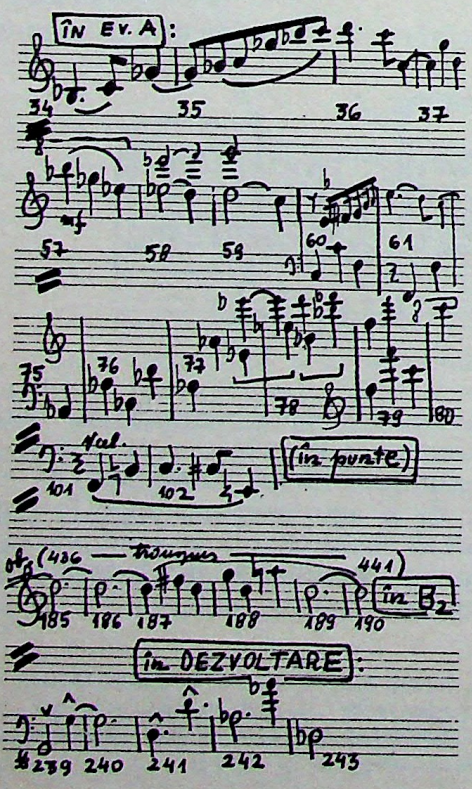


Reduse la unitatea unei singure voci în unisonul primei expuneri, cele două straturi submotivice se identifică în una și aceeași încheiere (k) prin două sunete pivot *(mi bemol-fa)*:

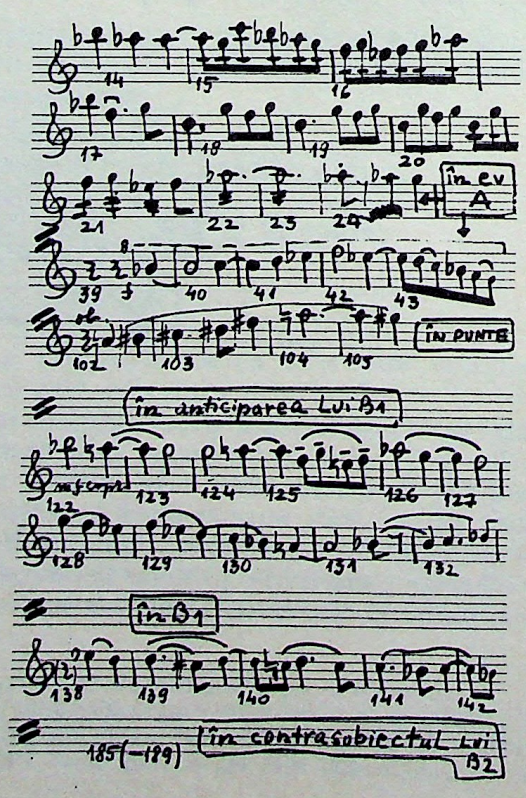


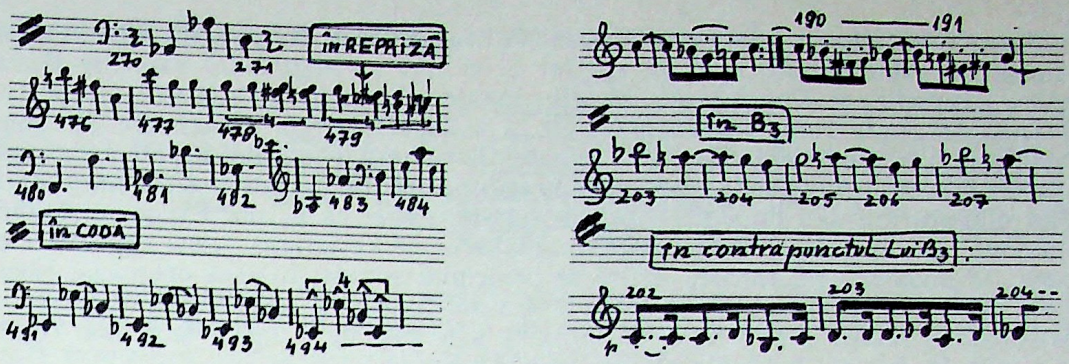
De altfel, pivotul x delimitează riguros subunitatea y_1, așa cum este în egală măsură și „anacruză" pentru subunitatea x_1. Ipoteza de la care pornim în această delimitare prin stratificarea lui y_1 și a lui x_1, fiecare în parte impulsionîndu-și cîte un sens de evoluție celulară a materialului motivic, ne-o argumentăm prin existența a două profiluri melodice, sesizate de noi în procesul subteran al acestei permanente deveniri:

Profiluri melodice generate de evoluțiile lui y-y_1



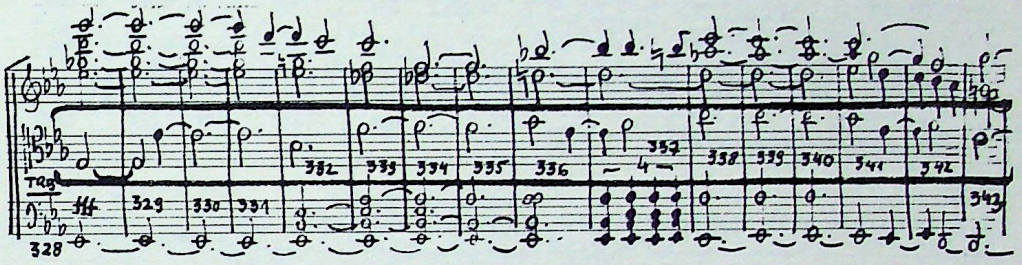
Profiluri melodice generate de evoluțiile lui x-x_1



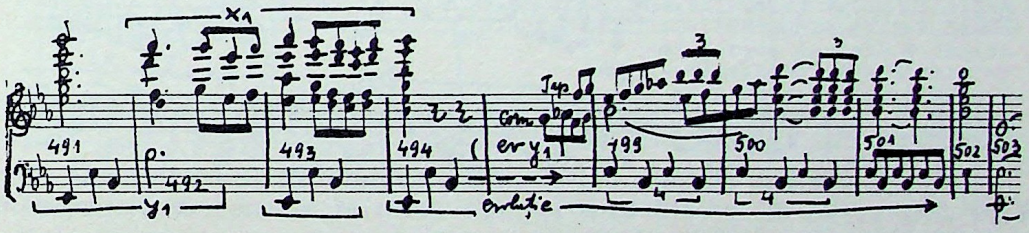


Tema I, A, în momentele esențiale ale formei se prezintă lapidar prin motivul frază *α*.

În Expoziție apare prin unisonul suflătorilor de alamă (exemplu citat și discutat anterior), în Repriză prin dubla augmentare a motivului expus la tromboni, care evoluează în contextul unei pedale de *Mi bemol,* tensionată armonic de stratul superior al orchestrei:



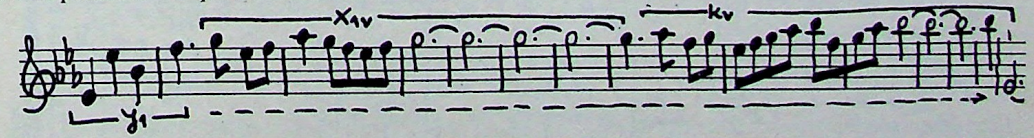
și în Codă ca o concluzie a motivului *α*, expus în complexitatea unui tutti perorativ final:



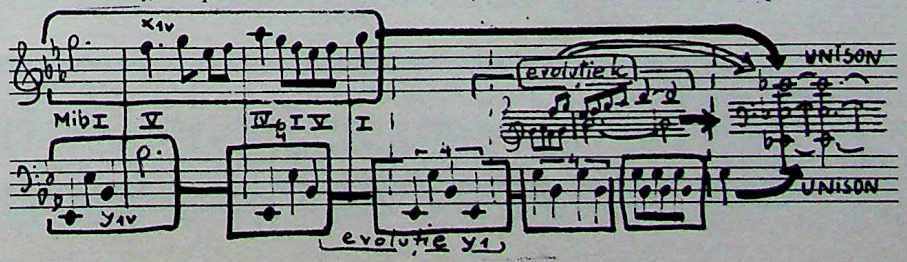
Cele trei momente sînt jalonate de tema A printr-o gradație ascendentă a motivului *α*:

1) unison
2) dublă augmentare a motivului, integrată în contextul pedalei tensionate armonic
3) evoluția motivului într-o structură armonico-polifonică concluzivă.

Această evoluție concluzivă a motivului *α* apare ca rezultanta totalizării celor două straturi submotivice (y_1 și x_1), distanțate în registrele extreme ale discursului muzical, ambele repliindu-se pe tonica *Mi bemol* în unisonul final:

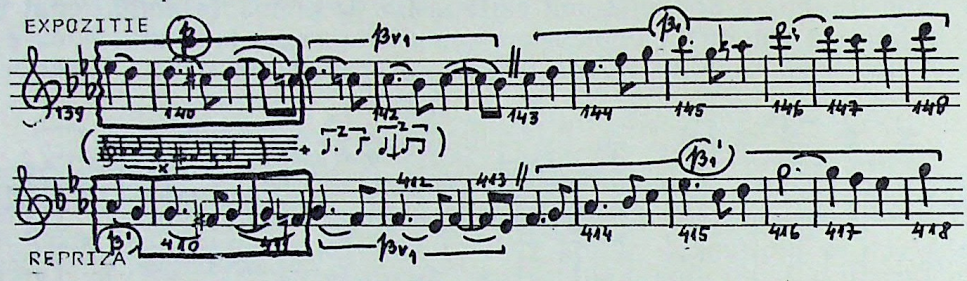


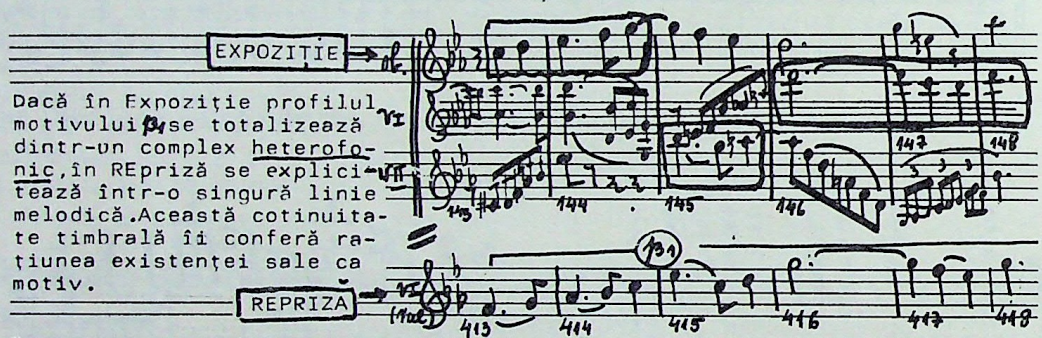
Stratificarea procesului de evoluție de trei planuri polifonice distincte: în bas evoluția lui y_1, în discant a lui x_1, în planul median evoluția lui k — aceste trei planuri convergînd în unison:



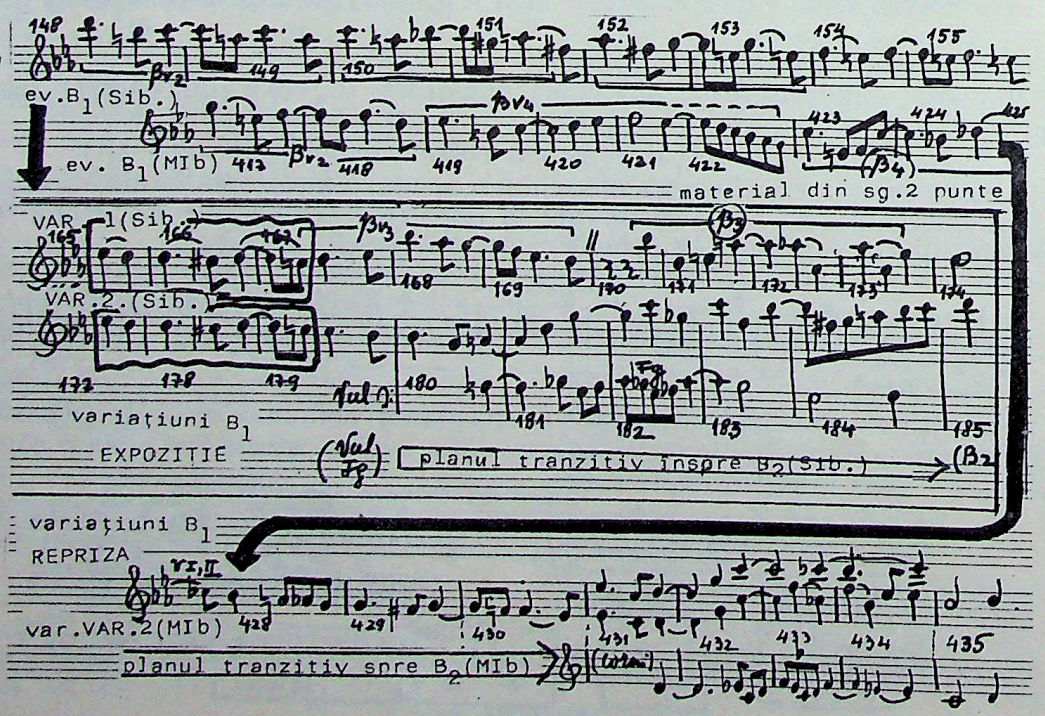
Grupul tematic secund se structurează în trei segmente B_1, B_2 şi B_3, fiind în totalitate sub influenţa submotivului x_1 şi în special al celulei x. Segmentul expresiv B_1, apare doar în Expoziţie şi Repriză, în sferele tonale obişnuite (*Si bemol,* respectiv *Mi bemol*), şi, în ciuda complexităţii sale, cît şi a aspectelor de dinamizare din Repriză, în ansamblul întregului devine un reper tematic fix — fiind încadrabil în categoria „temelor repausului structural". Asupra lui B_1 operează un principiu variaţional constant, oarecum exterior elaborărilor sau dinamizărilor din sonată, astfel că B_1 din Expoziţie se sudează cu omologul său din Repriză prin logica unui ciclu de variaţiuni. Acest ciclu variaţional secţionat în două blocuri tonale, cerute. de principiul sonatei în care operează, răspunde în egală măsură şi necesităţilor de Tema a II-a din Expoziţie, respectiv din Repriză. Menţionăm însă că relaţia dintre B_1 şi variaţiunile sale este de o logică mult mai riguroasă decît relaţia B_1-B_{1v} din simfonia clasică sau romantică.

La baza segmentului tematic B_1 stă motivul ß, a cărui înrudire cu celula x este cît se poate de transparentă:

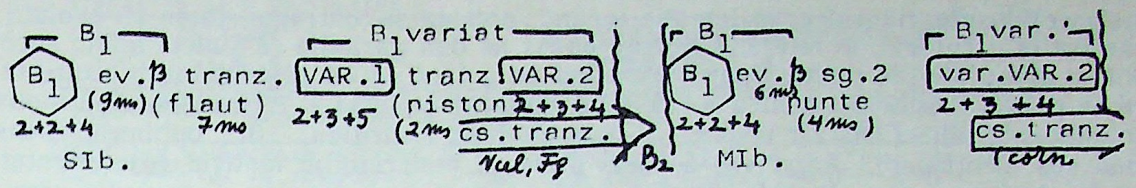




Structura simetrică, aproape pătrată, a segmentului B_1 (2+2+4) este continuată de fiecare dată cu un alt procedeu de evoluţie motivică ce conduce discursul muzical înspre variaţiunile sale:

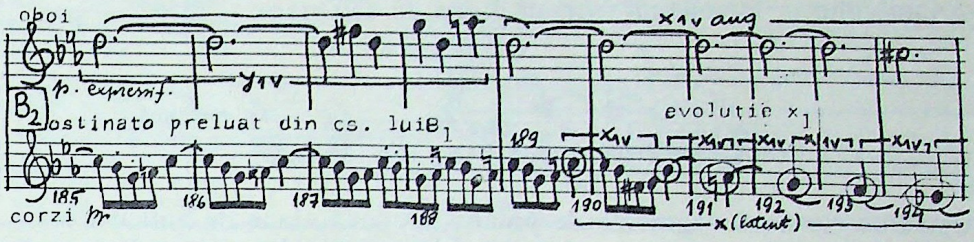


Între cele două puncte reper: B_1 și variațiunile sale, există pasaje elastice de evoluție motivică:

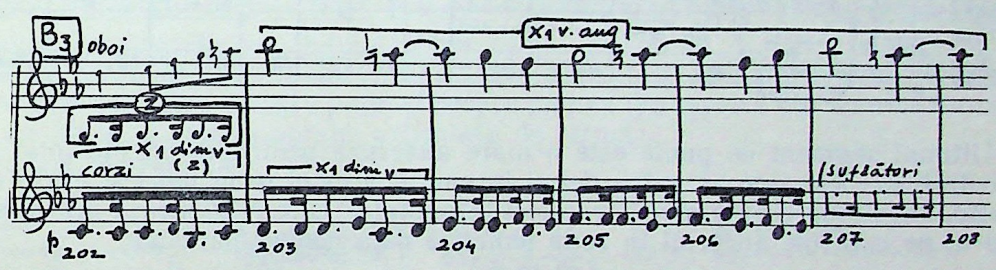


Al doilea segment B_2 este construit pe două planuri distincte: o linie melodică expresivă adusă de oboi, contrapunctată de un ostinato (născut din submotivul inițial x_1) care evoluează treptat coborîtor pe latența celulei x:

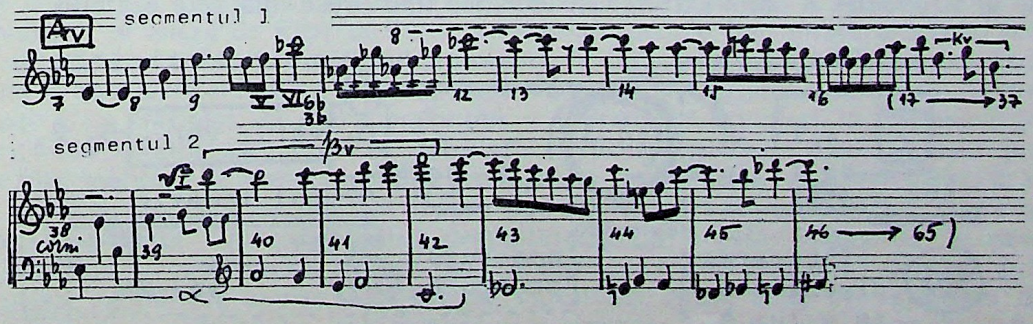
B_2 *(Si bemol*—Expoziție) cu aceeași structură și în Repriză *(Mi bemol)*



Ultimul segment al grupului tematic secund este conceput tot pe două planuri, aceleași timbral, avînd o linie melodică născută din transfigurarea prin augmentare și evoluție a submotivului x_1 (adus, de asemeni, la oboi, care-și continuă astfel firesc conductusul de la B_2). Contrasubiectul corzilor este bazat tot pe o evoluție a lui x_1, în diminuție, fiind grefat însă pe un ritm caracteristic (z):



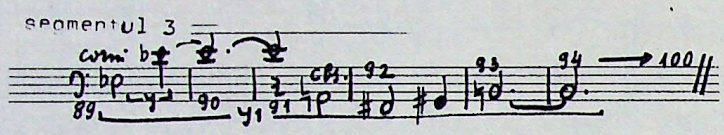
Puntea rămîne în esență o tranziție între grupurile tematice, însă, în cazul de față, amploarea ei apare ca rezultat firesc al procesului de elaborare motivică ce pornește imediat după expunerea lapidară a lui A. Primele două segmente ale sale sînt adevărate etape de tratare ale motivului α, despărțite de segmentele următoare printr-un pasaj tranzitiv de șase măsuri. În interiorul segmentului 2, evoluția submotivului x_1 aduce pentru prima dată mai explicit o nouă fizionomie motivică: acel ßv, fragment de punte care va fi utilizat mai tîrziu în ciclul variațional a lui B_1:



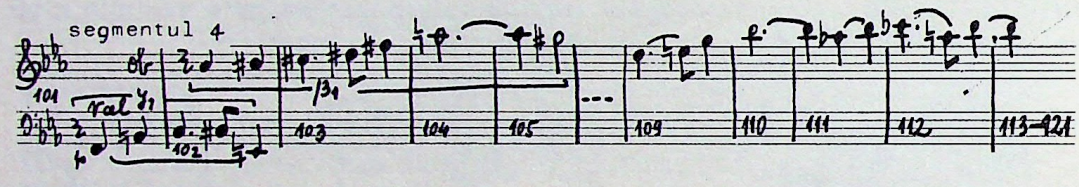
Primul segment de punte este strîns legat de A (α), fiind, după cum l-am și codificat, un A_{v1}. Aspectul său de puternică evoluție structurală și mai ales de direcționare a mutațiilor celulare înspre anticiparea lui ß (pe filiera evoluțiilor lui x-x_1) ne-a făcut să optăm pînă la urmă pentru includerea lui în cadrul punții. Bivalența sa este orișicum o realitate, putînd fi găsită încă argumente și pentru păstrarea în cadrul strict al temei A (ca și grup tematic). Aceeași dilemă ar fi posibilă chiar și în cazul segmentu-

nul 2, unde apar idei muzicale distincte pe care ar fi posibil să le încadrăm tot unui grup tematic prim.[6] Aici însă, profilul bine conturat al motivului ß ca direcționare (anticipare) înspre viitorul grup tematic secund, precum și contrapunctarea cu evoluții ale motivului α (global, în referință directă cu A) ne dau garanția că sîntem adînc ancorați într-o articulație de punte. Faptul că avem de a face cu un discant foarte expresiv nu ni se pare a fi suficient pentru a-l denumi segment de temă I. Aici, elaborarea motivică intenționat direcționată înspre B_1 ne-a fost sprijinul în opțiunea noastră mai sus menționată.[7] Acest val de dezvoltare al materialului motivic (α), orientat cu mare claritate înspre B, este punctat de Enescu și cu o lărgire — tranziție care are menirea de a ne conduce înspre schimbarea punctului de greutate al evoluțiilor motivice în favoarea lui x.

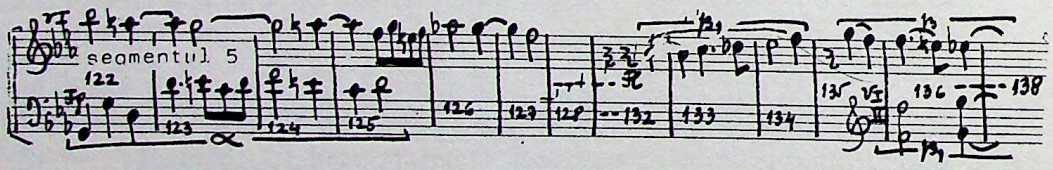
La acest punct de „cumpănă" al evoluției motivice apare segmentul 3 de punte, poate cel mai caracteristic pentru o punte propriu-zisă, aducîndu-ne o ipostază oarecum neutră a motivului α, încremenit într-un punct de așteptare:



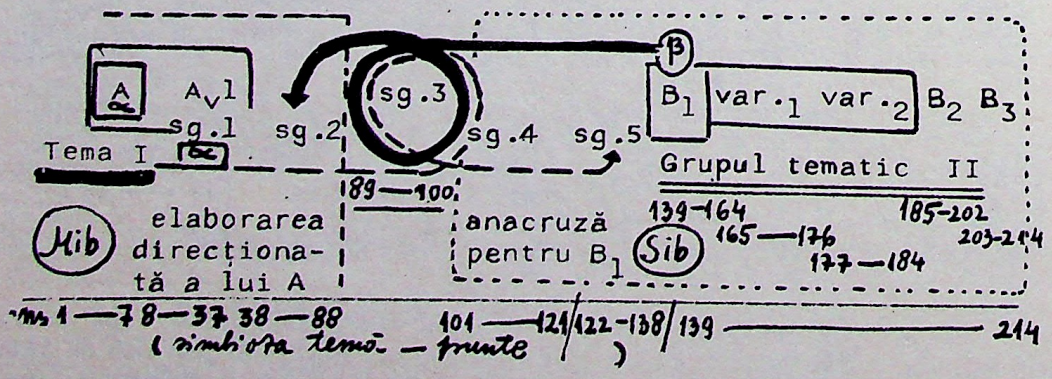
Următoarele două segmente de punte sînt două etape de anticipare ale profilului viitorului B. Motivul ß primește consistență și fizionomie din ce în ce mai clar conturată, iar submotivul y_1 își pierde vigoarea salturilor sale, mergînd tot mai mult înspre pasul treptat al lui x:



Ultimul segment de punte este o mare anacruză pentru B, intrînd total în zona expresivității lui. Aproape ar putea defini începutul acestui grup tematic într-o manieră de Stretto, atîta timp cît numai contrapunctul fagotului, care explicitează atît de sugestiv motivul α, ne mai ține ancorați în zona tematică deja demult părăsită:



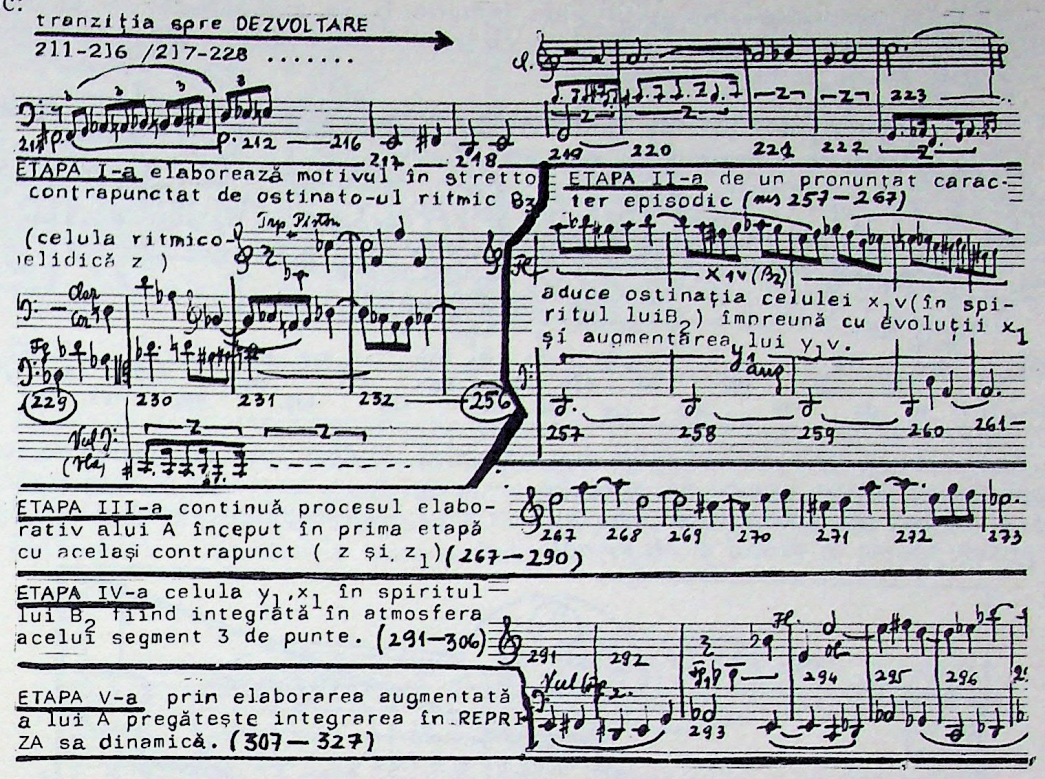
Structura complexă a punții se clarifică astfel prin această fuziune a sa cu materialul tematic al Expoziției, a cărei extremități tematice tind firesc una spre cealaltă:



[6] Vezi Bl. 13, p. 39-40.

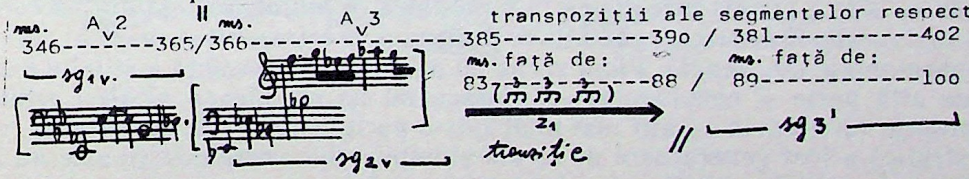
[7] Sînt, de altfel, cunoscute fenomene similare, în lucrări celebre, unde asemenea segmente tranzitive — de o expresivitate inedită — poartă totuși denumirea de „temă a punții".

A doua secțiune, cea a Dezvoltării, cuprinde cinci etape de prelucrare a materialului tematic:



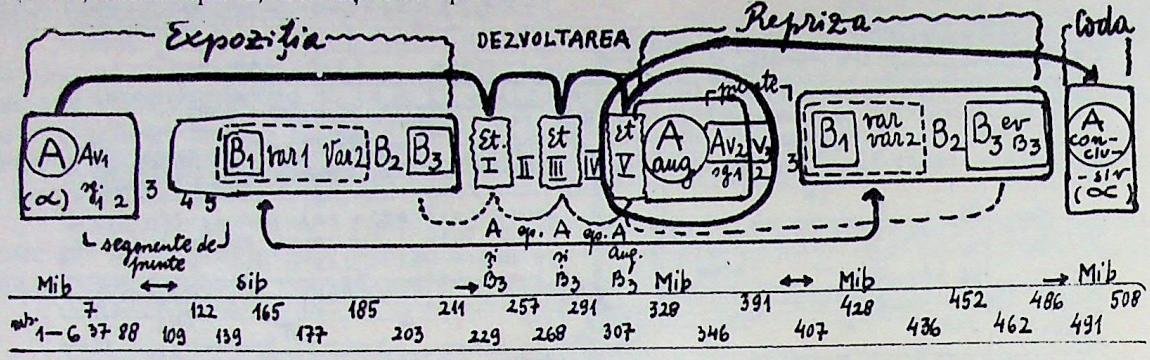
Asupra ipostazelor recapitulative ale celor două teme A și B am discutat în paragrafele de la început și, înainte de a trage concluzia globală asupra întregii mișcări, ne vedem obligați a discuta puțin și despre puntea din repriză (în temeiul dinamizării repercutate firesc și asupra acestei articulații de formă).

Puntea din repriză:

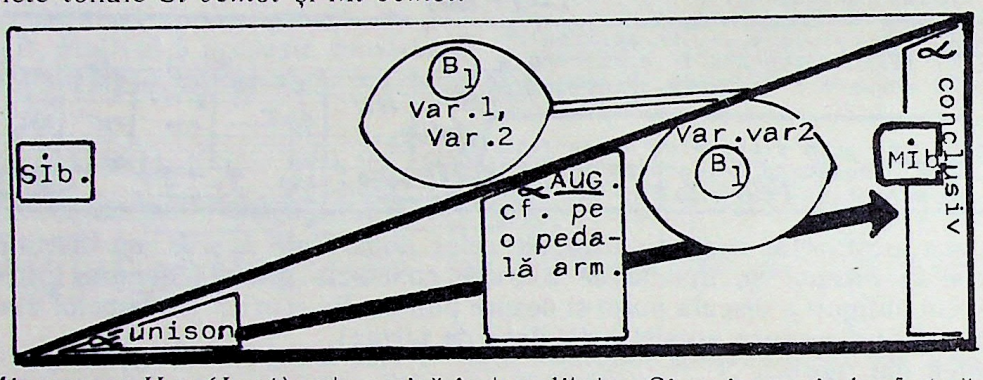


Rezumînd forma de Sonată articulată în această primă mișcare a Simfoniei, reținem secționarea formei în Expoziție, Dezvoltare, Repriză și Codă. Cele două teme ale Expoziției sînt de fapt două caractere diferite. Tema A este supusă unei dezvoltări continue, începînd cu puntea de care se leagă organic în segmentele 1 și 2; apoi trecînd prin etapele I și III de dezvoltare, ajunge la culminația etapei a V-a, în care aspectul de dublă augmentare a motivului α se leagă de Repriza lui A, unde peste pedala tensionată armonic, motivul devine un adevărat coral-cantus firmus; procesul de elaborare continuă în puntea Reprizei, ajungînd la concluzia definitivă a sa din Codă. În nici unul din aceste momente de evoluție ale temei A nu întîlnim, în afara motivului α („motto" i-am spus la începutul acestei analize), nici o altă structură de referință. Prin submotivele sale, α este prezent într-un flux continuu de elaborare, care primește de fiecare dată noi și noi ipostaze structurale, direcționate însă cu precizie înspre punctul de vîrf al culminației: etapa a V-a — Repriză — Codă. Din virtualitățile dezvoltătoare ale acestor submotive se va naște treptat motivul ß care, odată definit, se va îngloba într-o structură precisă a temei B_1 — punct de pornire pentru un ciclu de variațiuni. Acest ciclu de variațiuni devine un punct de repaus structural, întrerupînd prin rigoarea logicii sale fluxul de elaborare continuă, mai sus pomenit, în momentele cheie ale formei: în Expoziție și Repriză. Singurul segment static care apare în evoluția continuă a lui A sînt cele șase măsuri bazate pe scheletul ritmic al lui z_1, care de fiecare dată punctează încheierea unui val dezvoltător și legarea acestuia de articulația următoare. Apariția lui la sfîrșitul segmentului 2 de punte, la sfîrșitul lui B_3 în Expoziție, la sfîrșitul lui A_{v2} și a lui B_3 din Repriză, jalonează de fapt cele două blocuri tematice. Un alt element tranzitiv, la fel de unitar pentru echili-

întregului, îl constituie segmentul agogic (episodic) al temei a doua, B_2, al cărui episodic în economia întregului bloc tematic B se evidențiază de la sine; în amb, în Dezvoltare, utilizarea în contrast cu tema A din etapele I, III conferă etapelor și IV, unde apare, același rol episodic:



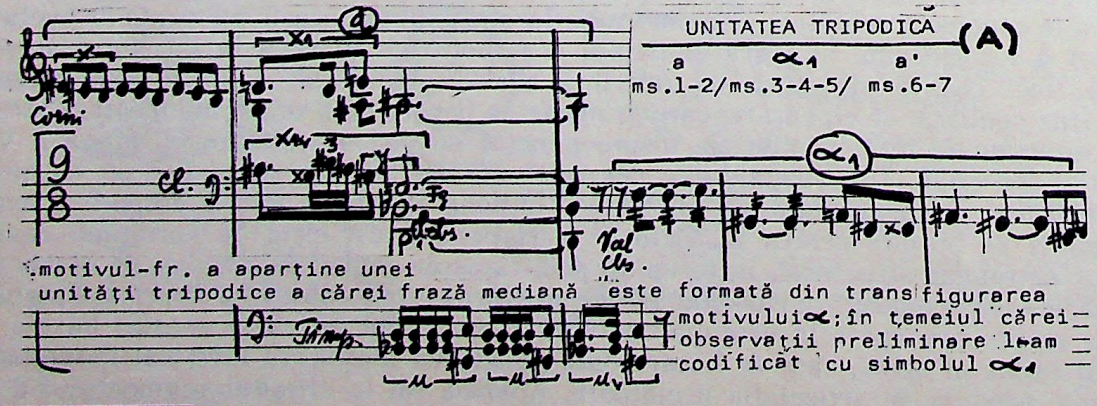
Încercăm să schițăm o imagine mai sugestivă, credem, între caracterul de evoluție continuă spre cele trei puncte de gradație ale temei A — mereu în nucleul central *Mi bemol* — în locurile amintite, și repausul structural al temei cu variațiuni B_1 în cele două puncte tonale *Si bemol* și *Mi bemol:*



Mișcarea a II-a (Lent) este scrisă în tonalitatea *Si major,* avînd o formă complexă strofică, ce fuzionează în interiorul său atît cu principiul de refren, cît și cu cel al dezvoltării tematice împrumutate din Sonată. Fiind vorba de o anumită consecință a stilului enescian, avînd pe de altă parte și convingerea că Enescu nu își ostentează nicăieri arhitectura muzicală proprie (și aceasta cu atît mai mult într-o parte lentă — de atmosferă), credem că relația strofică a fost generatoare de formă și implicațiile complexității sale au apărut inevitabil pe coordonatele stilistice de care aminteam.[8]

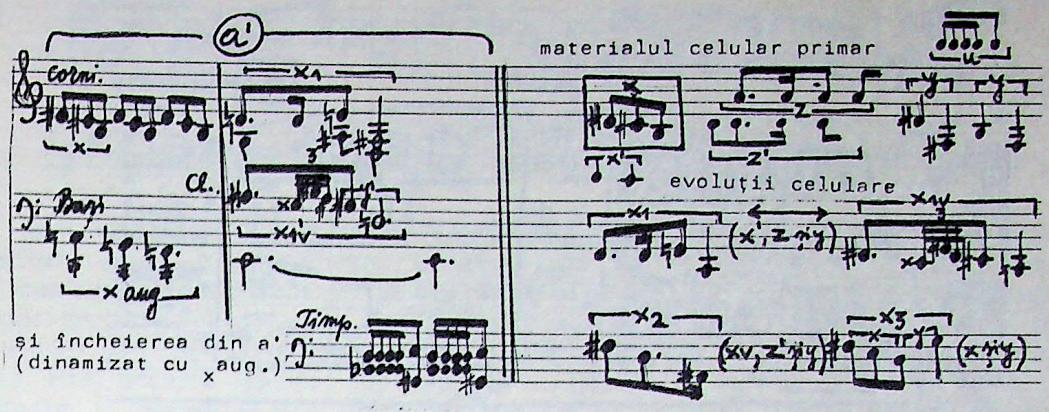
Nu putem fi în nici un caz de acord cu mențiunea că aici este vorba de un lied mare de tip A-B-C-B-C-A,[9] ci după opinia noastră este vorba de un lied bistrofic complex de tip ***A Av*** (prima strofă avînd 47 de măsuri și strofa a II-a 52 de măsuri — formînd două Secțiuni de formă aproape identice).

Mișcarea debutează cu o unitate tripodică, stratificată pe trei planuri celulare bine diferențiate atît ritmico-melodic, cît și timbral:

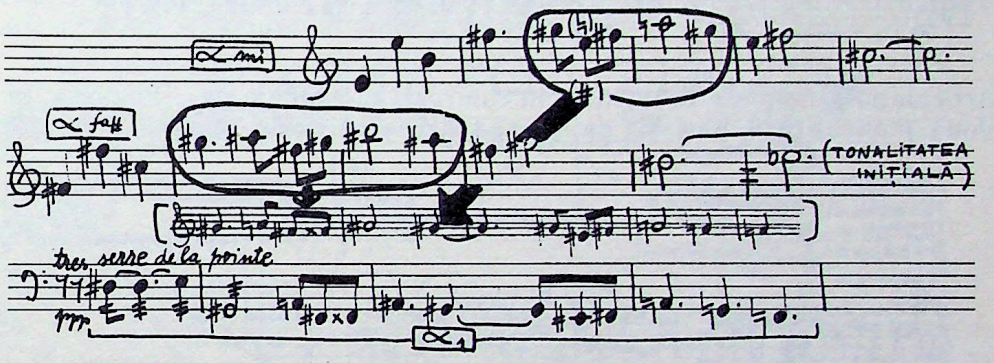


[8] Enescu este un tematist chiar și în arhitecturi muzicale ce nu cer cu necesitate Teme, în accepțiunea pe care o precizăm în capitolul introductiv.

[9] Vezi Bl. 13, p. 42.



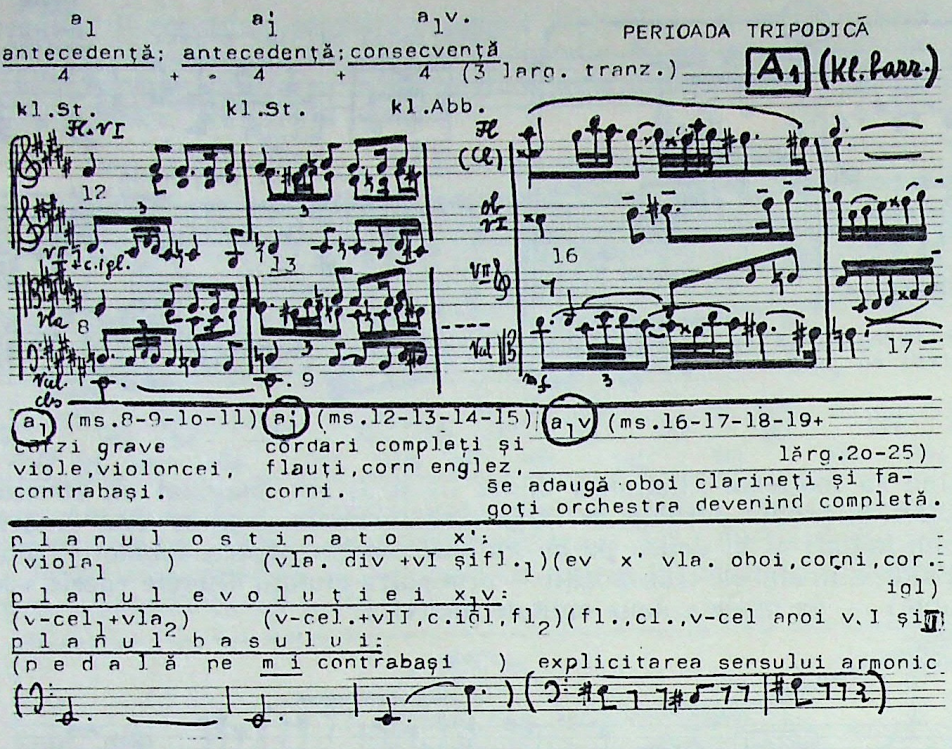
Încercînd să motivăm filiațiunea dintre α_1 și α, am imaginat un stretto dintre cele două motive α, primul pornind de la *fa diez* cu finalisul pe *re diez* (enarmonicul tonicii reperului inițial) și al doilea pe *mi natural*. Acel al doilea submotiv, din marea familie a celulelor x, în ambele transpoziții — prin patru mutații discrete (acele adevărate trepte fluctuante) — va modela noua entitate motivică:



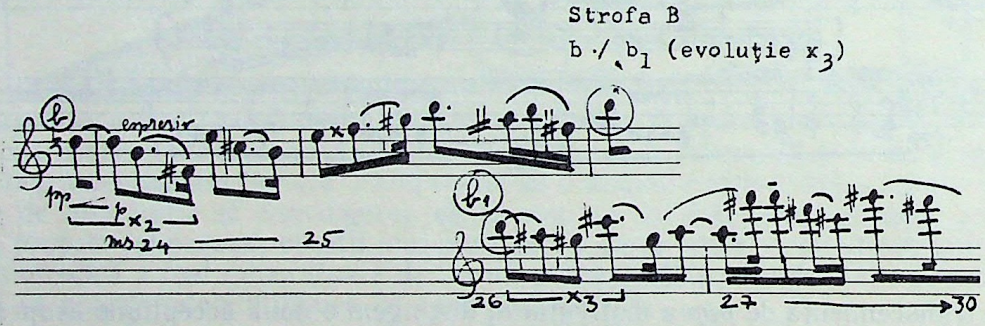
În transcendența de *ppp* a motivului α_1 distingem o nouă accepțiune asupra gîndirii ciclice, deasupra citatului reper sau a simbolisticii leit-motivului. Motivul s-a născut dintr-o concepție organică, ce asigură unitatea materialului muzical dintr-un proces interior al dezvoltării continue.[10]

Următoarea subunitate a formei dezvoltă materialul celular x prin ipostazele x' și x_{1v} pe două planuri polifonice distincte, îmbogățite treptat prin acumulări timbrale care determină totodată și lărgirea corespunzătoare a registrelor. Scrisă — pe echilibrul structural al unei Perioade tripodice, în care planul discantului ostinează celula x' cu transpozițiile sale (limitate cu economie la ambitusul unei cvinte), amplificat din patru în patru măsuri, în octavele corespunzătoare instrumentelor care se stratifică pe scheletul aceleiași ostinații —, această strofă ne sugerează în microuniversul său echilibrul ternar al unui Barr (două fraze de tip antecedent și ultima totalizează o concluzie). Acest echilibru este impulsionat și de planul polifonic median, în care evoluția continuă a celulei x_{1v} — pînă la microunități motivice din ce în ce mai extinse în ultimele măsuri — devine discantul ce va aduce concluzia frazelor anterioare:

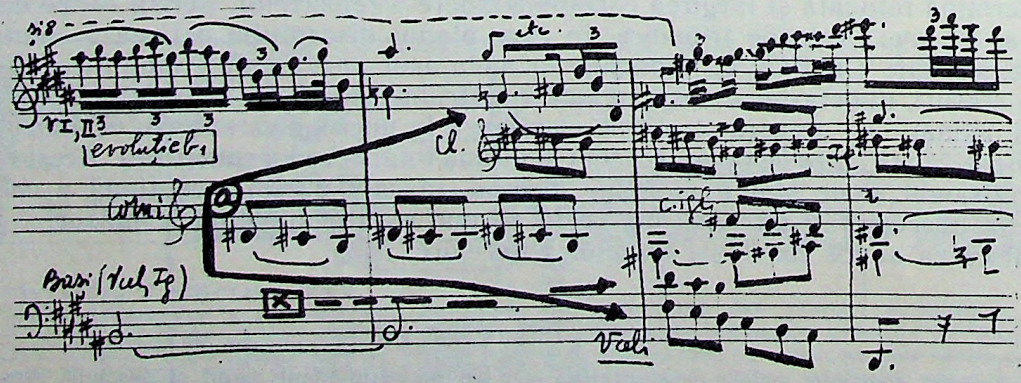
[10] Această concepție ciclică neostentativă este de un rafinament inedit și deschide dinspre interiorul procesului intim al dezvoltării materialului tematic o pagină nouă în însăși accepțiunea de evoluție motivică. Spusă cu o firească sfială în fața propriilor soluții novatoare, această atitudine degajă o încîntătoare modestie din partea aceluia pentru care muzica aproape că nu mai avea secrete.



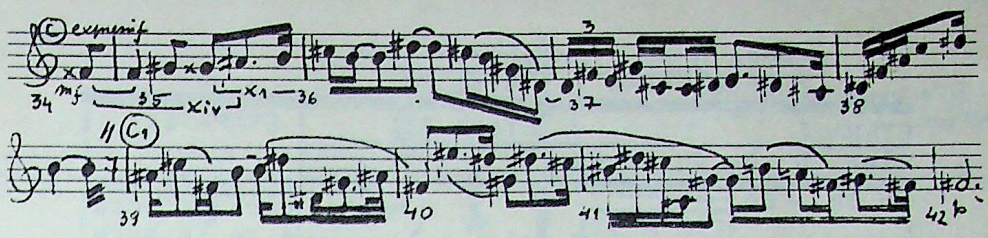
Articulația următoare debutează, în contrast, cu evoluții ale celulelor x_2 și x_3, realizînd două motive-frază b și b_1, de o expresivă cursivitate plină de un farmec inedit:



Evoluției lui b_1 i se suprapune în planul mediu o repriză a celulei x, acumulată prin repetiție cvasi-ostinată în spiritul motivului-frază a, împreună cu care se atinge un nou punct culminant, mult mai dens în ceea ce privește expresivitatea decît cel din strofa precedentă A_1:

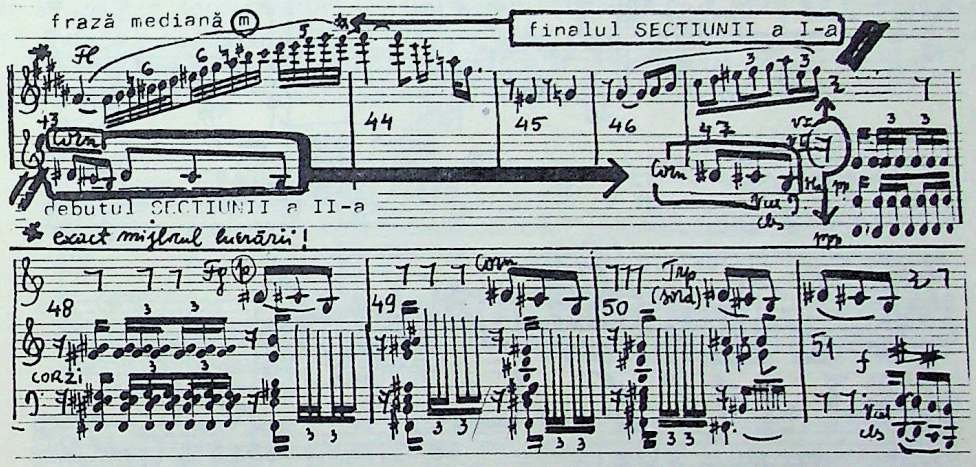


O liniștire a discursului muzical, condusă compact de repetiția celulei x pînă la unisonul acesteia, în *pizzicato* cu contratimpi ai corzilor, ne conduce înspre articulația următoare, C:



Aici, unisonul suflătorilor de lemn (flaut, oboi, corn englez), însoțit de *pizzicato* cordarilor, aduce o simplificare firească față de complexitatea strofei anterioare. Acest contrast este susținut și din interiorul organizărilor celulare, care prin legato și sincopări ies total din convenția metrului, evoluînd în baza latenței lui x ascendent (cvasi-augmentat) și a lui x_1, pe baza respirațiilor a două fraze c și c_1, simetrice ca și extensie (4+4). Prin această repriză, suprapusă evoluției lui B, cu rol de punte înspre strofa următoare, C, vedem și o posibilă Secțiune de formă B+C foarte unitară, în spiritul unei cvasi-Expoziții bitematice. Strofa B în centrul tonal *Si*, față de Strofa C care cadențează în Fa #, sugerează și o relație tonală adecvată. (De asemenea, caracterul virtual tematic al lui B, de tip rubato, și al lui C, în contrast, de tip giusto, îl luăm ca argument în plus față de cele spuse.)

Urmează o nouă repriză a lui A, puternic dinamizată prin citarea repetiției lui x în context armonic nou, din care se desprinde o evoluție episodică, condusă de flautul solo, legată apoi cu clarinet și corzi. Această repriză a lui A se închide cu rememorarea repetiției lui x în cezuri antifonice la corn, fagot, corn și apoi trompeta cu surdină, deasupra unui recitativ armonic evoluat pe ostinația celulei u (cunoscută din formula inițială de la timpan) în sfera acordului de dominantă *(Si, V)*:



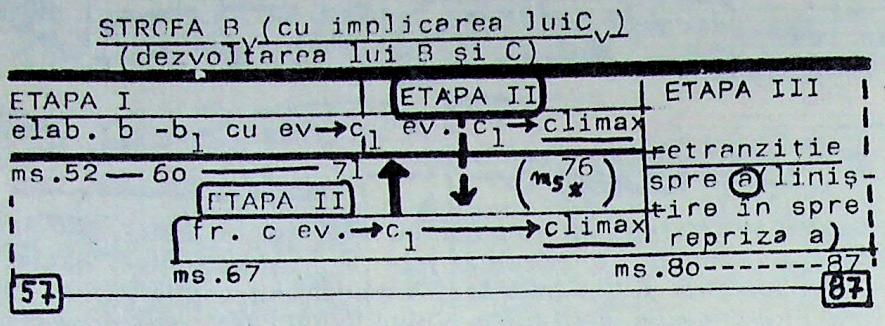
Undeva în acest moment vedem posibilă secționarea mișcării în două, momentul de debut al improvizației flautului fiind exact jumătatea mișcării. Repriza A-ului fiind totuși o unitate, ne vine bineînțeles destul de greu să operăm mecanic în opțiunea noastră. Nici măcar incidența unei infime pauze generale de șaisprezecime[11] nu ne poate convinge că o repriză organică poate fi secționată după criterii periferice.

Sîntem în fața unei duble stratificări de esență „polifoniei morfologice", acolo unde o articulație de formă începe înainte ca cealaltă să se termine.

Av, a doua secțiune a acestei mișcări, debutează cu o amplă elaborare a materialului muzical expus în Strofa B și Strofa C, elaborare ordonată după toate legile etapelor de tratare din forma de Sonată. În prima etapă se elaborează motivele-frază b și b_1, conduse înspre culminația generală a părții (măsura 79). În momentul elaborării lui b_1 se suprapune fraza c, care își continuă — în paralel cu evoluția melodică a lui b_1 — drumul spre același punct culminant, prin evoluția melodică a lui c_1. Asistăm din nou la același fenomen de stratificare morfologică, unde două articulații de formă se suprapun și apoi mediază reciproc o concluzie comună[12]:

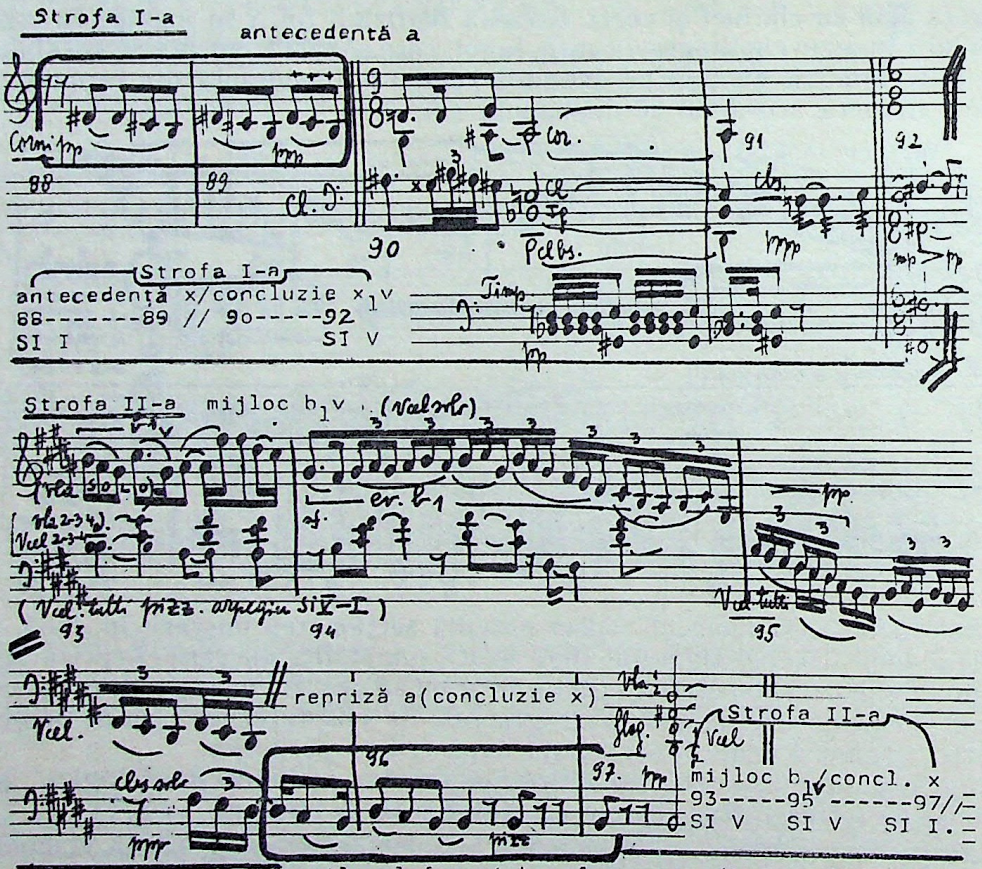
[11] care a încurajat redactorul primei versiuni discografice Electrecord de a întoarce fața discului, imperfecțiune corectată din fericire în actuala ediție discografică a Simfoniilor lui George Enescu.

[12] În această dedublare de certă virtuozitate polifonică găsim și izvorul așa-numitei polifonii non-imitative care, la Enescu, rezultă din gîndirea simultană a mai multor procese evolutiv distincte ce pot la un moment dat să ajungă simultane, dar nu-și părăsesc morfologia inițială, ci și-o continuă distinct, mediindu-și reciproc aceeași concluzie.



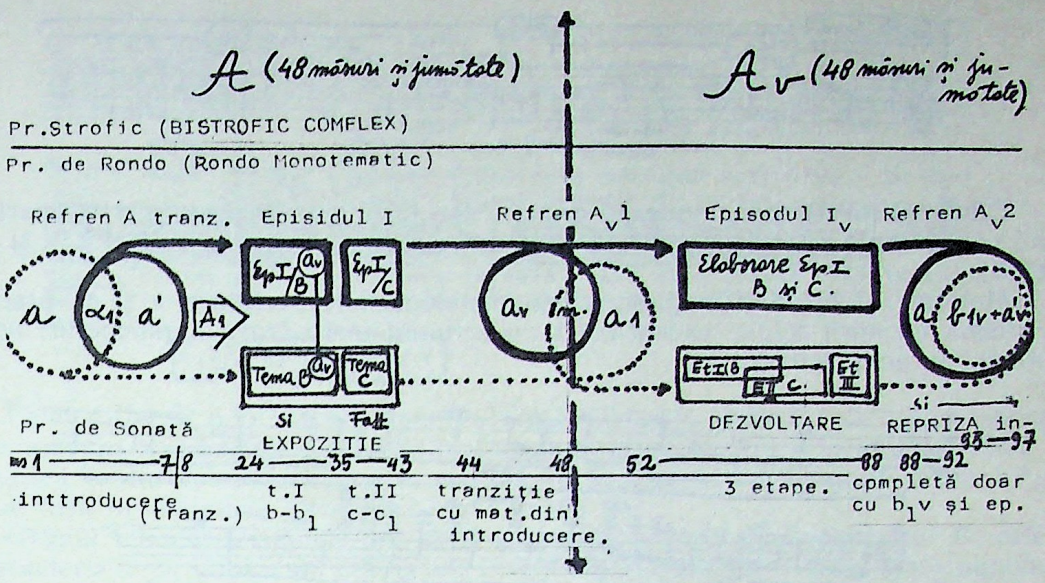
În complexitatea acestei strofe sînt valorificate valențele tematice ale frazelor b și b$_1$ din strofa anterioară B și respectiv c și c$_1$ din articulația C.

Repriza apare la nivelul conciziunii frazei a, expusă în aceeași distribuire timbrală a materialului celular inițial, rămînînd de această dată deschisă pe o dominantă, deschidere funcțională ce va fi repliată pe tonică prin intermediul lui b$_1$, în concluzia căruia apare aceeași celulă x intonată de două ori la contrabas în *ppp:*



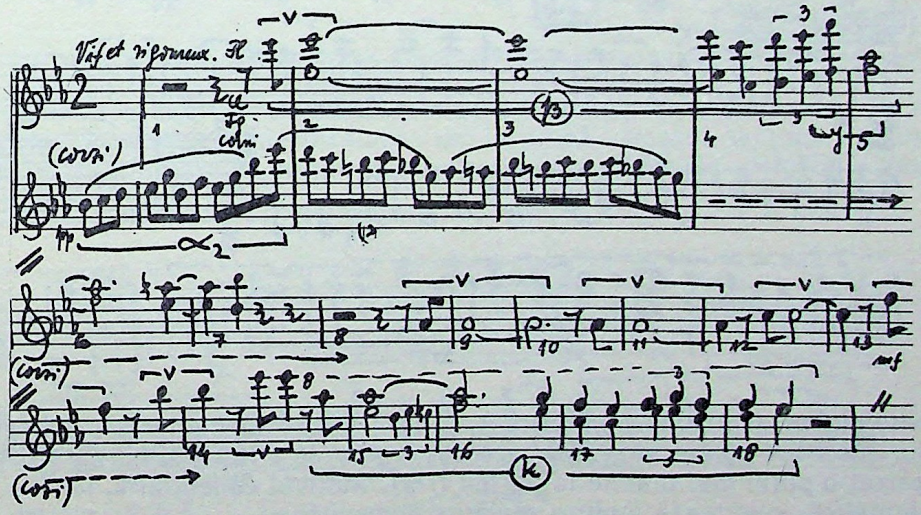
Repriza frazei a și epilogul frazei b$_1$v fac parte din aceeași unitate morfologică de tipul unui cvasi bistrofic cu repriză:
Str. I(antecedență x/consecv. imperf.x$_1$v)Str.II(med.b$_1$v/concluzie x)

În temeiul celor foarte sumar urmărite în derularea articulațiilor de formă, încercăm să punctăm cîteva concluzii. Ne găsim deci în fața unei forme bistrofice complexe de tipul ***A-Av.*** Din complexitatea acestor două mari secțiuni ale formei se desprind în paralel două principii de formă distincte: primul este acela al unei forme cu refren, condusă de articulația A prin două dinamizări succesive, alternate de un amplu episod și de elaborarea sa; al doilea este acela al unei Sonate cu repriză incompletă, față de care refrenul este introducere, punte ce fuzionează cu tema I, tranziție spre dezvoltare și epilogul reprizei incomplete:

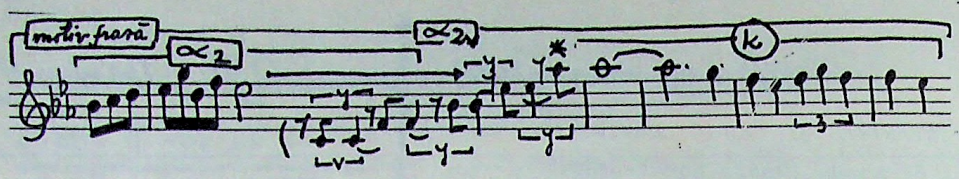


Partea a III-a (Vif et vigoureux) este scrisă tot în formă de Sonată, însă, spre deosebire de partea I, punctul de greutate este articulația B_1 a temei a II-a, fiind materialul tematic cel mai caracteristic al întregii mișcări.

Grupul tematic prim are două segmente; A_1 este scris într-o țesătură complexă din care se disting două planuri sonore: un motiv motoric α_2 care va genera o adevărată țesătură continuă, cvasi-ostinată la cordari, peste care suflătorii vor puncta în augmentare cel de al doilea motiv ß, cu rol de cadențare a frazelor tematice. Motivul inițial α în evoluția sa rămîne în planul al doilea, ca un autentic contrasubiect:

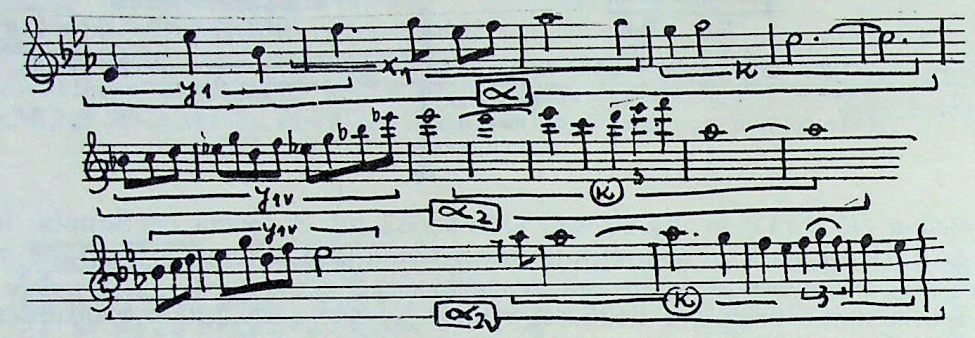


Celula tetracordală x, cît și ipostaza tricordală x', alături de celula ritmică z vor fi de cea mai mare însemnătate în alcătuirea acestei fizionomii tematice. Pe parcursul acestui complex tematic se anunță de asemenea celula u cît și y (care, după cum vom vedea mai tîrziu, va avea un rol hotărîtor în nașterea temei B_1). Cele 18 măsuri ale temei alcătuiesc o unitate indivizibilă a fluidului melodic, grație sudurii intime a materialului celular și în special datorită pulsului de țesătură continuă a motivului inițial α, ale cărui optimi rămîn imperturbabil aceleași pînă la punctarea cadențială a motivului ß. Cele două suprapuneri ale suflătorilor, în contrastul duratelor lungi desenate pe scheletul celulei u și apoi z, evoluînd în final spre concluzia motivului ß (la care se adaugă bineînțeles și cordarii într-un *tutti* lapidar), sugerează o posibilă divizare frazică ce este mai mult sugestie decît realitate structurală. Esența fragmentului tematic A_1 rămîn cele două motive α_2 și k, a căror apropiere — prin eliminarea măsurilor ce le despart — ne arată o fizionomie melodică la fel de lapidară ca și tema I din prima mișcare, cu care, de altfel, se înrudește:

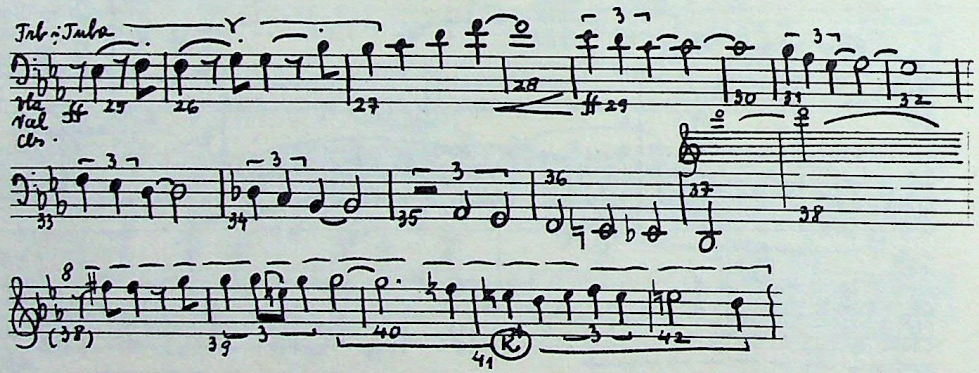


Climaxul lui A_1 se acumulează printr-o spectaculoasă ascensiune de 4 cvarte succesive, o adevărată anacruză celulară pentru k (unde participarea celulelor v și y este evidentă).

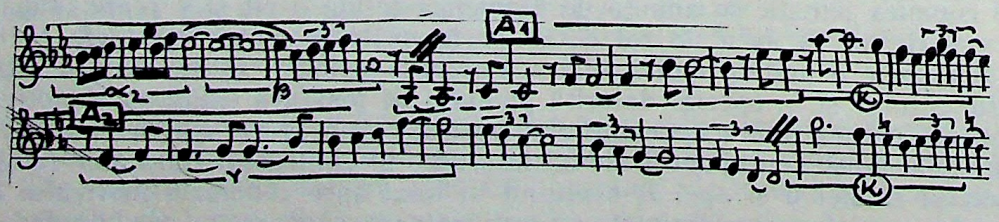
Motivul α_2, privit prin prisma fuziunii elementelor celulare x și y, precum și prin prisma înrudirii celulei cadențiale k cu actualul motiv-frază k (simboluri utilizate intenționat în acest temei).



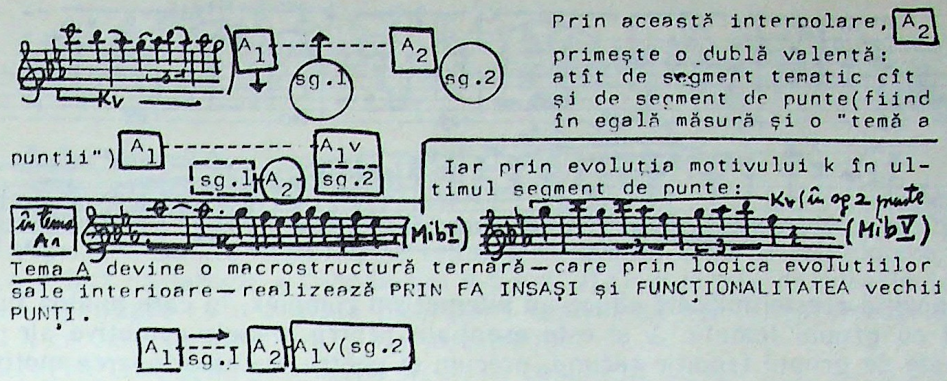
Al doilea segment A_2 este de asemenea o structură indivizibilă, bazată tot pe ascendența celulei x (care devine motiv γ) și pe simbioza dintre celula z și x augmentat în inversare:



Privite global, segmentele tematice A_1 și A_2, detașate din contextul țesăturii continue a evoluțiilor motivice α_2, ne dezvăluie aceeași logică de BISTROFIC cu REPRIZĂ (pe care am sesizat-o puțin mai înainte la partea II-a). Motivul cadențial **k**, identic în ambele segmente tematice, sugerează ipoteza mai sus pomenită:

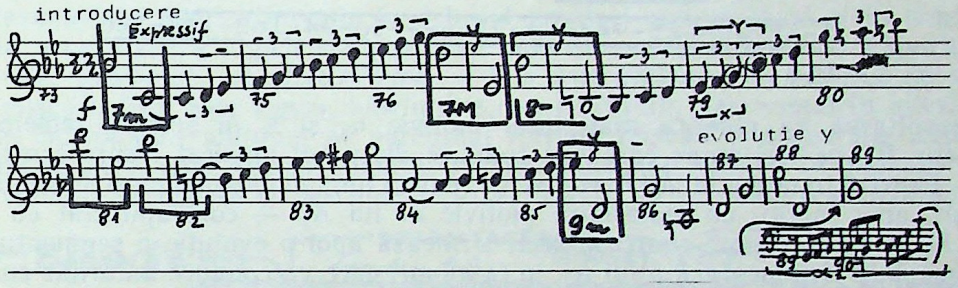


Puntea se interpolează acestui grup tematic prin două segmente: o tranziție între A_1 și A_2 și, conform funcționalității sale, o tranziție înspre grupul tematic B. Cel de al doilea segment al punții este bazat pe evoluția motivului cadențial k din A_1:

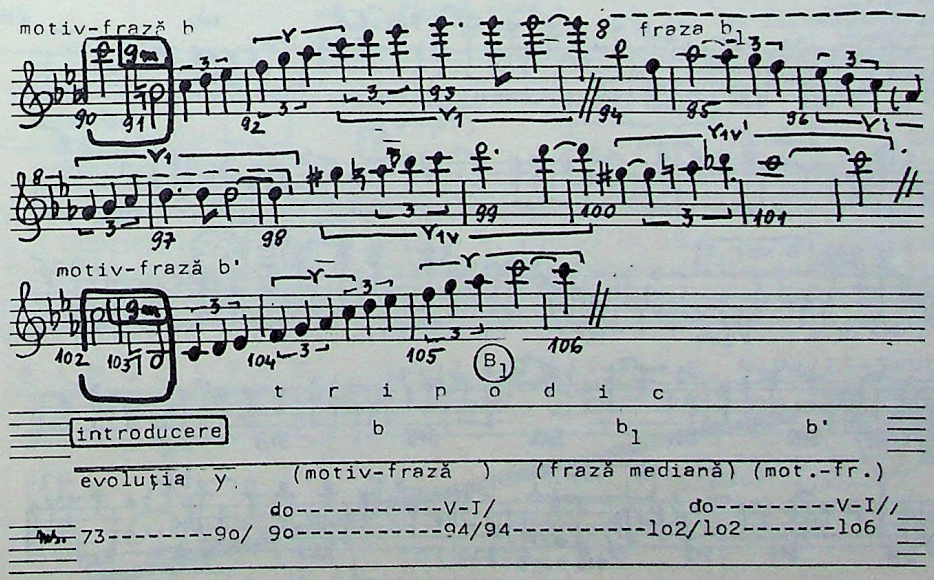


Fiind vorba de o virtuală mutație în forma muzicală, generată de logica interioară de care aminteam și în analogie cu prima mișcare, unde vechiul principiu de formă este mai explicit conturat, ne menținem în continuare analiza la departajarea tema I-Punte, păstrînd însă în subliniere mențiunea îngemănării lor.

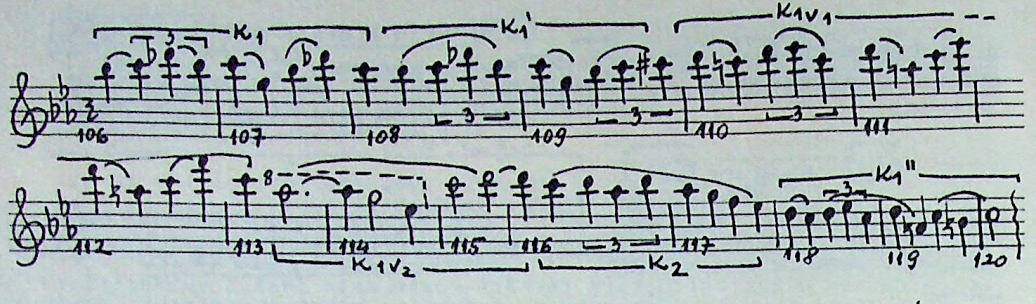
Grupul tematic secund B are două segmente, dintre care segmentul B_1 este cel mai caracteristic și, după cum subliniam în anticipația acestor rînduri, este punctul de greutate al întregului material tematic:



Procesul de evoluție al incipitului melodic y se încheie cu fixarea sa pe nonă mică (trecînd prin ipostazele intermediare de septimă mică, septimă mare, octavă micșorată), intervalul care va *expresiviza* cel mai intens această articulație tematică, începînd cu motivul-frază:



Segmentul B_2 este o unitate de 15 măsuri indivizibile frazic, formată din șase subunități motivice, generate de evoluția celulelor x și z în spiritul motivului k (din A_1 și segmentul doi de punte):



Expoziția acestei mișcări aduce un bitematism complex, în care puntea fuzionează structural cu grupul tematic A și este esențială pentru etapele evolutive ale celulelor x-z, preluate de grupul tematic secund, precum și pentru metamorfozarea motivului cadențial k în articulația B_2, unde va fi folosit pentru tocmai caracterul său cadențial, punctînd încheierea acestei secțiuni a formei:

E X P O Z I T I A

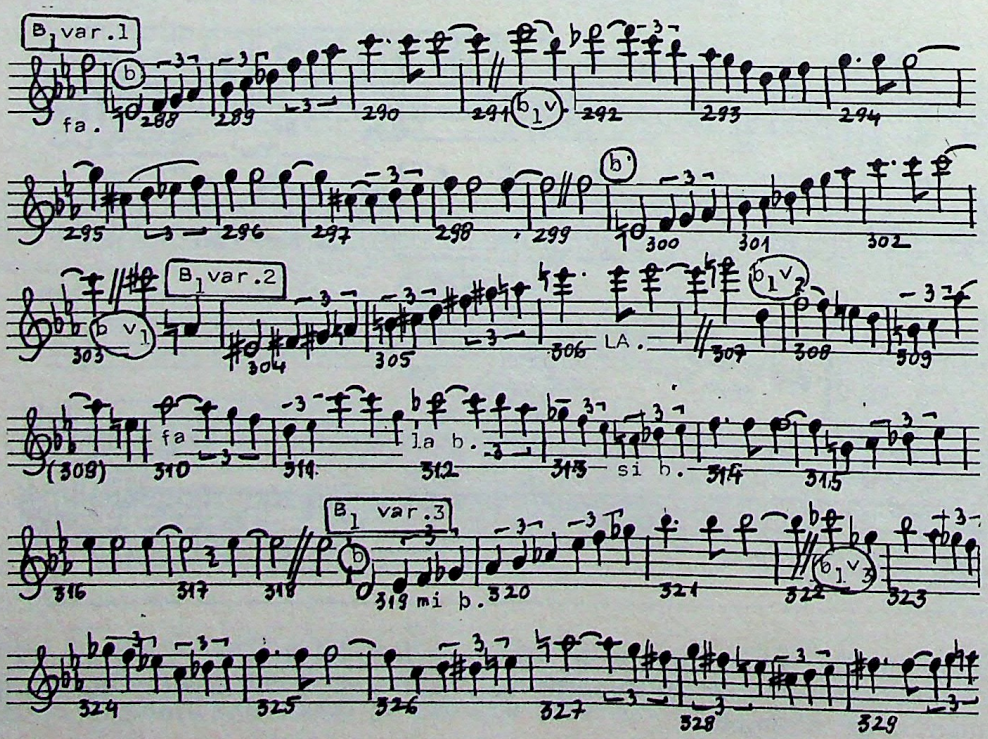
t e m a I-a — t e m a II-a

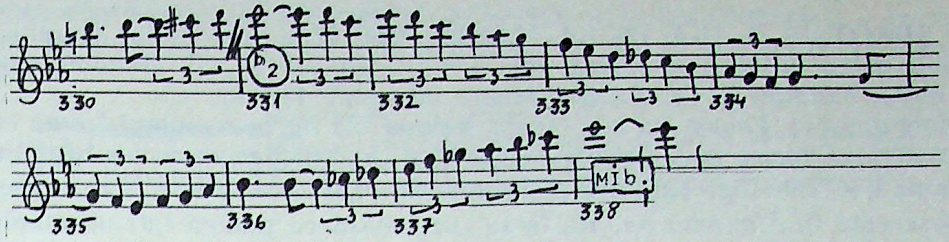
A_1 [A_2 sg.1 (punte) A_1v. sg.2] B_1 intr. b-b_1-b' B_2

I-18/19--25--44----73-----90-94-102-106-120

MIb. — do.

Dezvoltarea va elabora materialul motivic a_2 și k în spiritul temelor A_1 și A_2, respectiv B_2, pe trei etape care vor conduce discursul muzical înspre centrul tonal *Mi bemol*. Repriza tonală a lui *Mi bemol* se va realiza într-un *piano* al clarinetilor, sprijiniți de cornişti, apoi fagoți, cu materialul motivic al lui A_2 — contrapunctat cu motivul a_2 al lui A_1 în spiritul unui contrasubiect. Urmează apoi o evoluție a segmentului 2 de punte, legat de o altă ipostază a lui A_2, în *fa minor,* care va conduce autoritar culminația sa înspre dinamizarea lui B_1 *(fa-La-la* bemol, *si bemol* apoi *mi bemol* cu cadența picardiană *Mi bemol)*. O evoluție a lui B_2, tot în *mi bemol/Mi bemol,* va aduce concluzia lui A_1 în chip de încheiere a întregii mișcări. Înainte de a ieși din această dilemă, legată de momentul exact al Reprizei, găsim necesare unele precizări referitoare la dinamizarea segmentului tematic B_1:

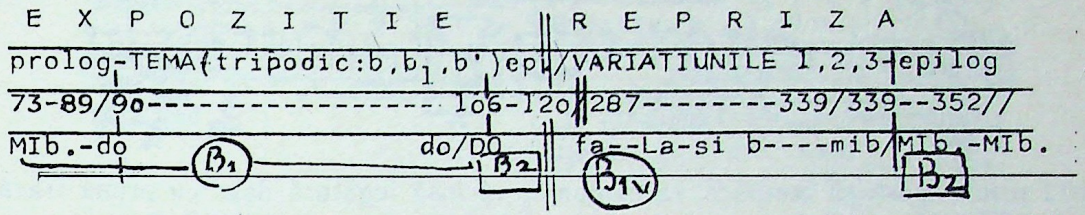




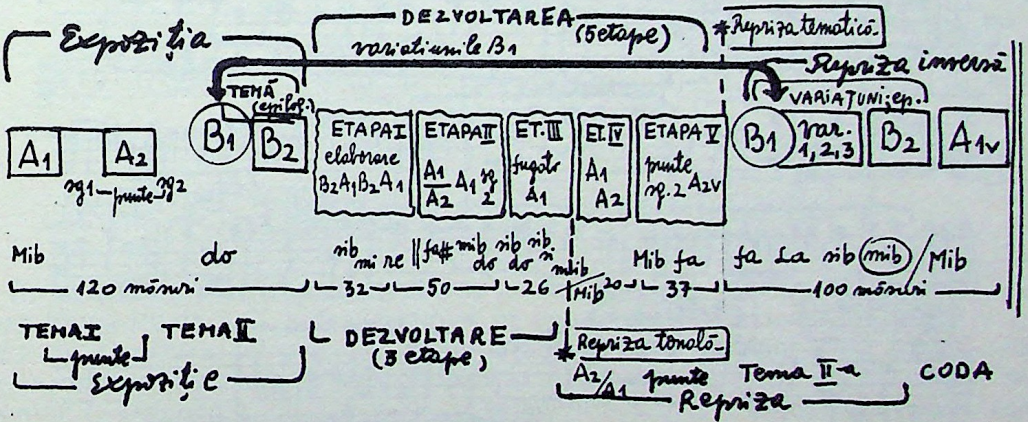
În repriza dinamică a lui B_1 se renunță în primul rînd la introducere, debutîndu-se cu o primă variațiune a tripodicului b-b_1v-b' *(fa)* și legată de aceasta încă două. Segmentul B_2 fixează cu o cadență picardiană centrul *mi bemol,* cu aceeași oscilație a motivului k cu care stabilea centrul *do* în expoziție.

PRIVITĂ GLOBAL, articulația B_1-B_2 se comportă ca o:

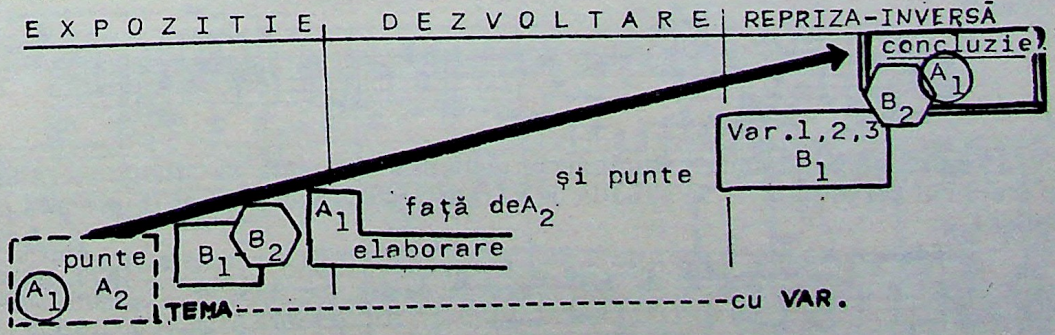
TEMĂ-epilog-VARIAȚIUNI-epilog.



Revenind la ceea ce intuiam în debutul analizei acestei părți, și în temeiul celor observate acum asupra logicii subterane cu care se sudează B-ul din Expoziție cu cel din Repriză, găsim că articulația temei a II-a este într-adevăr punctul de sprijin al întregii mișcări. B-ul este supus, bineînțeles, unei evoluții, dar numai în interiorul propriei sale morfologii, rămînînd pe parcursul întregii mișcări o articulație fermă a formei muzicale care, după opinia noastră, închide expoziția Sonatei în ipostază de Temă a unor viitoare variațiuni și deschide repriza Sonatei prin încheierea ciclului variațional:



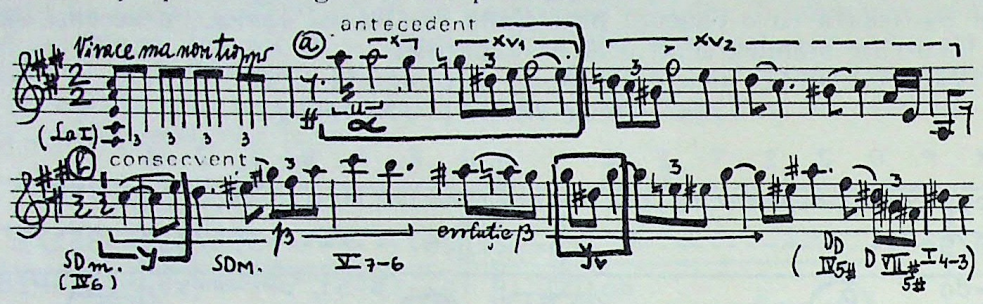
A_1, pornind din interiorul unei simbioze Temă-Punte, trecînd prin grupul tematic B căruia îi împrumută celula y și motivul k, ajunge la un proces de elaborare motivică în care își epuizează aproape toate valențele polifonice în relație cu A_2 sau cu segmentul 2 de punte, ajunge din nou la grupul tematic B care, în compensație, îi restituie de acuma mult rîvnita autoritate tematică, lăsîndu-l să rostească încheierea prin acea repriză inversă:



B. SIMFONIA A II-A ÎN LA MAJOR, OP. 17 a fost scrisă în anii 1912 și 1914, avînd patru mișcări: I. *Vivace ma non troppo* (1912), II. *Andante giusto,* III. *Un poco lento, marziale* și IV. *Allegro vivace, marziale* (1914).

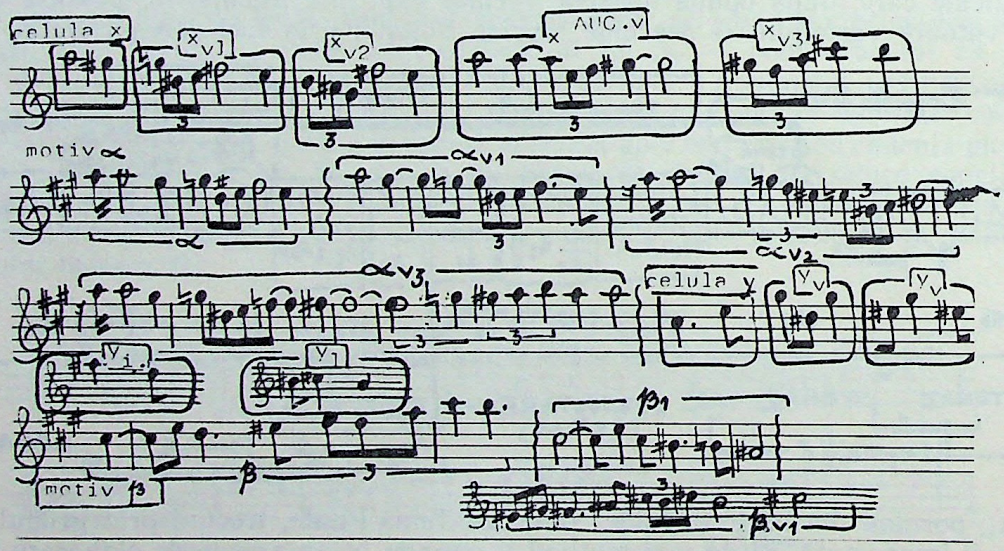
Prima mișcare, *Vivace ma non troppo,* este scrisă într-o complexă formă de Sonată al cărei material tematic va fi hotărîtor și pentru conceperea mișcărilor următoare.

Tema I, A este înglobată într-o articulație muzicală complexă, în care, asemănător cu cele observate în *Simfonia op. 13,* tema fuzionează cu puntea într-un amplu proces de elaborare motivică. Prima ipostază a temei A ni se prezintă ca o idee muzicală echilibrată bifrazic, foarte apropiată de logica vechii perioade:

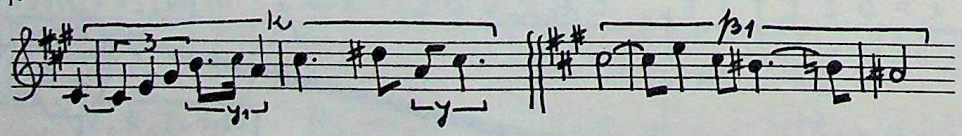


Această primă ipostază tematică va evolua în strînsă legătură doar cu prima frază și în special cu motivul α, celula x și x_v (cu implicația lui z=), fraza b și în special celula y evoluînd înspre fizionomii episodice sau cadențiale.

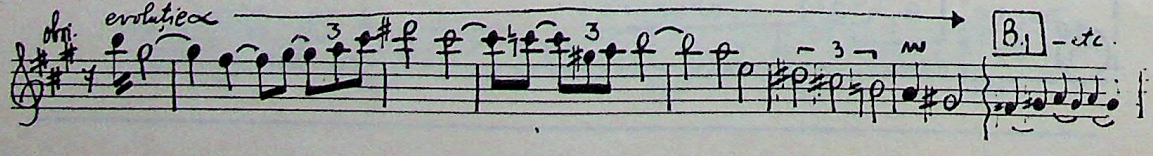
Reținem cîteva etape ale evoluțiilor motivelor α și ß în strînsă legătură cu mutațiile celulare x, respectiv y:



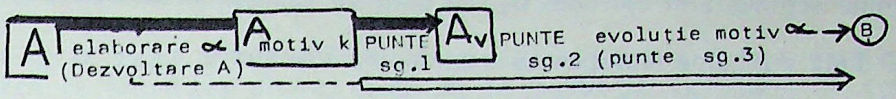
Motivul α va rămîne constant în strînsă legătură cu articulația tematică A, care va fi auzită în continuare mai mult în conciziuni frazice generate de evoluțiile sale. Motivul ß, și în special celula y (în forma de y_v și y_1), va genera motivul cadențial k și motivul episodic $ß_1$:



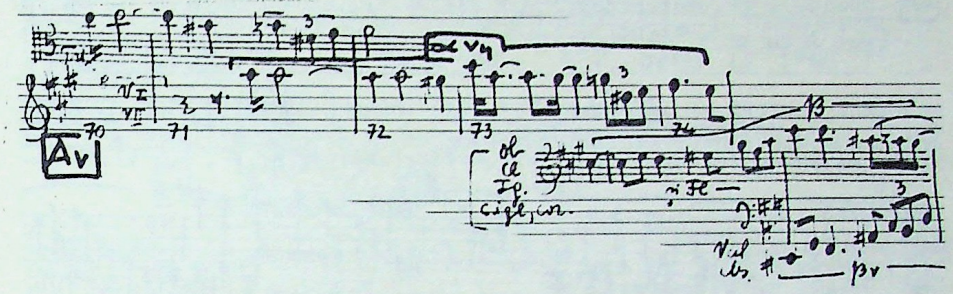
În procesul de elaborare continuă a motivului α, acesta va ajunge — la sfîrșitul unui mare val dezvoltător — în situația de a transla discursul muzical înspre altă entitate tematică:



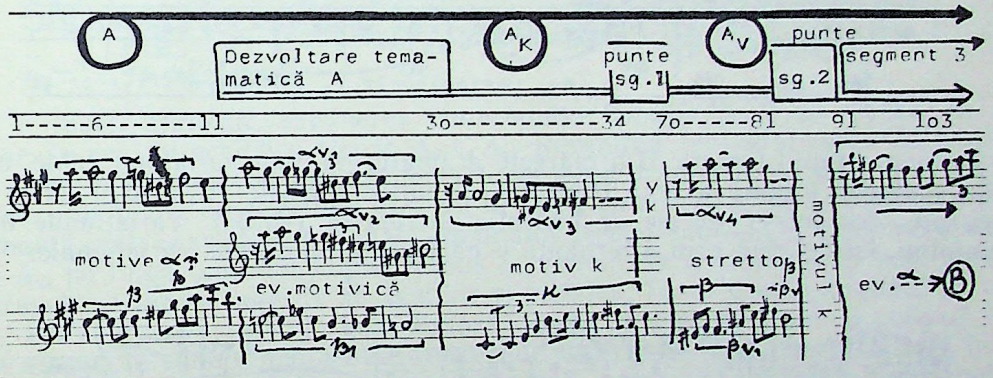
Între aceste coordonate am încercat să încadrăm articulația tematică A ce fuzionează cu puntea, pe de o parte, și cu elaborarea tematică, pe de altă parte, prin următoarea alternanță:



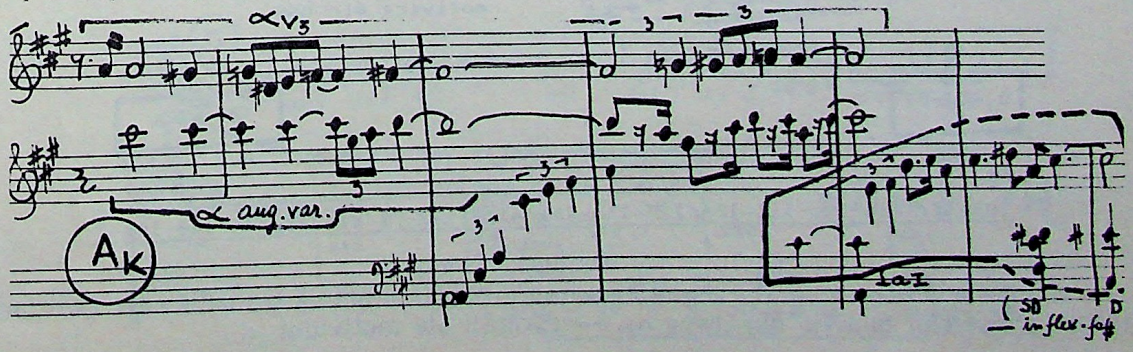
În momentele A — punct de început — și A_v — interpolat punții —, Tema I este adusă în echilibrul bifrazic (a+b), aspectul de A_v fiind concretizat prin motivul α pentru antecedența lui **a** și relația imitativă dintre ß în discant și $ß_{vl}$ în bași pentru concluzivul frazic **b**.



Structura complexă a Temei I, A — Punte în baza acestui raționament — s-ar prezenta astfel:

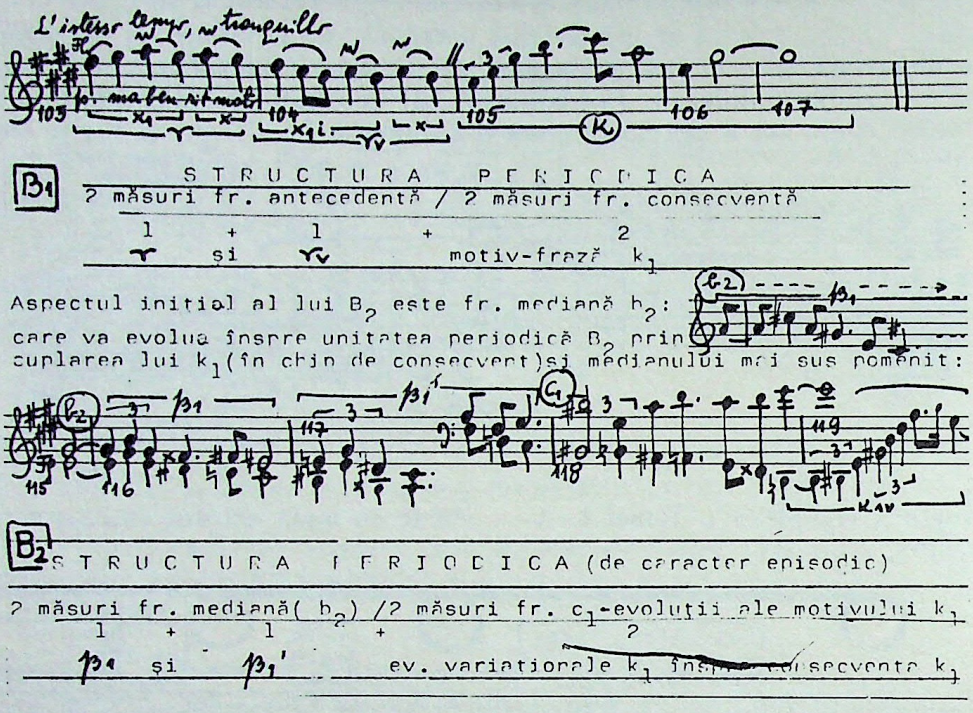


În funcție de ponderea motivului α în desfășurarea discursului muzical, această simbioză Temă-Punte s-ar putea secționa în două: pînă la măsura 34 inclusiv *o zonă tematică de structură ternară* (A, evoluția lui A și A încheiat cu motivul cadențial k), de la măsura 34 pînă la 100 inclusiv *o zonă de punte, tot de structură ternară* (segmentul 1, expunerea variată a lui A, segmentul 2-3 al Punții). Cele două zone ale expoziției de pînă acum fuzionează prin segmentele mediene ale celor două structuri ternare: dezvoltarea tematică are un pronunțat caracter de Punte, așa cum, în compensație, segmentul interpolat punții propriu-zise, A_v, are în primul rînd caracter expozițional, organic legat de A. Zona tematică propriu-zisă, în structura ternară mai sus amintită, se desparte de punte prin apariția motivului cadențial K:

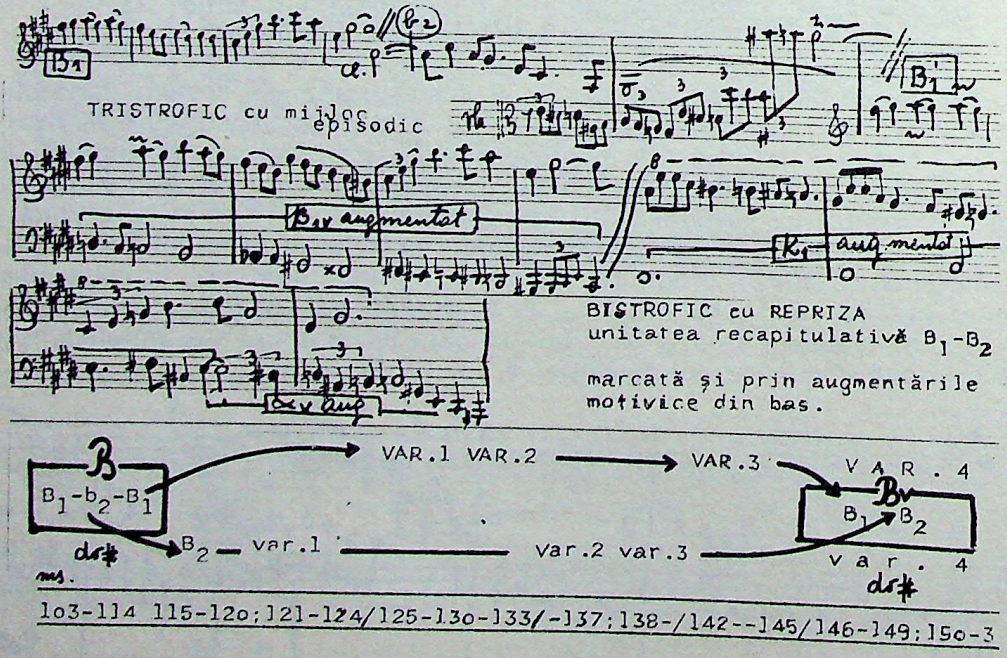


Grupul tematic B este la fel de complex ca cel precedent, însă segmentul expresiv B_1 se va păstra într-o structură constantă, care va fi supusă unui proces variațional prin multiplicarea structurii sale în încă cinci variațiuni. Variațiunile lui B_1 sînt alternate cu variațiunile segmentului episodic B_2, cu care va fuziona în încheierea acestui bloc tematic B.

Cele două segmente tematice au următoarea fizionomie:



În fond, grupul tematic B urmărește dramaturgia unor variațiuni duble, care pornesc din simbioza inițială a unui tristrofic cu mijloc episodic (B_1-b_2-B_1'), și se sfîrșesc cu integrarea lor într-o unitate de bistrofic cu repriză (B_1-B_2). Variațiunile duble, de care amintim, își deschid prin alternanță o paralelă a planurilor variaționale:



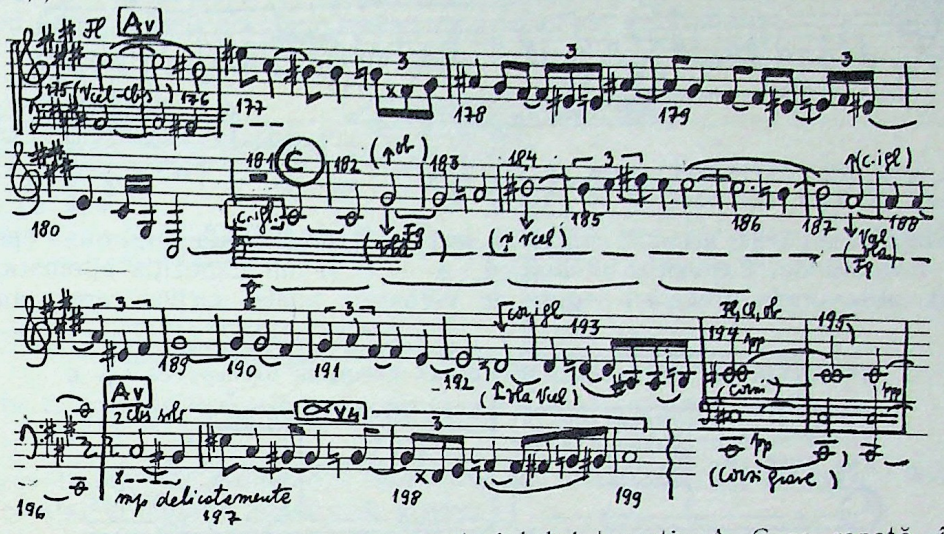
După încheierea grupului tematic secund urmează o amplă tranziție care utilizează alternativ material motivic din fraza b_{2v} — evoluții ale motivului *a*:

b_{2v} — evoluția sa / evoluția motivului $\propto$ (oboi) / evoluția lui b_2 și a lui $\propto$

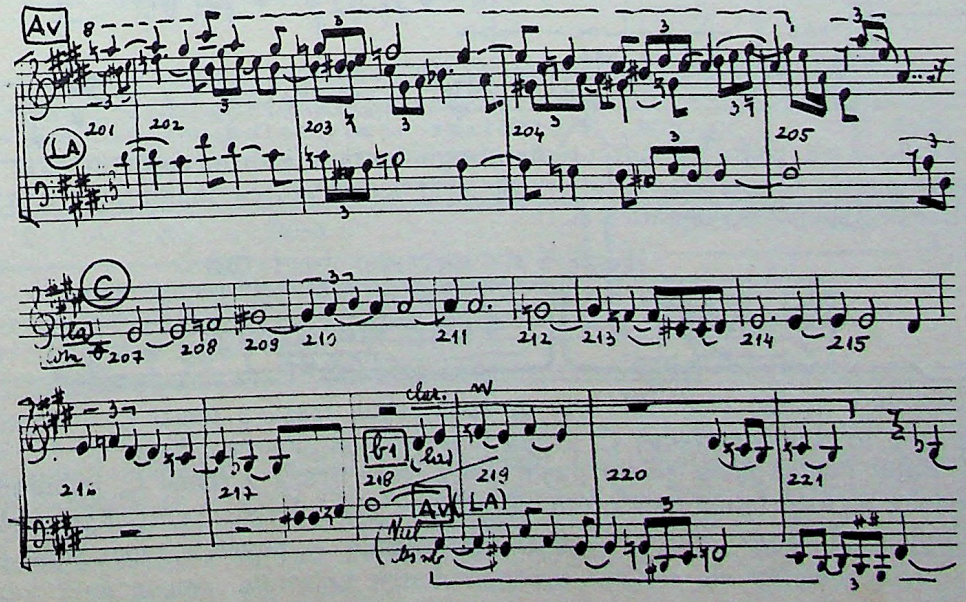
ms. 154-155, 156---160 / 161----------164 / 165----------171, 171-----174.

t r a n ——————————— z i ——————— ț i ——— e

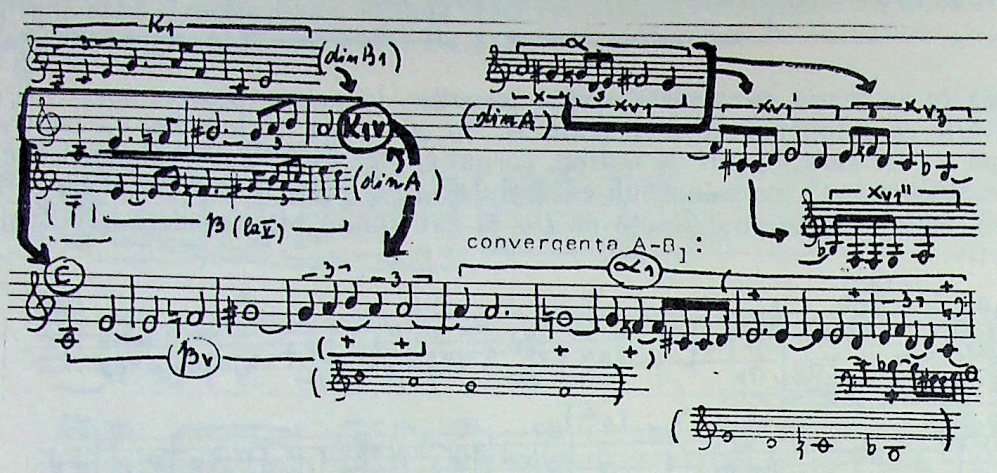
Ceea ce se leagă de această amplă tranziție, la prima vedere, pare a fi o etapă a Dezvoltării ce intonează discret tema A_v în *piano* la violoncele — contrabași și flaut. După aceste șase măsuri de unison, cornul englez — oboiul și violele aduc o nouă temă. Această temă, C (un admirabil exemplu de cum poate fi orchestrat cu rafinament un unison), este intonată pe o petală de *Do* # (susținută prelung de bași, corni și apoi de clarineți):



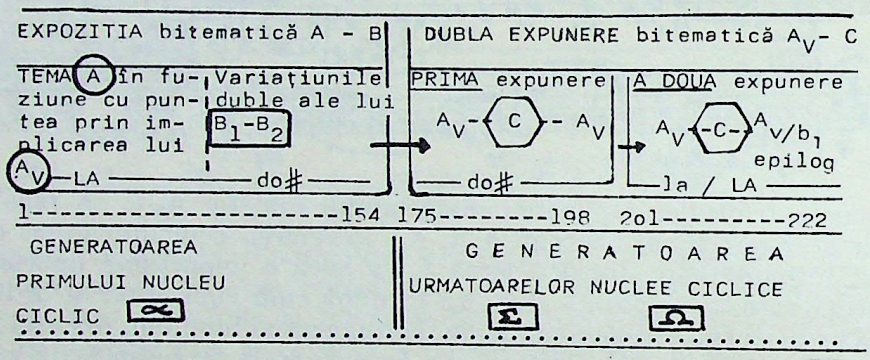
După o scurtă tranziție, expunerea materialului tematic A_v-C se repetă, în centru *La major,* în același echilibru ternar A_v-C-A_v. Revenirea centrului tonal de bază nu ni se pare deloc întîmplătoare, întrucît tema C va avea o importanță aparte în alcătuirea mișcărilor următoare, iar legătura A_v-C va fi, după cum vom observa la timpul potrivit, determinantă pentru expoziția de Sonată din finalul acestei Simfonii. Această nouă expunere a temei A_v, pe lîngă unisonul inițial (expus la violoncele și violinele I) este însoțită de un contrasubiect foarte sugestiv al flauților și violelor. Tema C este intonată de un corn solo *(f, sostenuto con suono);* contrapunct foarte discret de flaut și cordari — care intră pe alocuri în subtile dublări ale turnurilor cadențiale. Expunerea sa este încheiată prin rememorarea în sinteză a vechilor teme A_v și b_1 (fără articulația cadențială k_1):



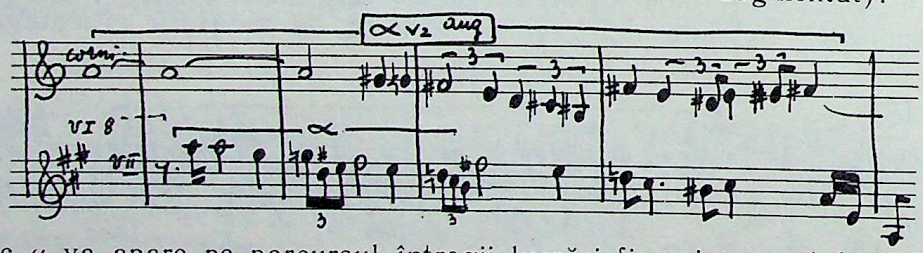
Noua fizionomie tematică C s-a născut firesc din simbioza evoluțiilor motivice k_1 și β, pe de o parte, și din evoluția lui α, de cealaltă parte:



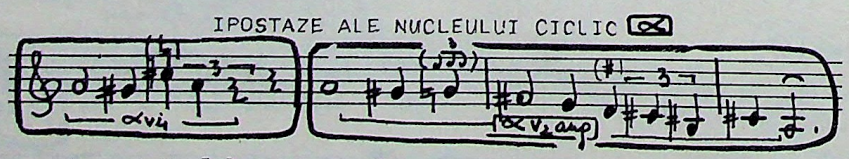
Înainte de a părăsi această complexă secțiune expozițională care, după opinia noastră, este formată din Expoziția bitematică A — B și din Expoziția bitematică A_v — C, socotim utile unele precizări legate de viitoarele nuclee ciclice care s-au născut aici:



Aspectul esențializat al motivului α este expus încă din prima pagină a Simfoniei prin acea heterofonie dintre viorile I-II (care intonează prima frază a Temei A) și contrapunctul cornilor (care intonează sunetele de bază ale lui α augmentat):

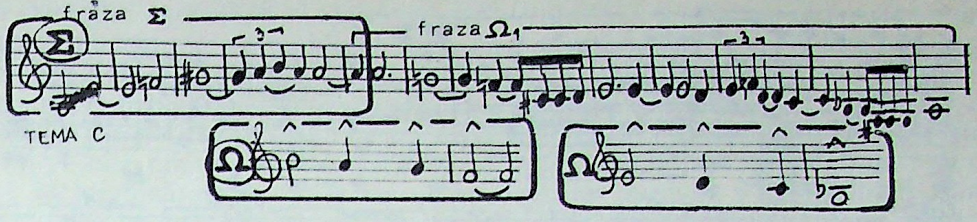


nucleul ciclic α va apare pe parcursul întregii lucrări fie prin aspectul citat de autor în primele pagini la partida cornilor, fie prin augmentarea lapidară a li α_{v4} (motiv care definește fizionomia tematică A_v):

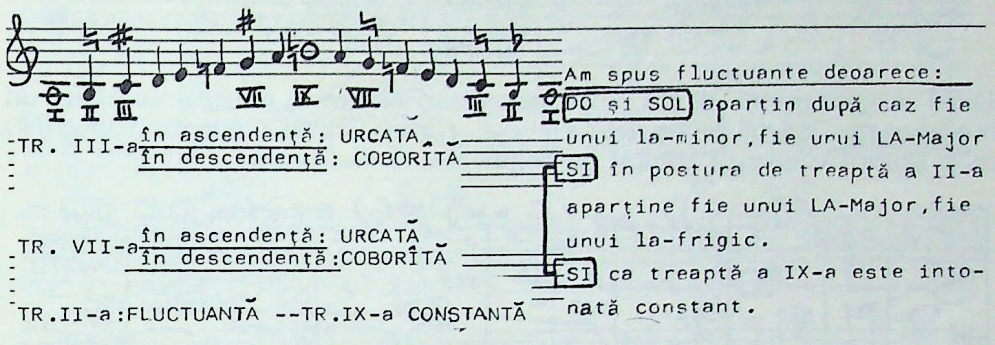


Al doilea nucleu ciclic [Σ] este de fapt prima frază a temei C — motiv pentru care, chiar și în contextul temei C, prima frază o vom denumi „sigma".

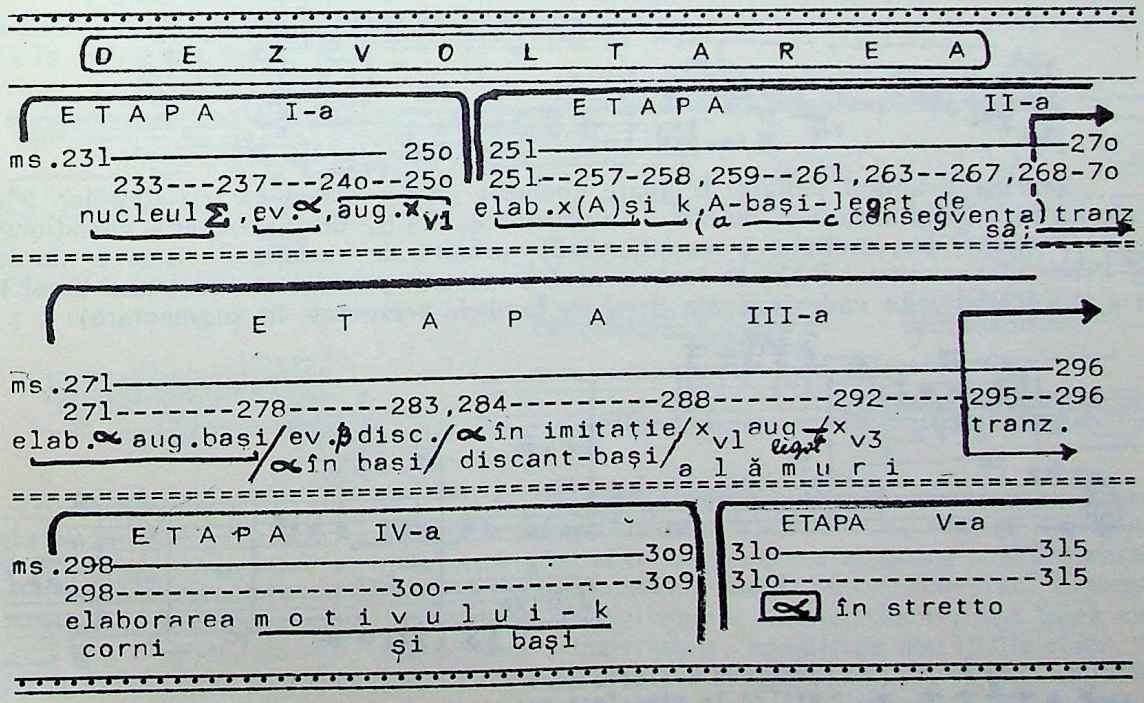
Ultimul nucleu ciclic se va naște din a doua frază a temei C, intonînd de fapt legat sunetele a căror latență amintește de celula x. Caracteristic pentru [Ω] este eliminarea semitonului, fiind format din trei tonuri descendente — sunetele reper fiind extremele sale:



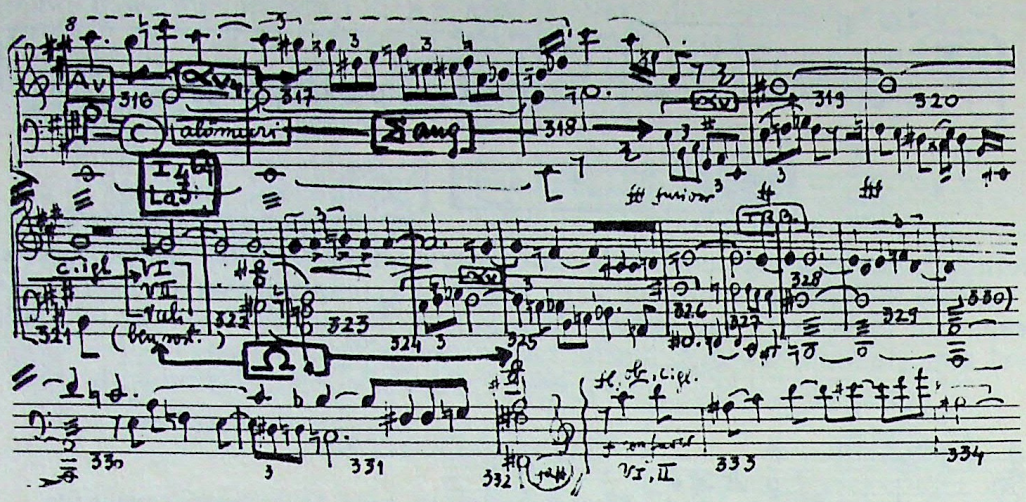
Reţinînd aceste nuclee ciclice, la care vom fi obligaţi să ne referim pe parcursul analizei tuturor mişcărilor Simfoniei şi în special în complexitatea Finalului, nu putem să ne despărţim de această fascinantă temă C fără să nu remarcăm şi apartenenţa sa la un mod nonoctaviant de nouă sunete, cu trei trepte fluctuante:



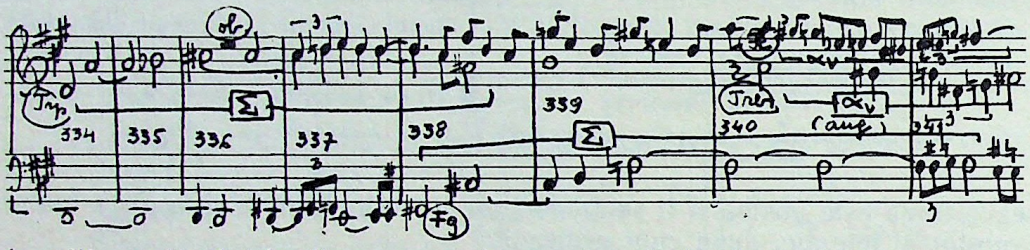
Dezvoltarea este posibil a fi secţionată în cinci etape de elaborare a materialului motivic, celular şi tematic, după cum urmează:



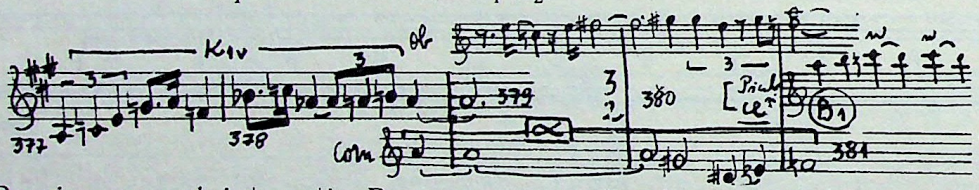
Repriza este marcată de suprapunerea temelor A_v (în conciziunea primei sale fraze) şi augmentarea temei C; centrul tonal **la minor** fiind departe de claritatea momentului similar din Expoziţie şi, în acest caz, inciziile sacadate ale temei A (expuse în contextul unui terţ-cvart minor de la I) — care evoluează înspre un *fa # minor* —, alături de profilul nucleului melodic Ω_1 (din augmentarea lui C), conferă Reprizei un dramatism nemaiîntîlnit pînă acuma, anunţînd parcă viziunile sumbre ale viitoarei părţi a III-a:



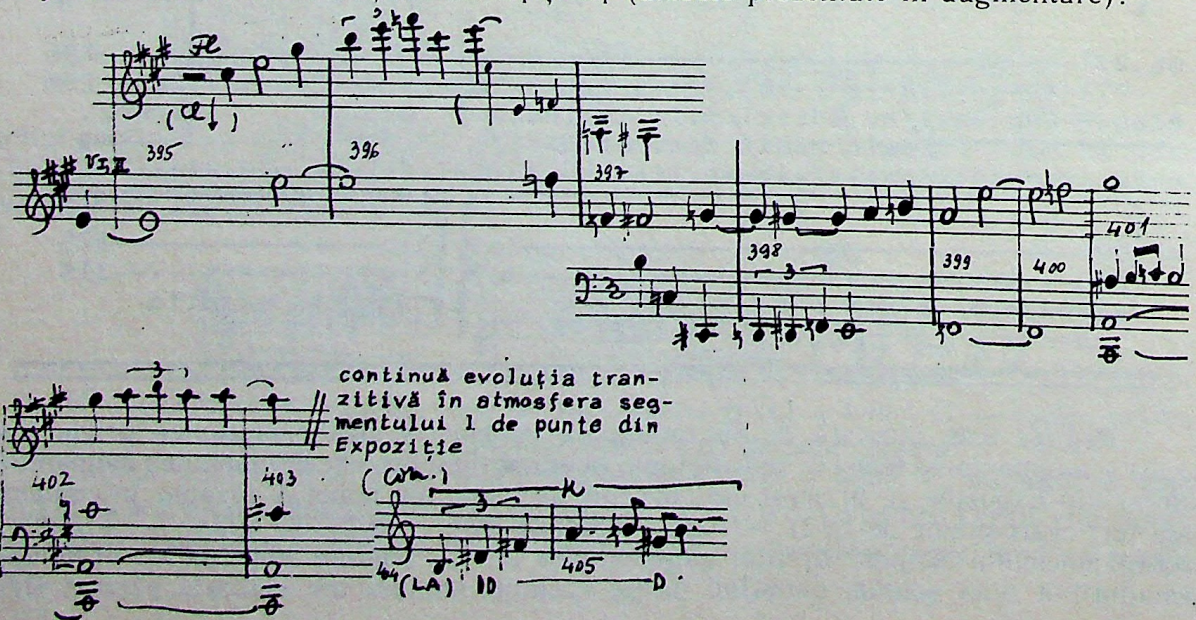
După această semicadență pe *fa* ♯ *minor,* discursul muzical continuă un proces tranzitiv-elaborativ, bazat pe nucleul ciclic Σ (prima frază a temei C) și cîteva incizii melodice α (care fuzionează treptat cu segmentul 2 de Punte):



Apariția motivului k_1 (la corn englez, prelungit de oboi) alături de α (corn) pregătește momentul de Repriză al temelor B_1-B_2:

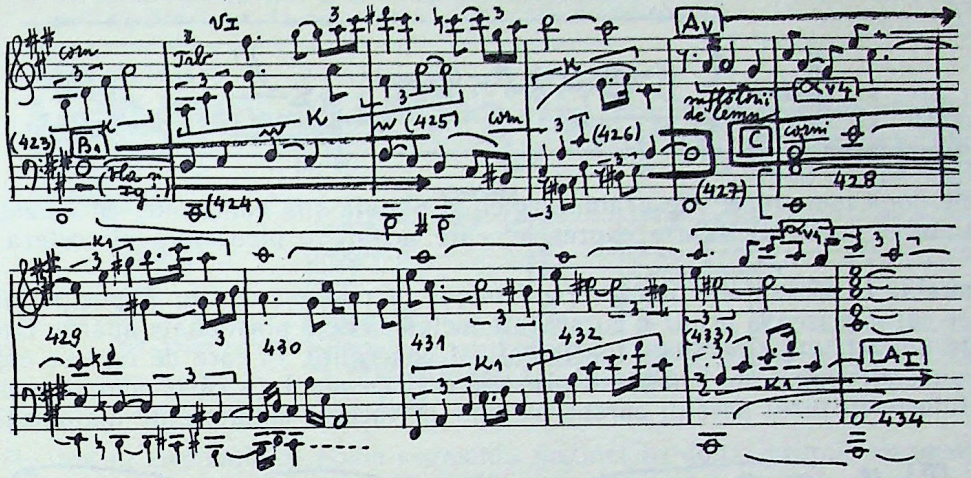


Repriza grupului tematic B apare compact prin succesiunea variațiunilor 5 și 6 ale lui B_1 (variațiunea 5 — *mi minor* în spiritul strofei B_1' din Expoziție și variațiunea 6 — *la minor,* o variațiune a variațiunii 3), urmată de variațiunile 5 și 6 ale lui B_2. Procesul variațional B_1-B_2 se încheie pentru moment prin fixarea centrului tonal **la** cu ajutorul motivelor cadențiale din B_1 și Ω_1 (ambele prezentate în augmentare):

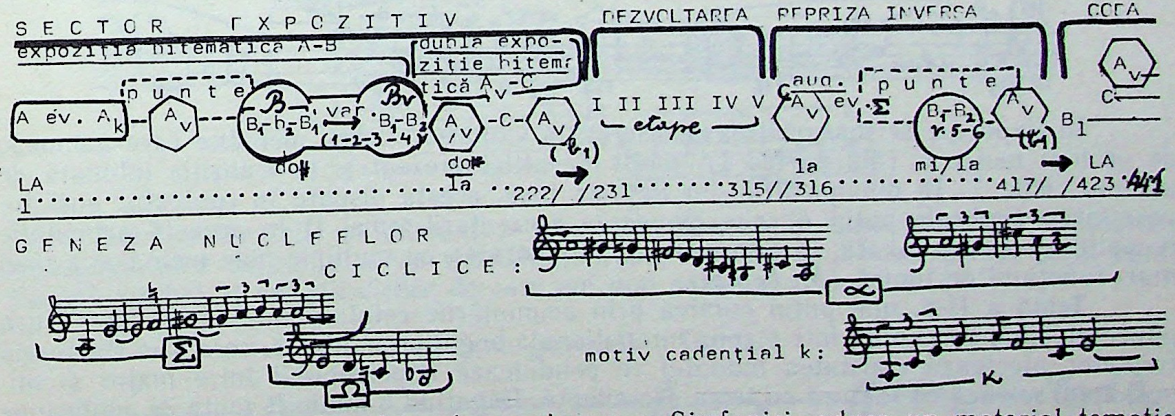


În contextul cadenţării cu material motivic din Σ — grefat pe adăugarea evoluţiilor celulare ce amintesc de segmentul 1 de punte din Expoziţie (foarte organic legate de evoluţia tranzitivă anterioară secţiunii tematice B) —, această repriză B_1-B_2 ne apare ca o interpolare inclusă unei punţi direcţionate înspre repriza finală a lui A. Într-adevăr, măsura 403 ne aduce Repriza dinamică a lui A în structura bifrazică iniţială. Dinamizarea reprizei lui A este diferenţiat nuanţată frazic, antecedentului suprapunîndu-i-se motivul ciclic [α] în augmentare la corn, iar consecventului motivul γ şi γ_γ din B_1 (întonată de flaut şi corn englez). Întreaga idee periodică A se încheie cu motivul k intonat de un violoncel solo.

Urmează o Coda, pe cît de scurtă ca extensie, pe atît de densă în complexitatea verticalităţii sale. Întreg materialul tematic se stratifică treptat, începînd cu B_{1v} (în planul median al violei şi fagotului), apoi suprapunerea A_v-C (la vocile superioare) completează această sinteză tematică, încheiată cu motivul k pe un *La major* I:

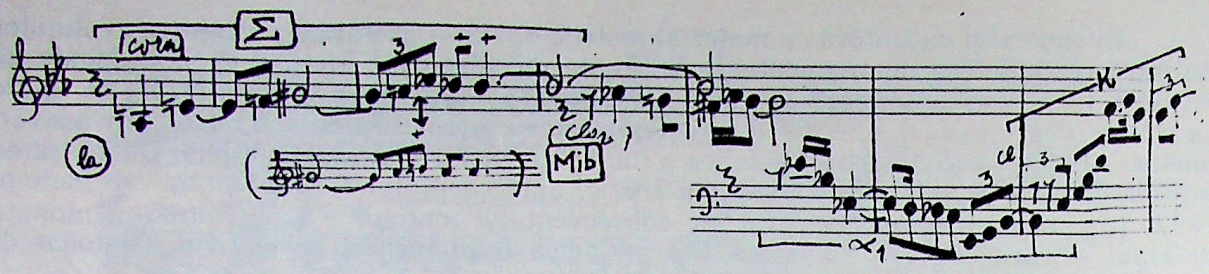


Înainte de a fixa schematic arhitectura întregii mişcări, subliniem schimbarea ordinii tematice din Repriză: tritematismul iniţial, expus în două Secţiuni expozitive, se rememorează în ordinea inversă C-B-A:

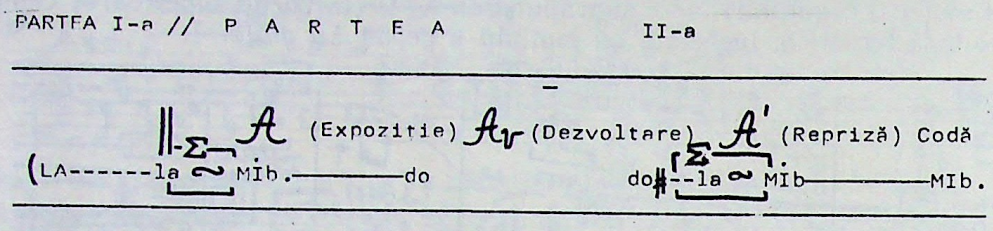


Andante giusto, cea de a doua mişcare a Simfoniei, aduce un material tematic nou — înrudit pe alocuri cu celulele ritmico-melodice ale lui α —, care se ordonează pe scheletul arhitectonic al unei forme tristrofice complexe ce ar putea fi schematizată prin ***A Av A'*** şi Codă. Secţiunea ***A*** şi corespondenta sa ***A'*** sînt o adevărată Expoziţie şi Repriză, echilibrate după toate legile bitematismului sonatei clasice, aşa după cum Secţiunea mediană ***Av*** este o dezvoltare a materialului tematic pe mai multe etape. Ne găsim în faţa unei forme de Sonată lentă. Momentele esenţiale ale formei sînt subliniate prin nucleul ciclic [Σ] care apare la început în chip de introducere, apoi la despărţirea Dezvoltării de Repriză, în temeiul aceleiaşi funcţionalităţi. Printr-o mutaţie enarmonică (ce devine sensibilă pentru un alt sunet), nucleul ciclic [Σ] realizează o spectaculoasă „modulaţie motivică“[13] din *la minor* în *Mi bemol major:*

[13] Termen preluat din Hans Peter Türk (Bl. 87) — termen ce îşi validează sugestivitatea sa prin numai argumentul exemplului, extras dintr-un cu totul alt context stilistic.

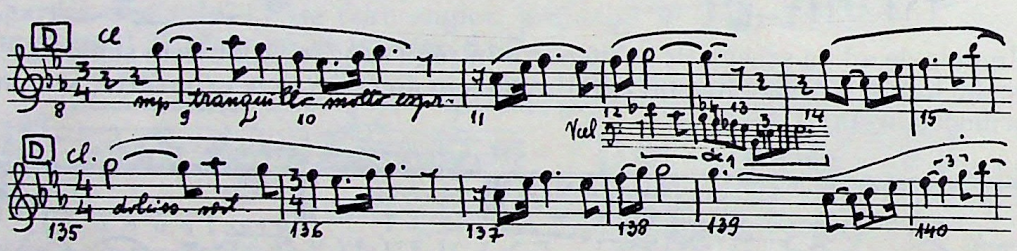


În această ipostază — de mediator firesc dintre doi centri sonori atît de îndepărtaţi — îi găsim aici prima raţiune a fizionomiei sale de nucleu melodic ciclic:



Cele două teme-reper ale dramaturgiei de Sonată sînt concepute, de această dată, prin continuităţi melodice foarte expresive, care degajă o binevenită atmosferă liniştitoare.

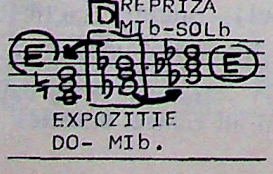
Tema I, D prezentată în *Mi bemol major* la clarinet atît în Expoziţie, cît şi în Repriză, se caracterizează printr-o cursivitate melodică de o plasticitate aparte. Orchestra o însoţeşte discret într-o ţesătură foarte rafinat concepută, în care de fapt se colorează cromatic sunetele adiacente funcţiunii principale *Mi bemol* I (a căror simultaneitate armonică pluteşte în jurul acestui cursus melodic de factură eminamente diatonică):

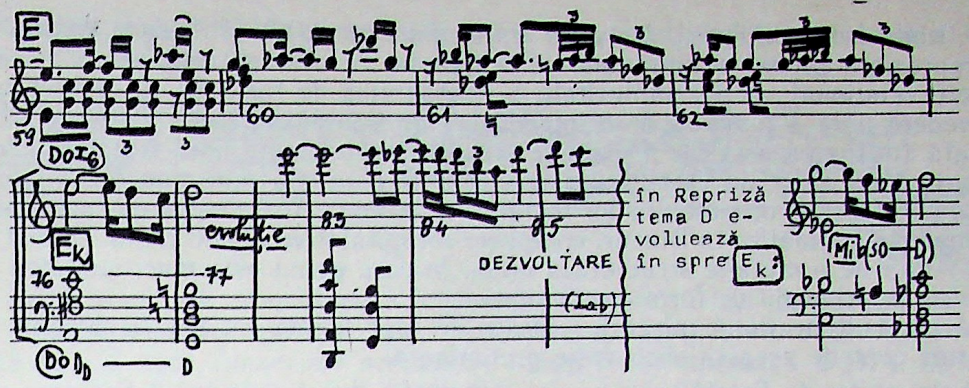


În Expoziţie se mai păstrează discret, la violoncel, incizii melodice care amintesc de vechiul motiv α (din partea I), motiv de altfel prezent şi în tranziţia intonată de nucleul ciclic Σ. În dinamizările din Repriză însă, acesta dispare în contextul unei înveşmîntări timbrale puţin diferite, ponderea prezentării temei D în această articulaţie recapitulativă fiind axată, în primul rînd, pe colorarea cu multiple note melodice a unei mari funcţiuni de tonică *(Mi bemol)*.

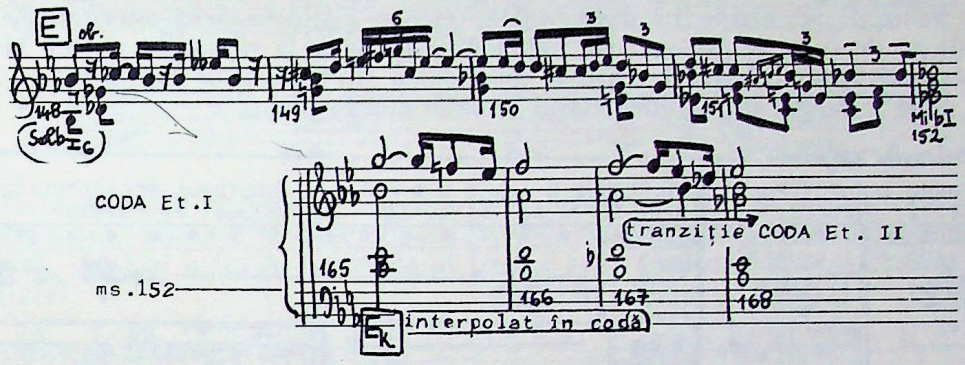
Tema a II-a, mai puţin cursivă prin acumulările celulare întrerupte de cezura pauzelor, fiind concepută într-o zonă intonaţională bogat cromatizată, care prin fluctuaţia treptelor afectează claritatea modului ce pendulează imperceptibil între major şi minor, contrastează ca factură cu tema precedentă. Degajînd o anumită tentă de confesiune intimă mai aparte, sugerată pe planul notaţiilor agogice *(appassionato piangendo)*, coroborate şi cu mobilitatea unui tempo elastic *(un poco più mosso ed agitato)*, această temă se contrapune firesc lumii diatonice anterioare, creînd prin opoziţia cromatic-diatonic al doilea pol în dramaturgia acestei sonate lente.

Articulaţia tematică E va evolua înspre un segment cadenţial E_k, care prin deschiderea funcţională $\begin{bmatrix} SD—D \\ DD—D \end{bmatrix}$ departajează grupul tematic secund de celalalte verigi ale formei. Relaţiile tonale între aceste fizionomii tematice sînt de terţă mică descendentă pentru Expoziţie, şi de terţă mică ascendentă pentru Repriză:

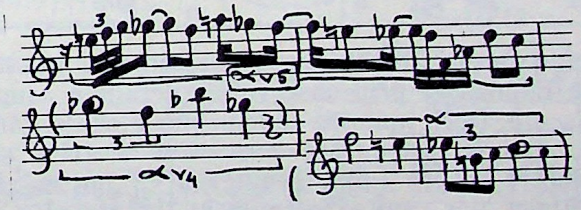




în contextul căruia apare repriza dinamizată a lui E eliminîndu-se puntea (care va fi materialul utilizat în codă) :

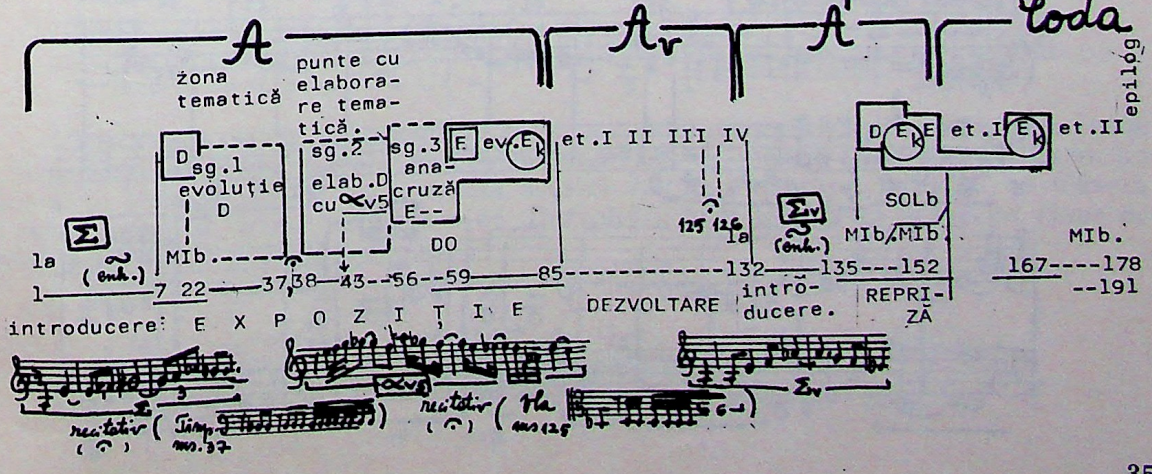


Puntea în Expoziție se poate segmenta distinct în două: primul segment, organic legat de evoluția melodică a temei D, oprită pe dominantă de cezura unui recitativ al timpanului pe *si bemol* (măsura 37), și al doilea segment, bazat pe o nouă transfigurare a nucleului ciclic *α*:



Acest motiv ciclic va îmbogăți procesul de elaborare al temei D, care se desfășoară în segmentul 2 de punte — cu virtualitățile sale de contrasubiect expresiv și în egală măsură simbol al unității ciclice de care am mai pomenit.

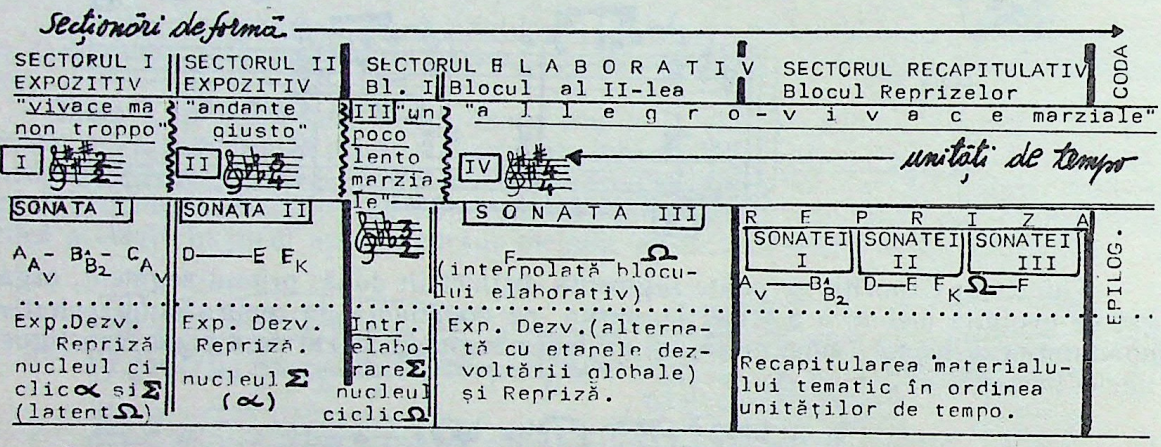
Schema generală a formei:



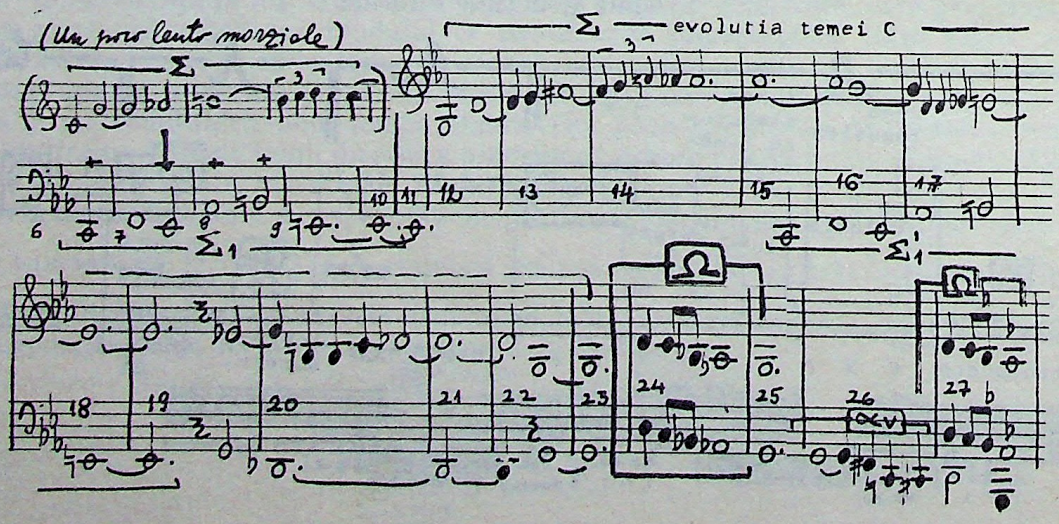
Ultimele două mișcări, *Un poco lento, marziale* (III) și *Allegro vivace, marziale* (IV), reprezintă global o mare unitate a genului în care se totalizează — din punct de vedere relațional — o complexitate a Sectoarelor de forță de un aspect inedit. La prima vedere pare a fi vorba de o introducere (mișcarea a III-a) pentru o nouă formă de Sonată (mișcarea a IV-a) în care se stratifică și tot materialul tematic al mișcărilor anterioare. Mult timp am crezut că este vorba de o simplă rememorare, în spiritul unei gîndiri ciclice, a tuturor simbolurilor tematice anterioare. Însă logica cu care sînt grupate aceste materiale tematice în Blocuri compacte recapitulative ne-a convins în mod palpabil, că este vorba de o mutație structurală nouă, în care genul este macrounitatea alcătuită după un unic principiu de formă politematică.

Aceste ultime două mișcări (cîntate de fapt legat) nu pot fi obiectiv analizate fără a ține cont de această observație preliminară.

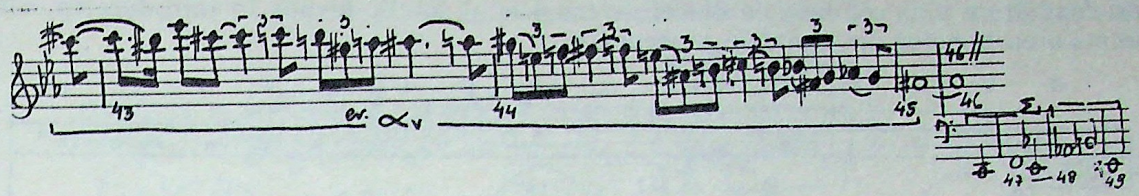
Este vorba de Selecționarea unei hipertrofii structurale în: *2 Sectoare expozitive* în care se nasc primele cinci articulații tematice în dramaturgia a două forme de sonată adiacente, prin legătura subterană a întregului material motivic; *un Sector elaborativ* în care tema C se divide în două nuclee ciclice distincte prin alternarea lui Σ_1 cu Σ inițial, pe de o parte, și apariția fizionomiei distincte a ultimului nucleu ciclic Ω; și *două Sectoare recapitulative* în care se totalizează (în spiritul de contrafort al unei mari reprize, *plus o Coda)* întreg materialul tematic cunoscut:



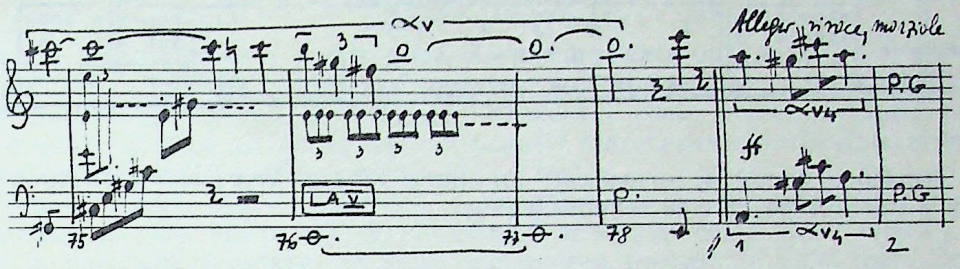
În momentul cînd facem această precizare, analiza noastră nu a acoperit decît primele două Sectoare Expozitive prin observațiile detaliate asupra formelor de Sonată din prima și a doua mișcare. Deci, înaintea concluziilor globale, rămînem datori cu analiza ultimelor 3 Sectoare, extinse pe durata mișcărilor a III-a și a IV-a. *Mișcarea a III-a,* o amplă introducere înspre final, debutează cu un sugestiv moment de percuție, ale cărui incizii ritmice vor rămîne permanent într-un plan ostinato — conducător al atmosferei apăsătoare, sugerată intenționat încă în indicația de tempo (... *marziale)*. Din registrul grav al basilor se aude o idee melodică lapidară, în augmentări celulare iambice a căror fizionomie amintește de intonația nucleului ciclic Σ din care se va explicita curînd și Ω:



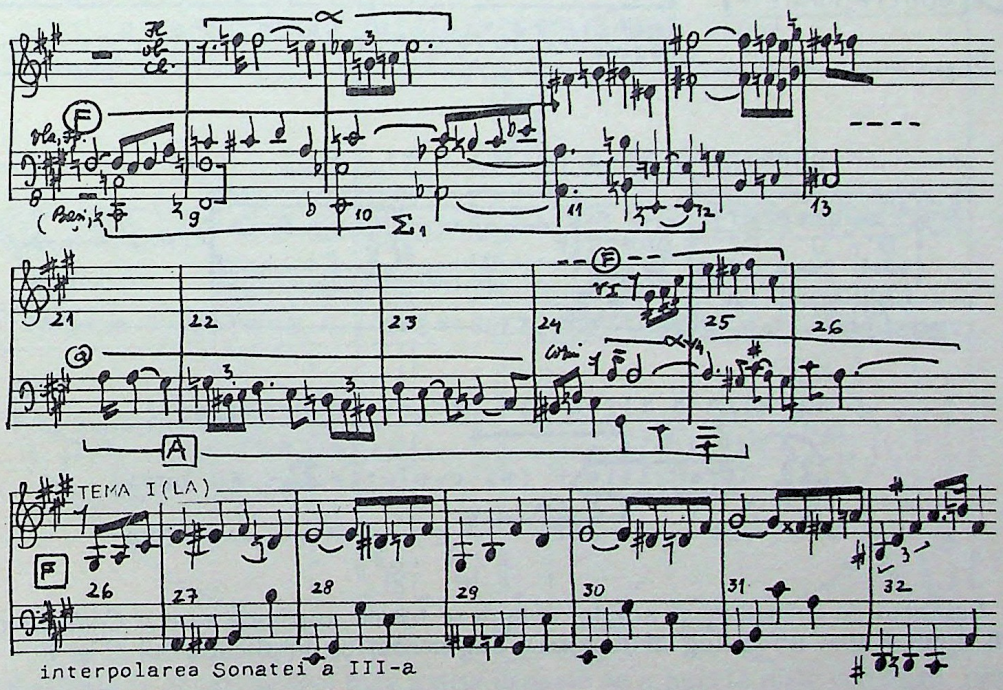
La aceste nuclee ciclice se mai adaugă şi un aspect variaţional al lui α, cu participarea căruia evoluţia melodică se precipită pînă la o culminaţie:



A doua etapă de dezvoltare a materialului ciclic $\Sigma\,\Omega\,\alpha$ debutează cu acelaşi Σ_1, apoi Ω, conducîndu-ne spre a doua culminaţie a lui α_v, statornicit de acum pe o dominantă de *La*, care (anacruză armonică) leagă firesc mişcarea a III-a de a IV-a:

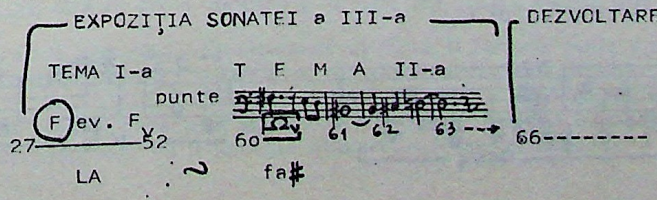


A treia etapă de dezvoltare este marcată din nou cu Σ_1, de această dată însoţit de un contrasubiect din care se va personaliza o nouă temă:[F] Motivul α, α_{v4} este integrat, în fizionomia frazică a lui A, în cel de al treilea plan polifonic al acestei dense etape de dezvoltare:

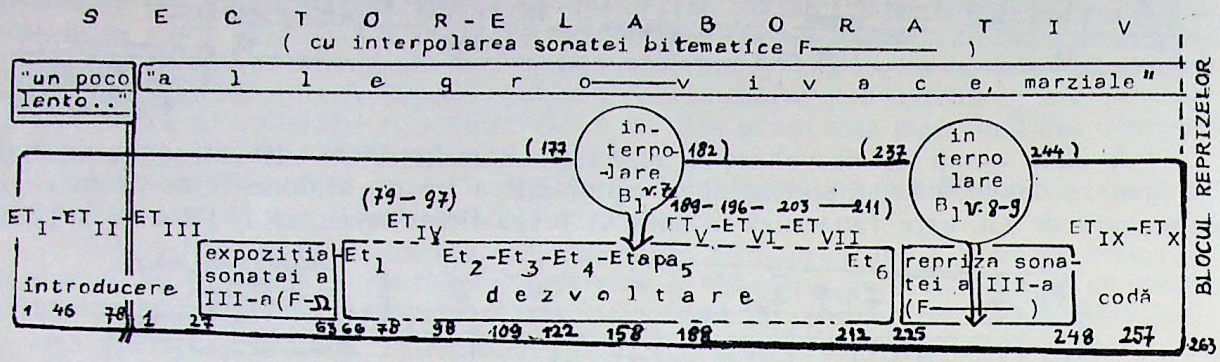


interpolarea Sonatei a III-a

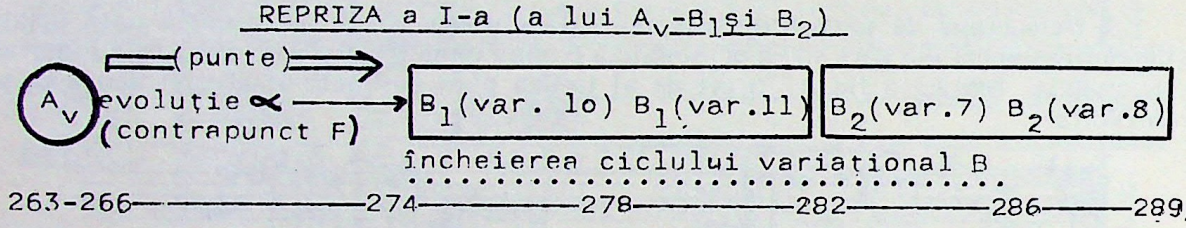
Odată cristalizată, noua temă — F — va condiţiona apariţia celei de a treia forme de Sonată cu materialul tematic F (pentru tema I) şi Ω_v (pentru tema a II-a). Expoziţia celei de a treia sonate se va interpola acestui val de elaborare, începînd cu măsura 27 reintegrîndu-se, odată cu măsura 66, Dezvoltării prin alternanţa propriilor etape de dezvoltare cu cele anterior începute:

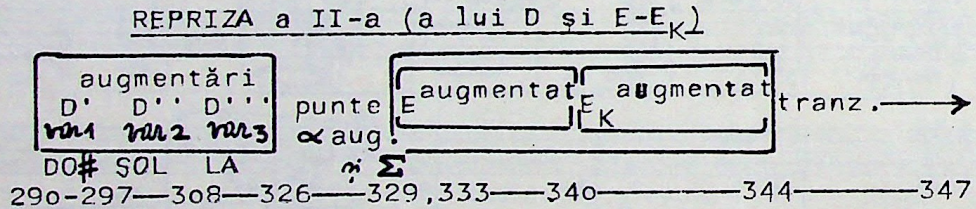


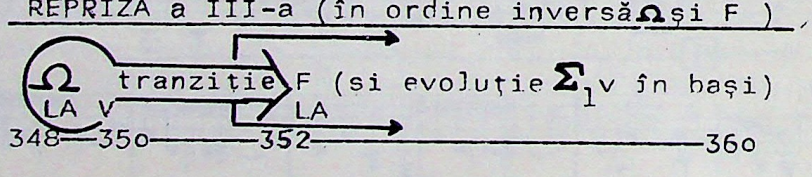
În diferenţierea etapelor de dezvoltare aparţinătoare celei de a treia sonate, am mers pe criteriul utilizării materialului tematic F şi Ω_v în primul rînd, celelalte etape de dezvoltare sînt conduse de obicei de materialul lui Σ_1 (expus în introducere), cît şi implicarea temelor din sonatele precedente:



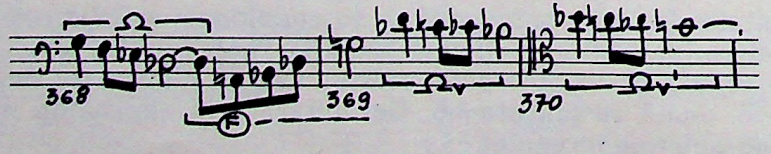
Următorul sector al formei este un amplu *Bloc al Reprizelor* care apar în ordinea firească a părţilor pe care le recapitulează:



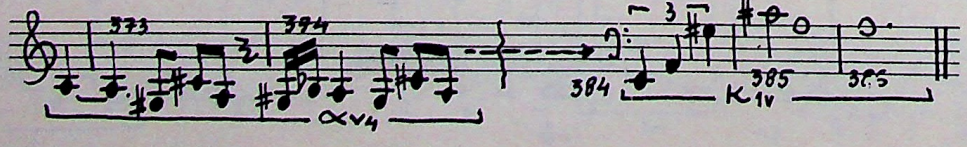




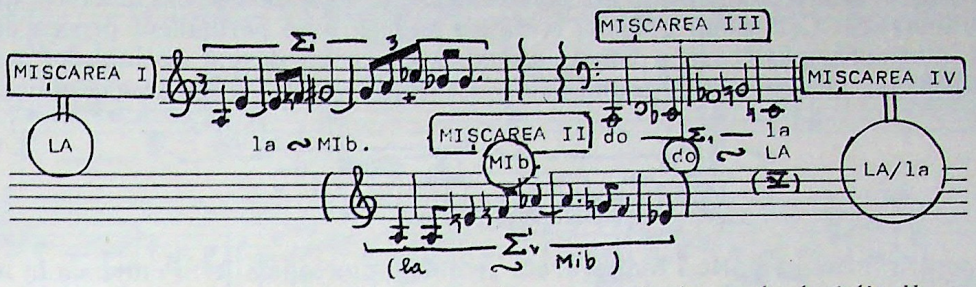
Sectorul de încheiere al acestei complexe forme muzicale este *o Codă* în care distingem două etape: un epilog al temei D, augmentat cu implicaţia lui Ω şi F:



şi evoluţia concluzivă a motivului α_{v4}:

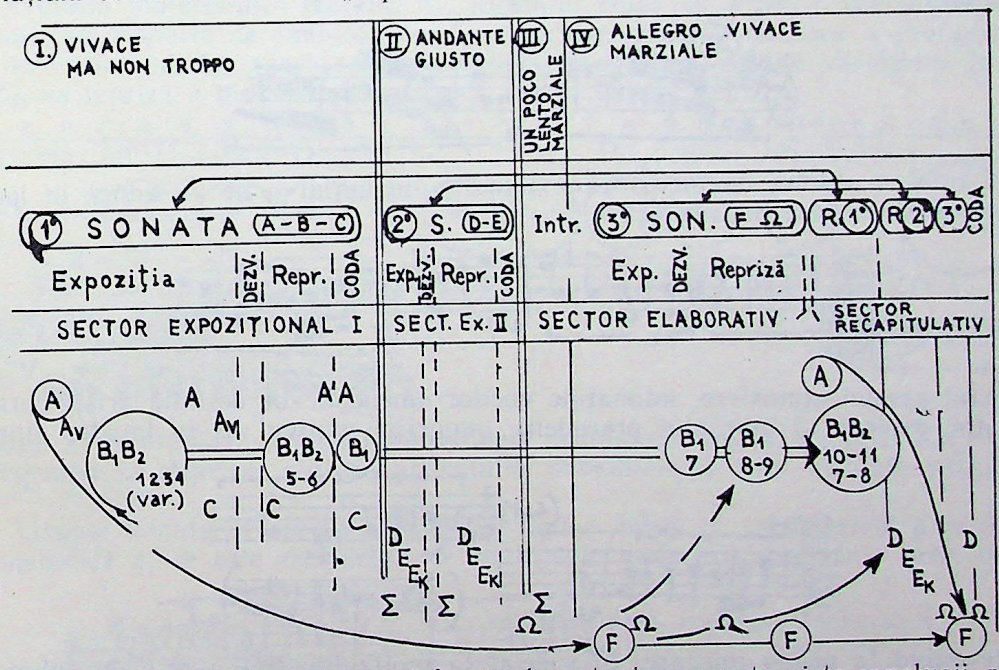


Cele patru mișcări ale acestei „mari forme politematice" sînt scrise în I: *La major,* II, *Mi bemol major,* III: *do minor* ~ La V, și IV: *La major,* Legătura organică dintre aceste puncte tonale este realizată cu ajutorul nucleului ciclic Σ și a evoluției sale Σ_1;



Dealtfel, și în interiorul acestei macroforme muzicale nucleul ciclic Σ are un rol deosebit: definește articulația tematică C în partea I, devine introducere pentru Expoziția și Repriza Sonatei din partea a II-a, este elementul cheie pentru evoluția părții a III-a înspre partea a IV-a, al cărui Sector elaborativ marchează etapele sintezei tematice globale (vezi etapele I, II și III, respectiv V și VI).

În finalul acestei analize încercăm surprinderea celor constatate într-o schemă generalizatoare, în care am pornit de la premisa existenței celor patru mișcări notate de Enescu în partitură, reliefînd, pe lîngă secționarea globală în cinci mari Sectoare, diferențierea celor șase entități tematice A — B — C — D — E — F și sublinierea celor trei nuclee ciclice în α Σ Ω. Pe lîngă rolul de liant al celor trei nuclee ciclice în această macroformă muzicală, mai operează și extinderea pe întreaga ei durată a ciclului de variațiuni duble ale temelor „repausului structural" B_1 — B_2.



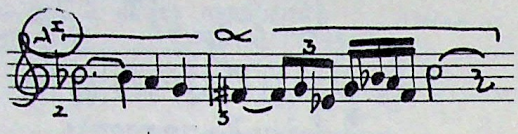
Fiind abia la *op. 17,* și deci încă foarte departe de a puncta niște concluzii, rămînem totuși surprinși de siguranța și firescul cu care Enescu — la numai 33 de ani — realizează această soluție inedită de integrare a formei în gen[14], creînd premisele unei noi accepțiuni asupra formelor tematice înseși. Păstrînd concluziile pentru un capitol special destinat acestora, ne despărțim temporar de *Simfonia a II-a,* cu remarca ce se cuvine a fi precizată, și anume aceea că un asemenea aspect de virtuazitate componistică nu putea fi realizat decît de un muzician dotat cu o memorie muzicală total ieșită din comun[15].

[14] Soluția anterioară, deschisă prin *Octuorul op. 7,* va fi reluată peste ani în *Simfonia de cameră,* unde, după cum vom observa la timpul potrivit, se vor găsi ecouri ale realizărilor din majoritatea creațiilor enesciene.

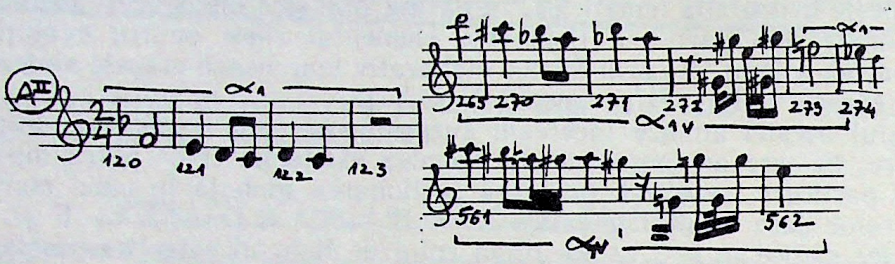
[15]. În cazul memoriei lui Enescu, ce a devenit legendară încă din timpul vieții sale — comparabilă în peisajul muzical european doar cu fenomenul Mozart —, o asemenea reușită ni se pare lucrul cel mai firesc cu putință.

C. SIMFONIA A III-A, ÎN DO MAJOR, OP. 21. Clădită pe trei mişcări, organic legate între ele prin utilizarea unui material celular comun, Simfonia sugerează prin contrastul de atmosferă al acestora un adevărat Triptic dantesc[16].

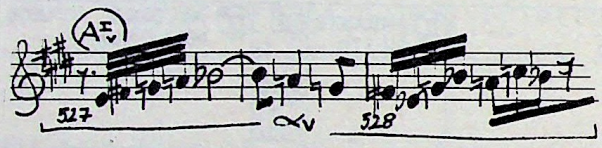
Prima mişcare, *Moderato, un poco maestoso,* este scrisă într-o clară formă de sonată bitematică. Cele două grupuri tematice supuse unui permanent proces de transformare interioară, păstrează o constanţă motivică ce va deveni de fapt, pe parcursul întregului ciclu, nucleul melodic unificator. În grupul tematic A_I, de exemplu, motivul de bază:



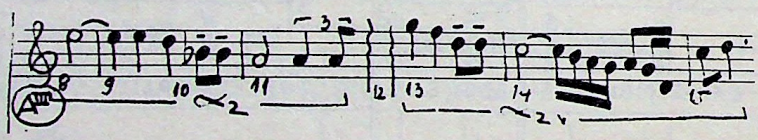
rămîne pentru întreaga parte I o adevărată „emblemă melodică A". Pentru ca în mişcarea următoare să se metamorfozeze în intonaţia ameninţătoare a unui Marş:



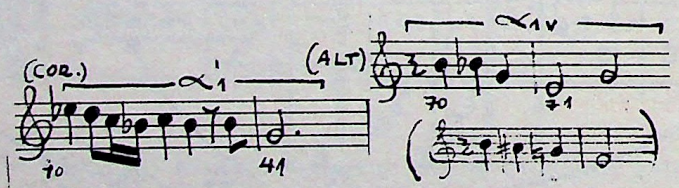
iar undeva în culminaţia Scherzo-ului să apară citată din nou „emblema melodică" a vechiului A:



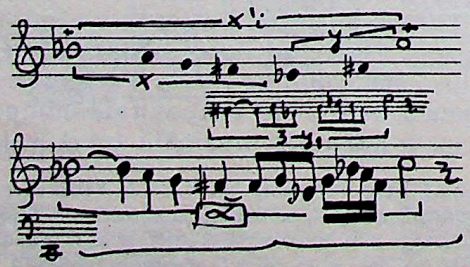
În final, o ultimă metamorfozare a motivului iniţial α ne va aduce în ipostaza lui α_2 acea luminozitate paradisiacă:



În contextul acestei atmosfere, intonaţiile vocilor omeneşti vor decanta orişice urmă de ameninţător grotesc al marşului precedent, integrînd motivul α_1 în liniştea finalului:

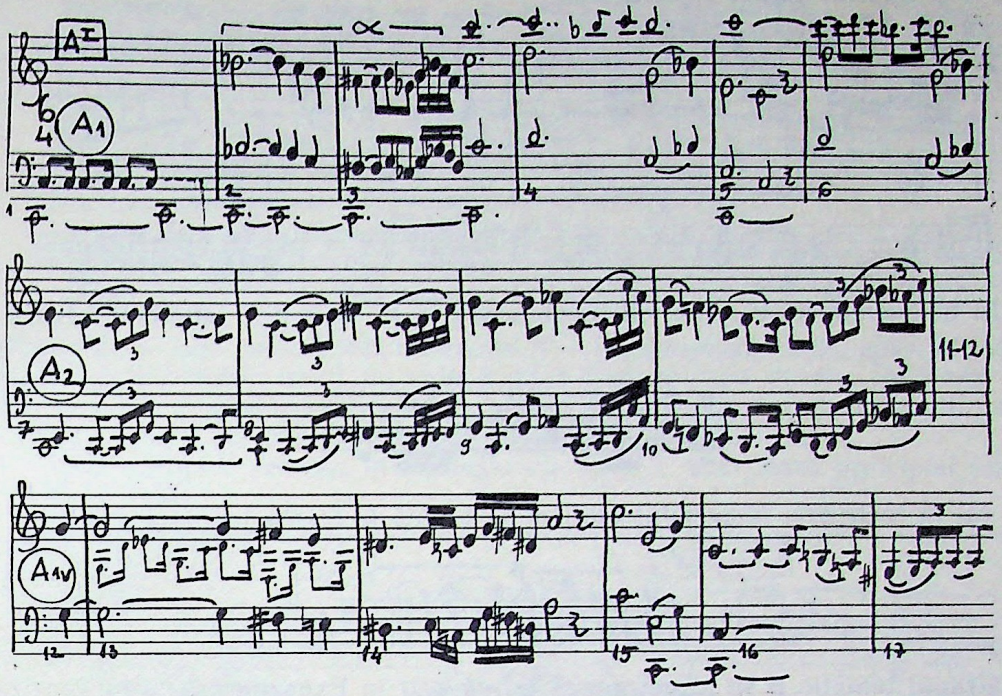


Revenind la prima mişcare, în special la motivul iniţial α, reţinem submotivele x şi y — respectiv y_1, ca părţi integrante în ansamblul său:

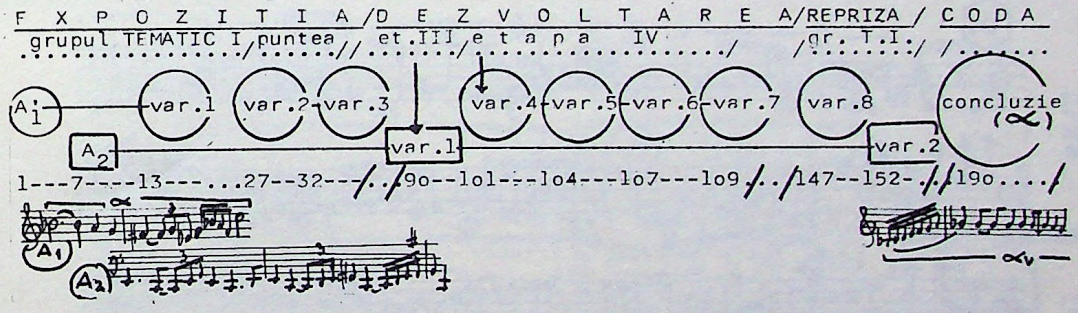


[16]. Asemuit cu Purgatoriul, Infernul şi Paradisul marelui florentin (Bl. 31, p. 134-137).

Grupul tematic A, generat de motivul α, are inițial o structură ternară A_1 — A_2 — A_{1v}:

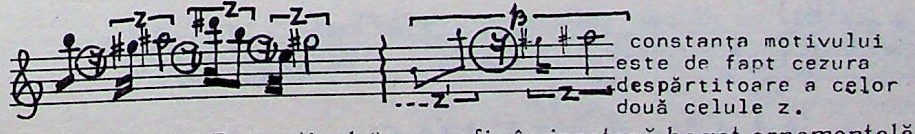


Apoi, evoluția materialului tematic A_1, începînd chiar cu Puntea (în segmentul 2 al acesteia), se desparte de simbioza cu A_2, și prin constanta motivică α prefigurează un ciclu de variațiuni A_1 (care se încheie prin integrarea ultimei variațiuni în binarul A_1—A_2, ca repriză a temei de Sonată):

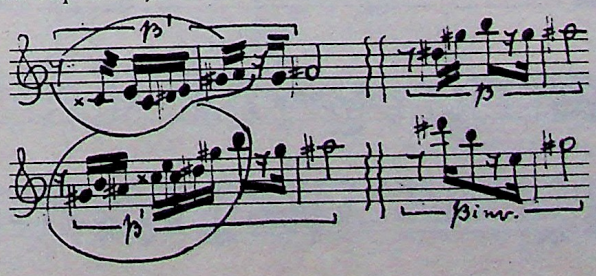


Medianul A_2 își urmează oarecum independent drumul său prin etapa a III-a a Dezvoltării și integrarea în Repriză, aidoma articulației subsidiare a unor virtuale variațiuni duble.

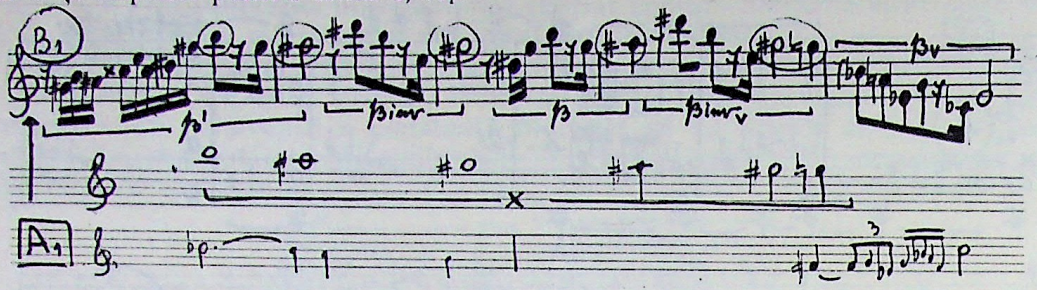
Grupul tematic B are la bază un al doilea motiv, β, caracterizat prin celula ritmico-melodică z, ce este despărțită de multiplele ei ipostaze printr-o serie de cezuri:



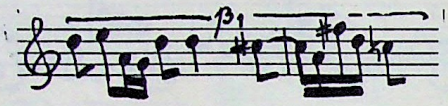
În fizionomia articulației B_1, motivul β apare fie în ipostază bogat ornamentală a primului său submotiv, fie în ipostaza lapidară, însă de fiecare dată cele două submotive sînt despărțite de cezura pauzei:



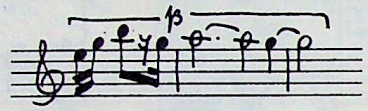
Din articulația B_1 se desprinde în latență submotivul x, atît de caracteristic pentru motivul α și implicit pentru tema I, A_1:



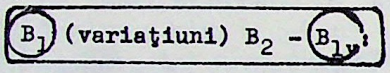
În fizionomia lui B_2, motivul β evoluează la β_1, care prin umplerea cezurii devine cursive:

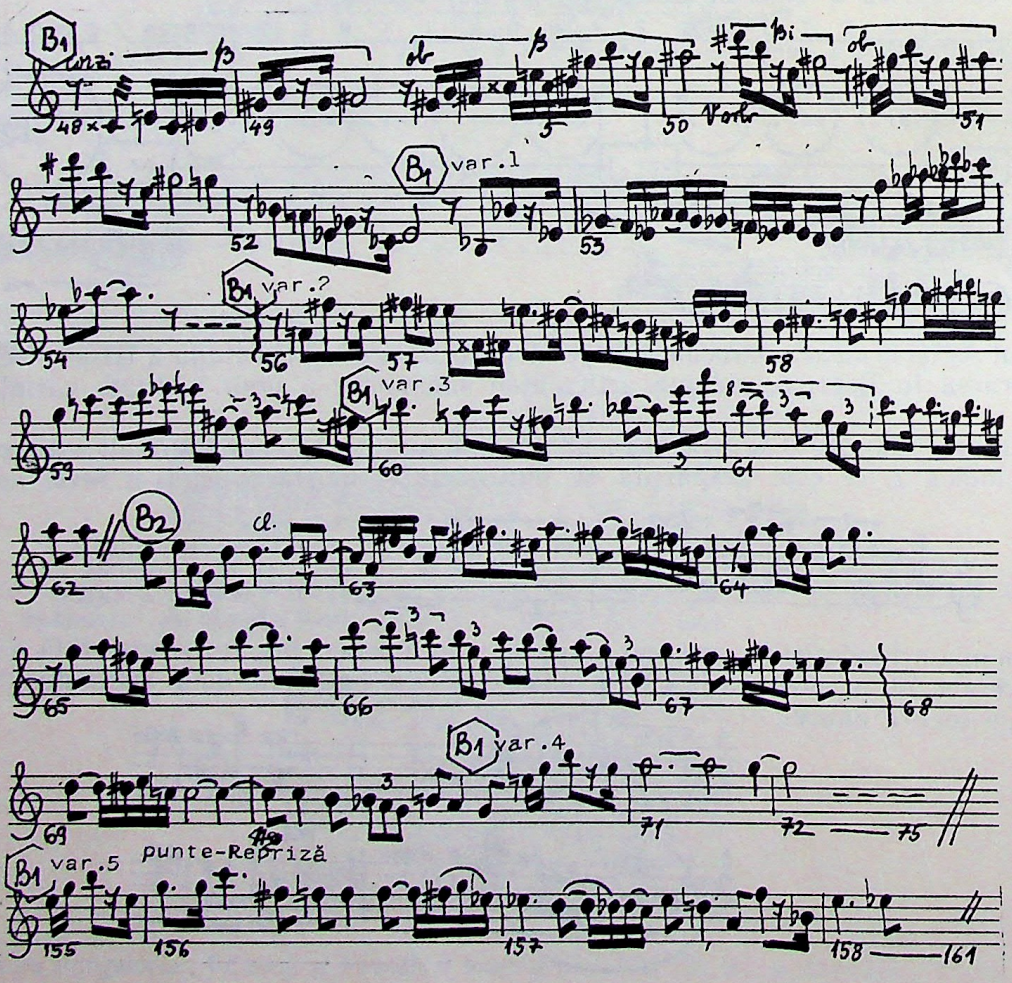


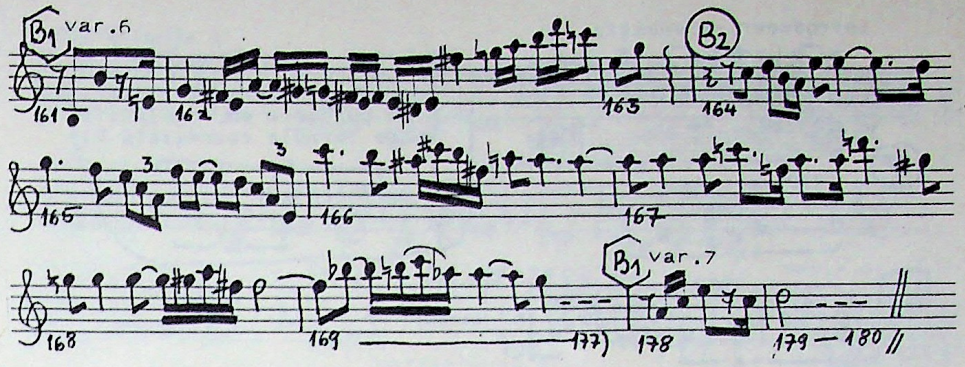
pentru ca, în încheiere, materialul motivic să revină la forma lapidară a lui β:



Grupul tematic B se structurează ternar atît în Expoziție, cît și în Repriză:

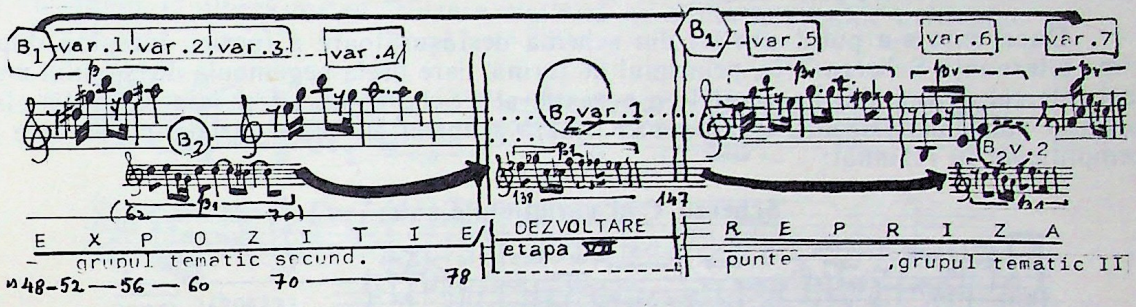




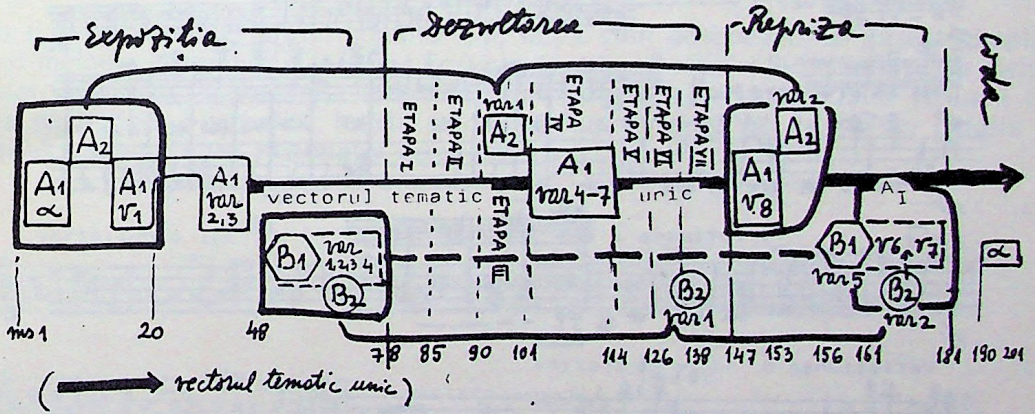


Segmentul B_2 — prin cursivitatea motivului β — contrastează cu B_1, apărînd în contextul întregului grup tematic drept un episod de o expresivitate aparte. Pe lîngă acest rol median din cadrul grupului tematic B, segmentul B_2 este expus şi în ultima etapă a Dezvoltării, conducînd discursul în mod firesc înspre repriza lui A.

Grupul tematic secund, în analogie cu tema I, alternează principial tot un ciclu de variaţiuni duble:

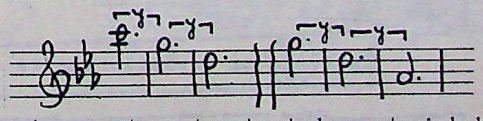


Recapitularea părţii I:



Mişcarea a doua, *Vivace, ma non troppo,* este de fapt un scherzo „grotesc" care, în opoziţie cu secţiunea Trio, urmăreşte foarte apropiat şi dramaturgia de Sonată, motiv pentru care îndrăznim să-l denumim Scherzo-Sonată.

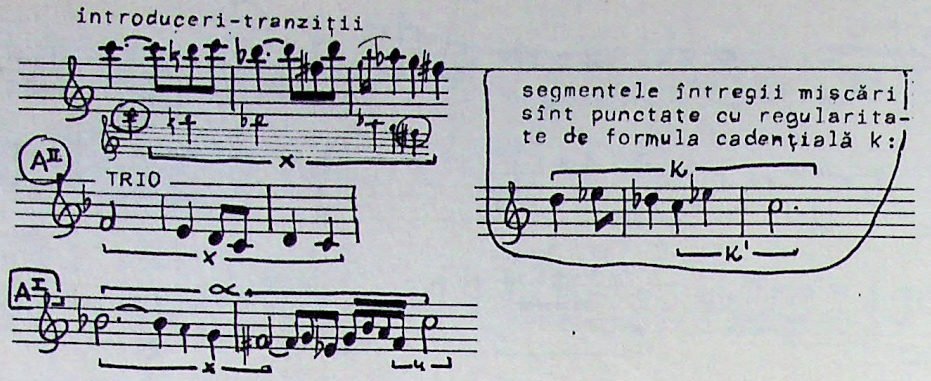
Materialul tematic al Scherzo-ului este bazat pe celule de tip y, înlănţuite în descendenţa a două cvarte succesive:



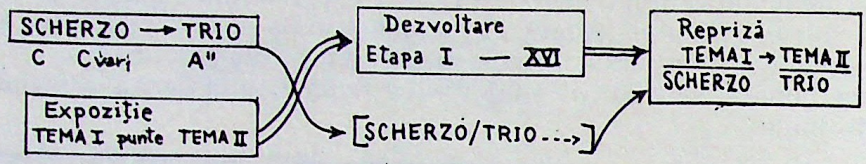
fiind, din acest punct de vedere, net contrastant de materialul tematic al întregii simfonii (cu care, după cum am menţionat în anticipaţie, este extrem de înrudit) [17].

Materialele motivice ale părţilor elastice de tip introductiv sau tranzitiv, cît şi motivica Trio-ului îşi au originea în intonaţiile temei A_1 din prima mişcare:

[17] Acest aspect, fiind de o importanţă decisivă pentru concluziile globale, ne rezervăm dreptul de a-l aborda în detaliu în finalul analizei.

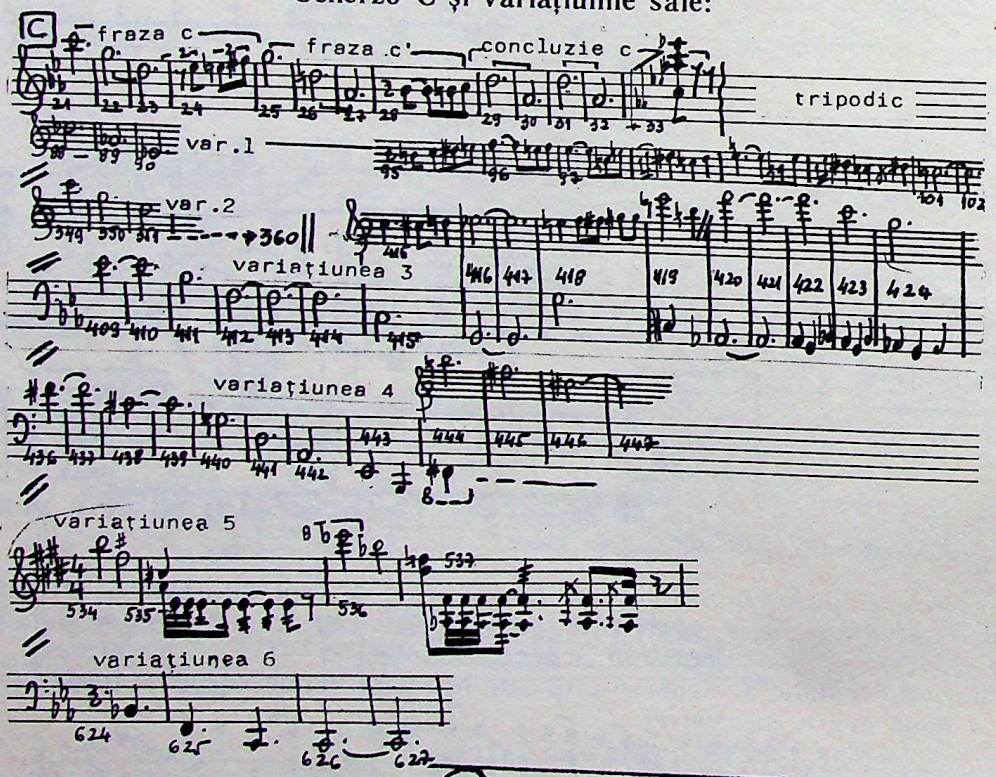


Schema generală a formei:

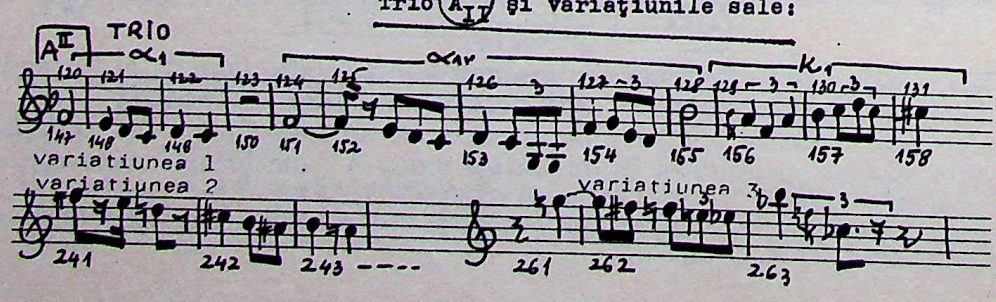


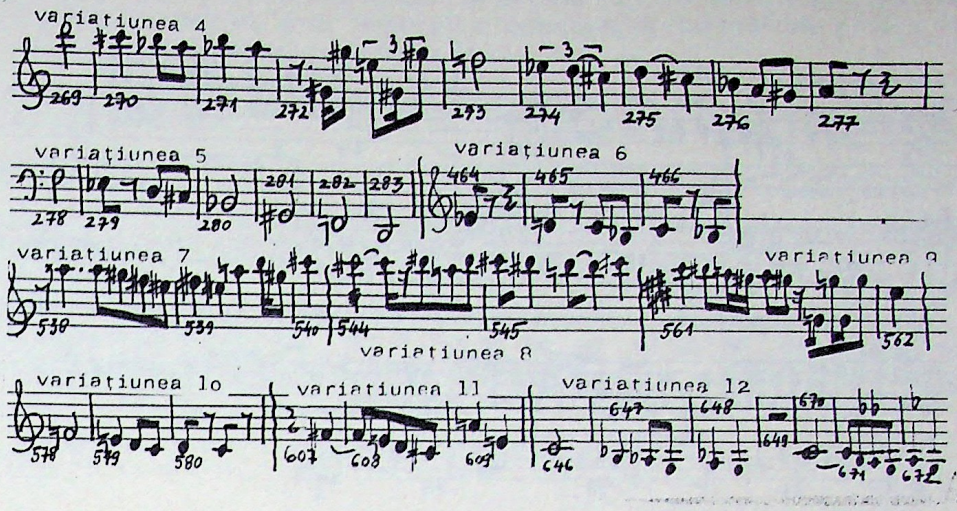
După cum s-a putut urmări din schema desfășurătoare a formei, începînd după prima alternanță Scherzo-Trio, principiul de formă care preia hegemonia discursului muzical este cel de Sonată. În paralel cu aceasta, atît Scherzo-ul, cît și Trio-ul, grație elaborărilor sau dinamizărilor, își urmează fiecare propriul lor ciclu variațional pe care îl exemplificăm în rezumat:

Scherzo C și variațiunile sale:

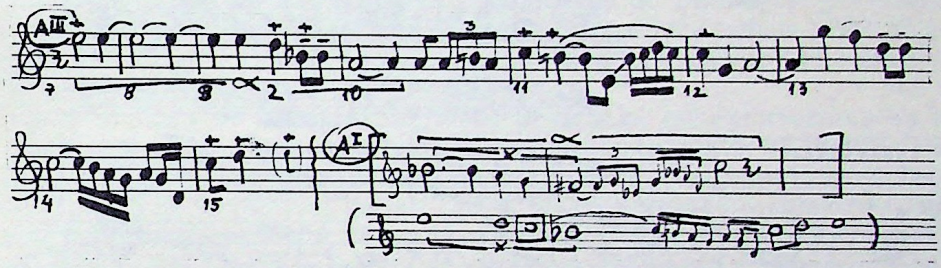


Trio A_{II} și variațiunile sale:

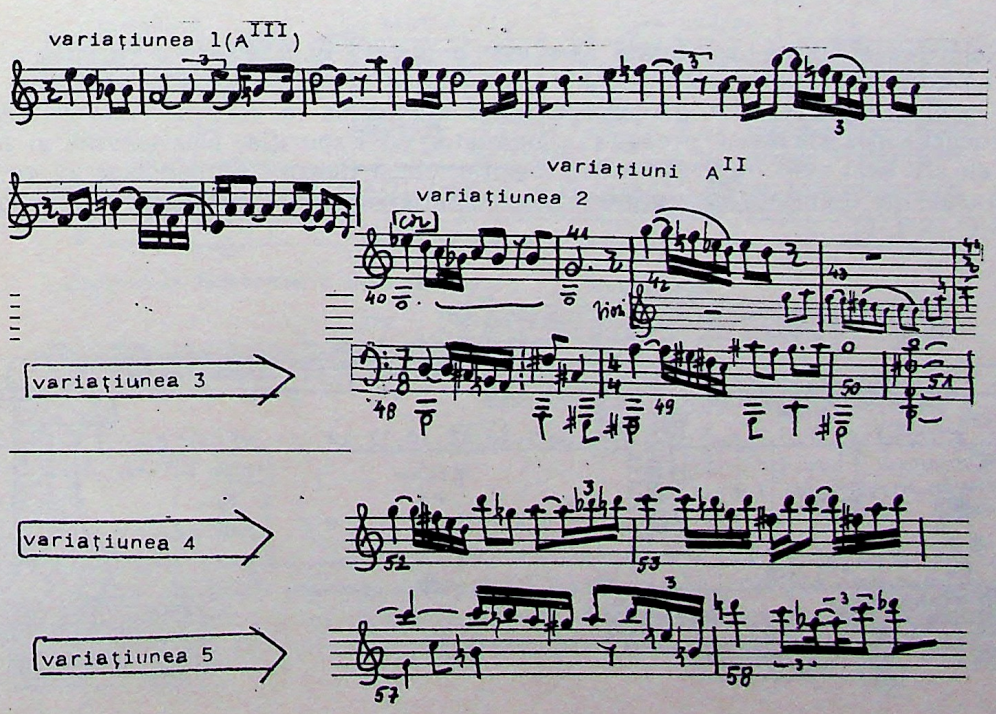


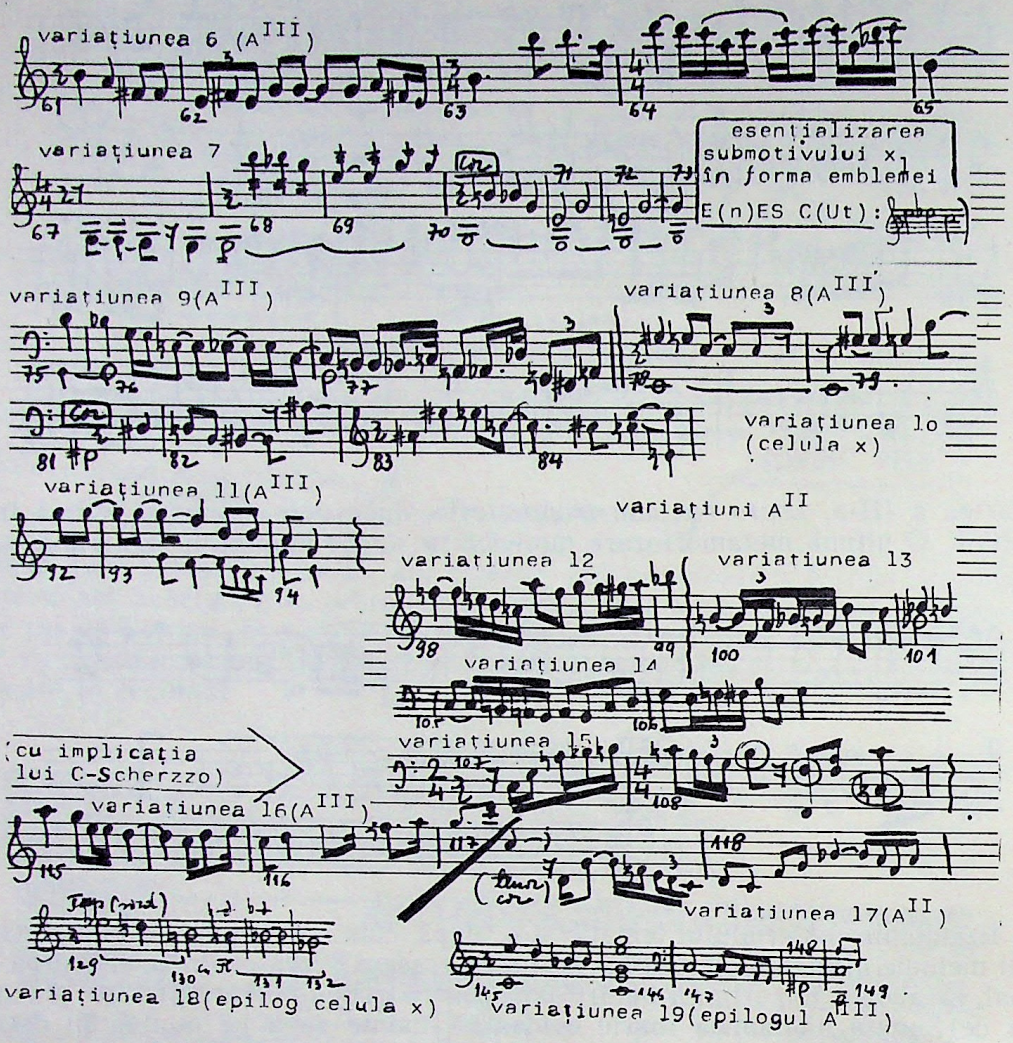


Partea a III-a, *Lento ma non troppo,* este, după opinia noastră, scrisă în formă de variaţiuni. O ultimă metamorfozare motivică ne aduce intonaţiile motivului a_2:

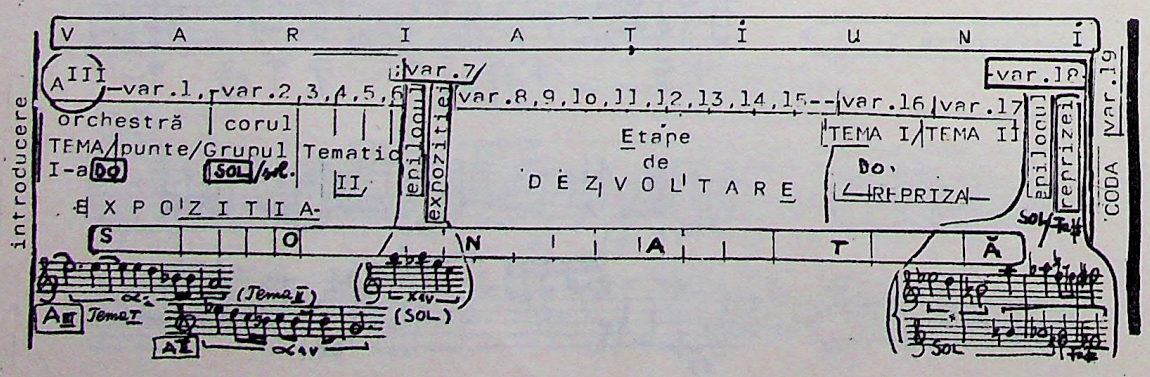


În fizionomia materialului tematic A_{III}, după cum observăm, se găseşte implicat şi profilul melodic al motivului a_1 (din Trio-ul precedent) ceea ce, în echilibrarea ciclului variaţional, va avea o importanţă hotărîtoare pentru grupajul variaţiunilor şi după dramaturgia de Sonată bitematică foarte evidentă. Înainte de a ne motiva în detaliu raţionamentul, exemplificăm rezumativ acest ciclu variaţional:

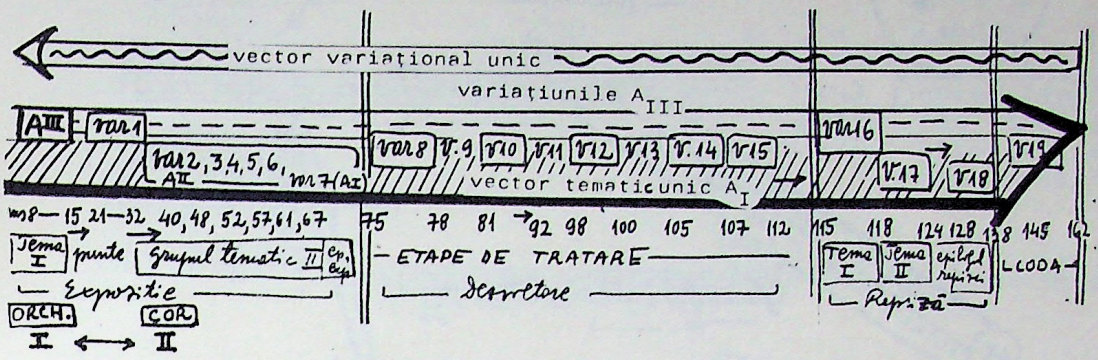




Referitor la forma de Sonată care este implicată în acest ciclu variațional, menționăm că ponderea materialului motivic a_2 sau a_1 grupează un număr oarecare de variațiuni, asemănător vechilor grupuri tematice din forme la care ne referim. Cele trei mari Blocuri variaționale se prezintă asemănător cu Expoziția, Dezvoltarea și Repriza formei, cu atît mai evident cu cît atît Expoziția, cît și Repriza sînt închise cu variațiuni epilog bazate pe esențializarea materialului submotivic x_1 (în forma sa emblematică E [N] ES-C — UT):

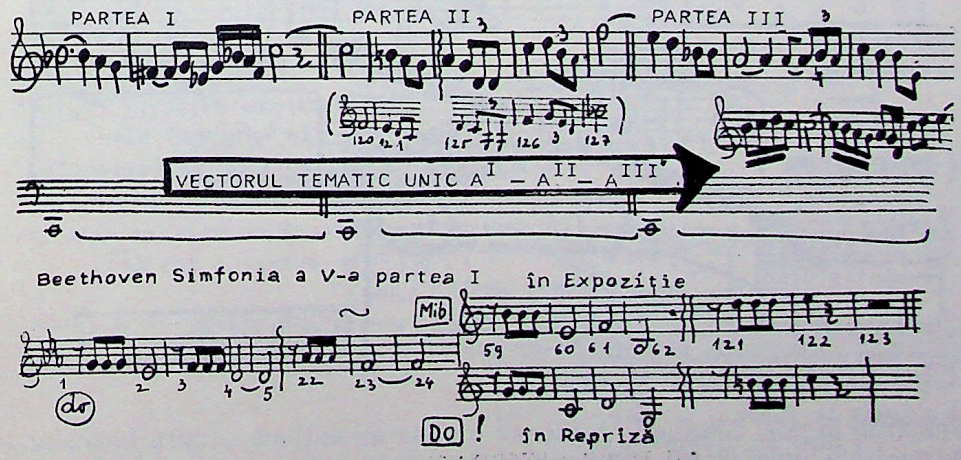


Acest dualism bitematic, născut în interiorul unui ciclu variațional, este subliniat intenționat de către Enescu și timbral, prin segmentele eminamente orchestrale pentru tema I și adausul vocilor omenești în zona temei a II-a:

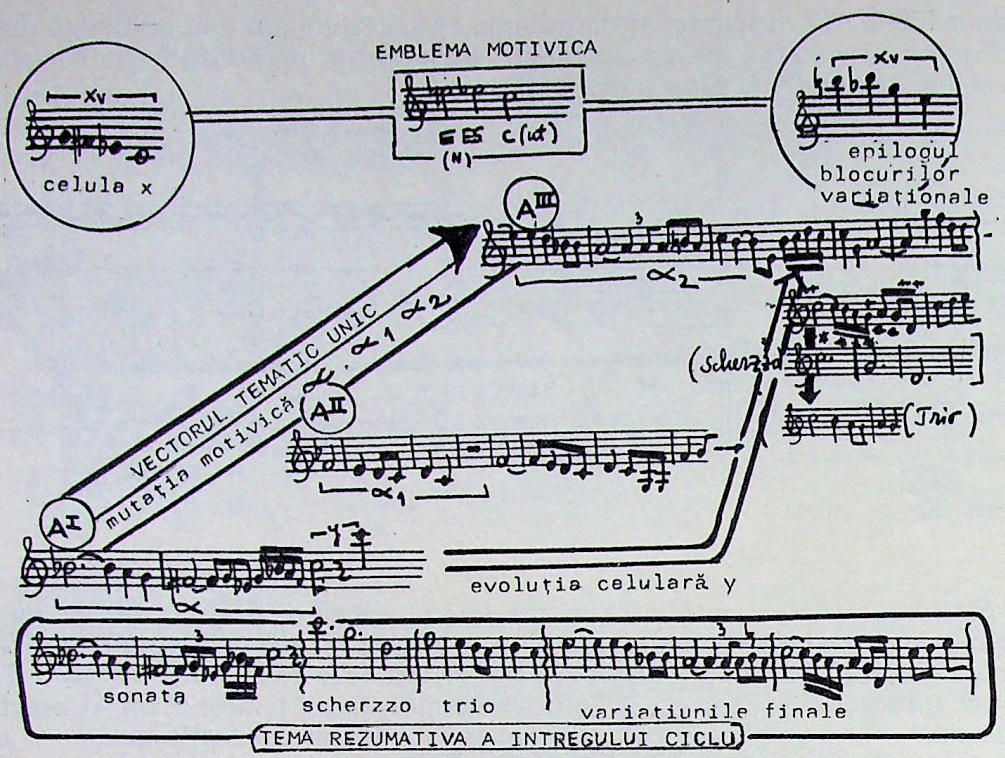


În *Simfonia a III-a,* notată cu nr. de *op. 21* de către Enescu, ne găsim în fața unei soluții — îndrăznim să spunem inedite — de organizare a timpului muzical. Deși Sonata primei mișcări, alternanța Scherzo-Trio din cea de a doua, cît și Variațiunile duble din final sînt tradițional explicitate, legătura organică dintre temele pivot al acestor mișcări profilează — prin implicații calitativ superioare vechii concepții ciclice — aspectul inedit al morfologiei muzicale.

Faptul că tema de debut a Simfoniei își implică metamorfozarea sa motivică în părțile următoare, nu atît ca rememorare ciclică, ci ca material tematic de referință, ni se pare în acest sens semnificația majoră a saltului calitativ realizat în concepția globală a lucrării. Drumul de la motivul inițial, care-și găsește sălaș provizoriu în tema A_I, pînă la articulația tematică rezultată din mișcarea finală, înseamnă de fapt maturizarea prin împlinirea într-o capodoperă a vechiului deziderat enescian de acumulare a mișcărilor simfonismului tradițional în totalizarea globală a întregului. Apropierea pe spațiul aceluiași rînd muzical a esențelor intonaționale α, α_1 și α_2, imaginate pe o amplă pedală de *Do,* ne prezintă chintesența acestui ciclu simfonic cu aceeași intensitate cu care „celula fatidică" beethoveniană, într-o alăturare similară, ne rezumă, prin conciziunea periodică, Expoziția, respectiv Repriza *Simfoniei a V-a:*

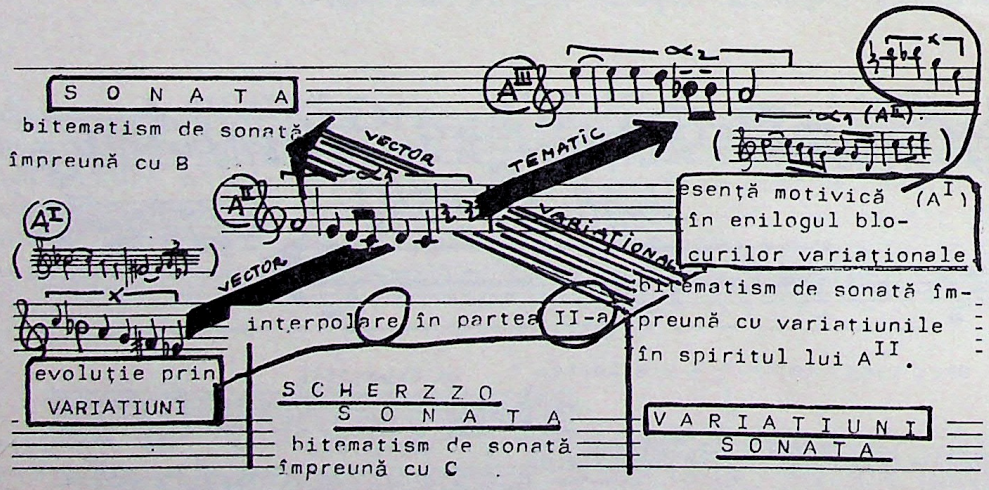


Din vectorii de sens ai evoluțiilor motivico-celulare reiese, pe de o parte, claritatea de temă-rezultat al finalului (care acumulează în sine sinteza părților precedente), iar pe de altă parte, prin includerea motivului γ din Scherzo aduce ipoteza rezumativă mai sus citată la nivelul unei autentice entități tematice:



Cele trei mișcări se bazează pe o temă comună A, în fiecare parte avîndu-și personalizată o fizionomie proprie, definitorie a atmosferei adecvate și caracteristice. Între acestea fiind o legătură pe linia evoluției *temei de debut* pînă la *tema rezultat,* codurile utilizate de noi prin A_I, A_{II} respectiv A_{III} vor să simbolizeze concret această situație de fapt.

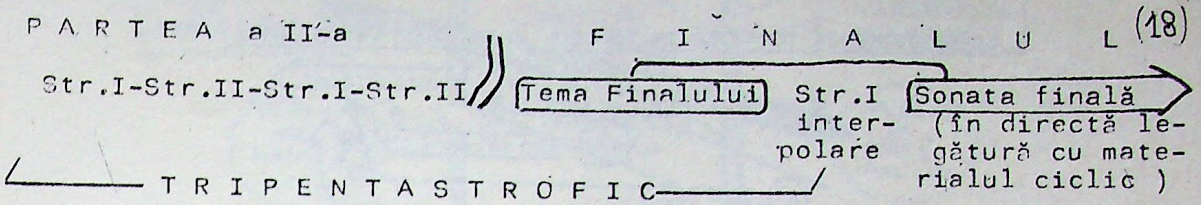
Partea I realizează o Sonată bitematică în relație cu grupul tematic B, Partea a II-a stroficitatea unui Scherzo-Trio care implică în egală măsură și bitematismul Sonatei C — A_{II}, iar Finalul este un ciclu de variațiuni A_{III}, al căror Blocuri variaționale subînțeleg și bitematismul A_{III}—A_{II}:



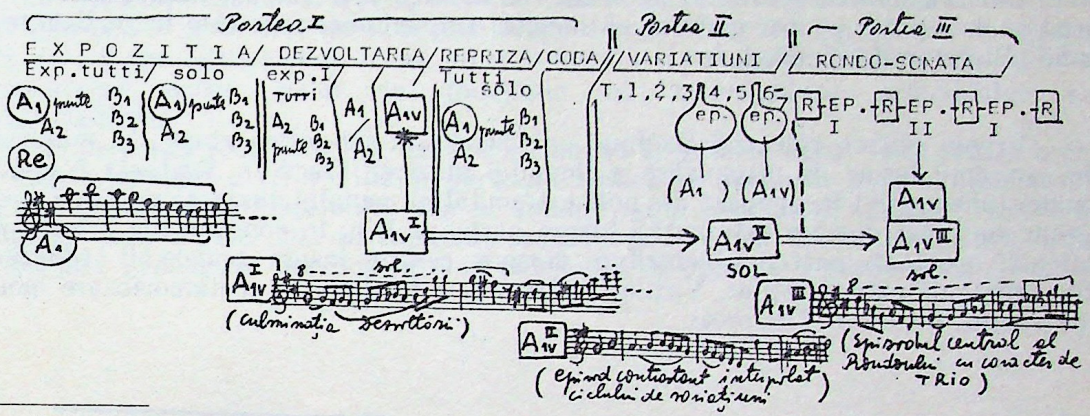
Tripartitul acestei Simfonii profilează o nouă accepțiune asupra formelor tematice, acolo unde evoluția temei de referință participă activ la conturarea separată a trei principii de formă *(de acum foarte bine explicitate),* printr-o verigă tematică unică, reprezentată de articulația **A.** Vechiul principiu ciclic este evident depășit prin tocmai participarea nemijlocită a acestei teme pivot la eșafodarea întregului.

Pentru a nu fi privită opinia noastră exagerat de subiectivă — în temeiul admirației constante pe care o nutrim față de creația enesciană —, menționăm că această soluție a fost adoptată parțial și de César Franck în *Simfonia* sa. În partea a II-a, Franck

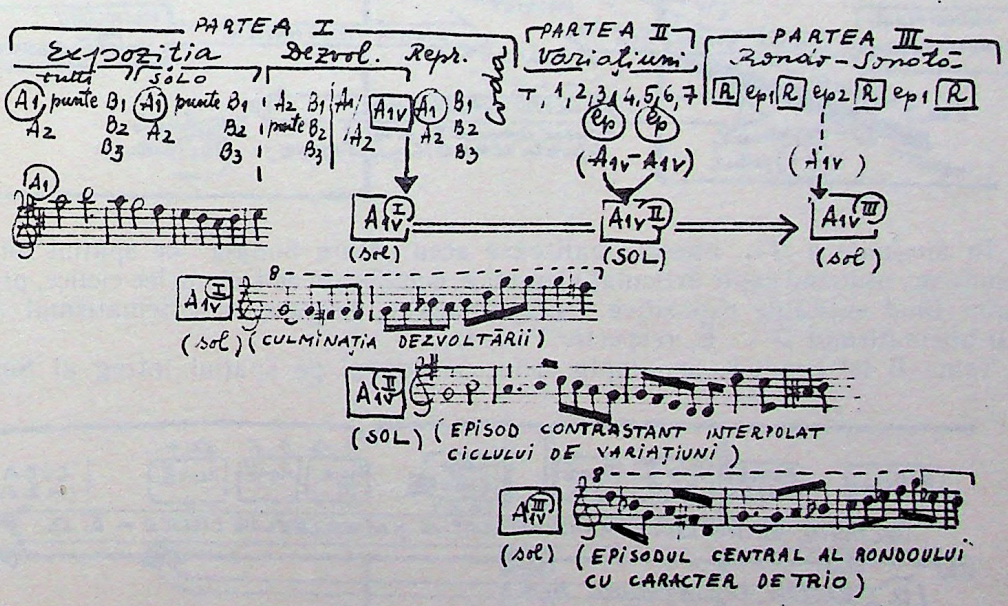
profilează un Tripentastrofic deschis prin elidarea reprizei sale; apariția Finalului permite o interpolare a Tripentastroficului anterior unde, în limita tradiționalei concepții ciclice, participă la echilibrarea acestuia:



Revenind la Simfonia lui Enescu, imaginăm în sprijinul raționamentelor noastre și următoarea schematizare a organizării sale:

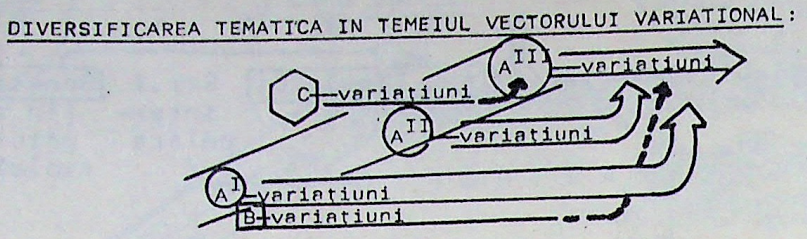


[18] Credem că nesesizarea acestui germene calitativ nou a contribuit din plin la acele subiectivisme în menționarea scăderilor Finalului. Dealtfel, cu mult mai devreme am sesizat la Beethoven același aspect în *Concertul* său *de vioară*:



Înrudirea acestor momente este evidentă și înclinăm să credem chiar intențională la Beethoven, însă o privim doar ca un aspect virtual în evoluția globală a întregului, deoarece Sonata, Variațiunile și Rondo-ul există foarte bine conturate și independent de acesta. La Enescu, mutația calitativă se realizează prin condiționarea lor nemijlocită, respectiv cele trei mișcări nu pot exista ca părți ale genului fără înrudirea tematică de care vorbeam. Fiind cunoscător al muzicii europene — grație memoriei sale legendare și a interpretului de valoare ce a fost —, Enescu, credem, a sesizat aspectele menționate de noi și, acumulîndu-le în subconștientul sensibilității sale, le-a concretizat atunci cînd geniul său creator le-a simțit imperios necesare.

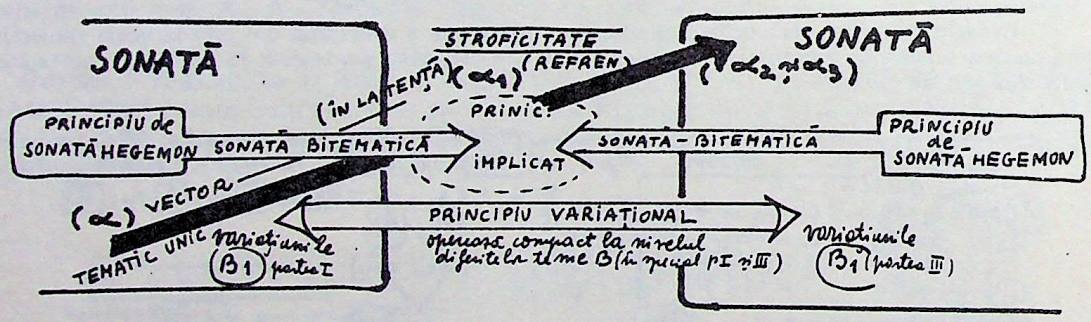
Simultan cu procesul de mutație motivică α se realizează la Enescu și o complexă țesătură variațională, care se stratifică în mod corespunzător:



Din asamblarea acestor două schițe, în virtutea vectorului tematic unic și al celui variațional, reținem pentru moment că ineditul soluției enesciene este în realizarea unei forme „Bivectoriale —complexe".

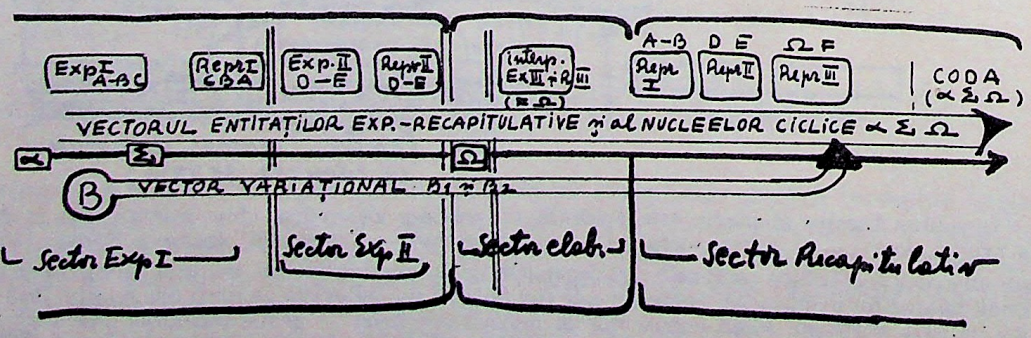
*

Privite global, cele trei Simfonii enesciene sînt tot atîtea etape în maturizarea unei concepții ferme de organizare a timpului muzical. Dacă în *Simfonia I* principiul Sonatei (bitematice) fecundează din polii extremităților genului mișcarea mediană, operînd în sens centripet dinspre extremități înspre partea a II-a, în compensație principiul variațional operează oarecum centrifug dinspre centru înspre temele B (diferite ca fizionomie) ale extremităților. Virtual sesizam și o tendință de metamorfozare motivică α pe spațiul întreg al Simfoniei:

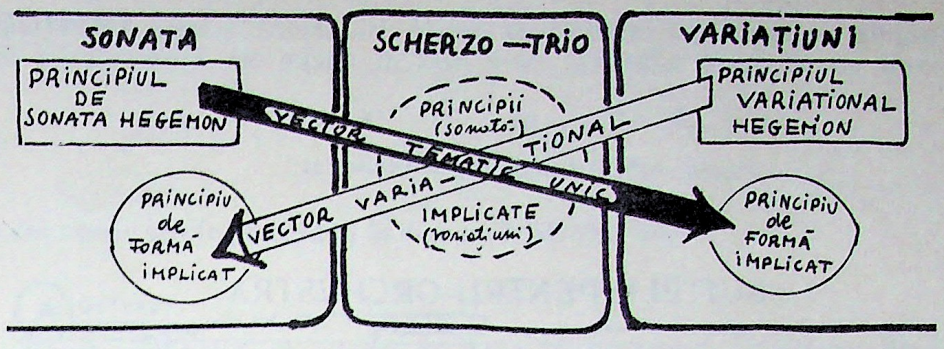


În *Simfonia a II-a,* Enescu realizează acea „Mare Sonată" pe spațiul întregului ciclu simfonic, utilizînd șapte articulații tematice, echilibrate de trei nuclee ciclice, principiul unificator fiind entitățile expozitive (recapitulative), grupate în tritematismul A — B — A și bitematismul D — E, respectiv F — Ω_γ.

Tema B își conduce un amplu ciclu variațional pe spațiul întreg al Simfoniei:



În *Simfonia a III-a,* după cum am mai menționat, forma bivectorială complexă poate fi schematizată astfel:



Acumulările calitative ale formei muzicale sînt vizibile de la momentúl *Simfoniei I*, unde două principii de formă realizează în sens centrifug şi centripet unitatea genului, prin momentul *Simfoniei a II-a*, unde trei nuclee ciclice sudează unitatea politematică ce se ordonează la nivelul genului prin secţiuni expozitive sau recapitulative, ajungîndu-se la soluţia *Simfoniei a III-a*, unde convenţia formă-gen dispare prin utilizarea metamorfozei temei — pivot în joncţiune cu stratificările principiului variaţional continuu.

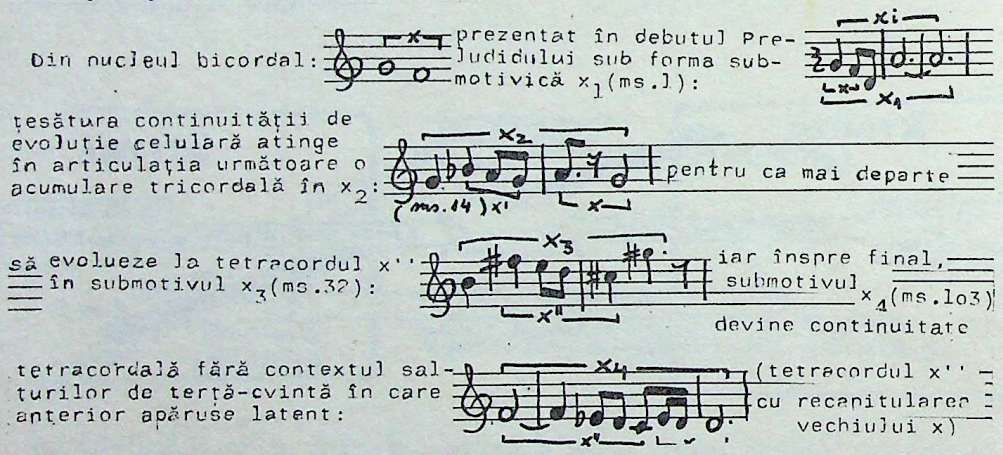
În perioada 1902 — 1915, Enescu a compus şi primele două Suite pentru orchestră. După *Simfonia a III-a* (1921), părăsind munca la *Simfonia a IV-a*, finalizează o altă capodoperă a simfonismului său şi anume *Suita „Sătească"* (1938). Acesta este şi motivul pentru care abia în capitolul următor ne ocupăm de Suitele pentru orchestră, întrucît *„Sătească"* succede în timp momentul de apariţie a *Simfoniei a III-a*.

SUITELE PENTRU ORCHESTRĂ

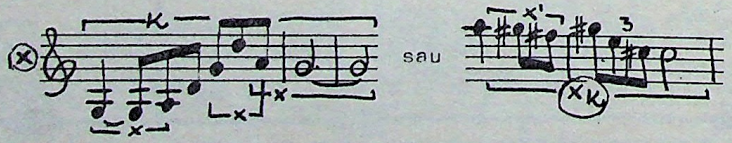
A. SUITA I OP. 9.

Lucrarea, alcătuită din patru mișcări, și-a cîștigat repede un loc de prestigiu în repertoriul marilor interpreți, fiind pînă în prezent — după Rapsodii — cea mai celebră lucrare enesciană. Această rapidă popularitate și-o datorează în primul rînd ineditului *Preludiu la unison,* pagină unică prin felul ei în întreg simfonismul european.

Preludiul, în pofida caracterului său aparte, gîndit foarte apropiat de specificul monodic al cîntecului nostru popular, este totuși riguros echilibrat într-o arhitectură muzicală departe de a fi formă liberă improvizatorică. Tînărul Enescu, care la cei 22 de ani ai săi își cîștigase deja un binemeritat prestigiu în interpretarea muzicii lui Bach, găsește la acesta nepieritoarele modele de a concepe monodia unei viori solo în țesătura continuă a evoluțiilor motivice cu maximă economie [19]. Acest flux melodic continuu, care-i va caracteriza întreaga personalitate de simfonist, se va structura după o logică interioară aproape matematică:



Pe celălalt plan al respirațiilor cadențiale, atît de clar marcate prin opriri ale continuității melodice pe sunete foarte lungi sau prin cezura pauzelor (în cazul măsurii 48 cezura de o măsură), articulațiile muzicale se diferențiază fără nici un echivoc. În grupările frazice apar acele silabe cadențiale concepute, în acest caz, pe țesături arpegiate care implică de asemenea celula bicordală primară x:



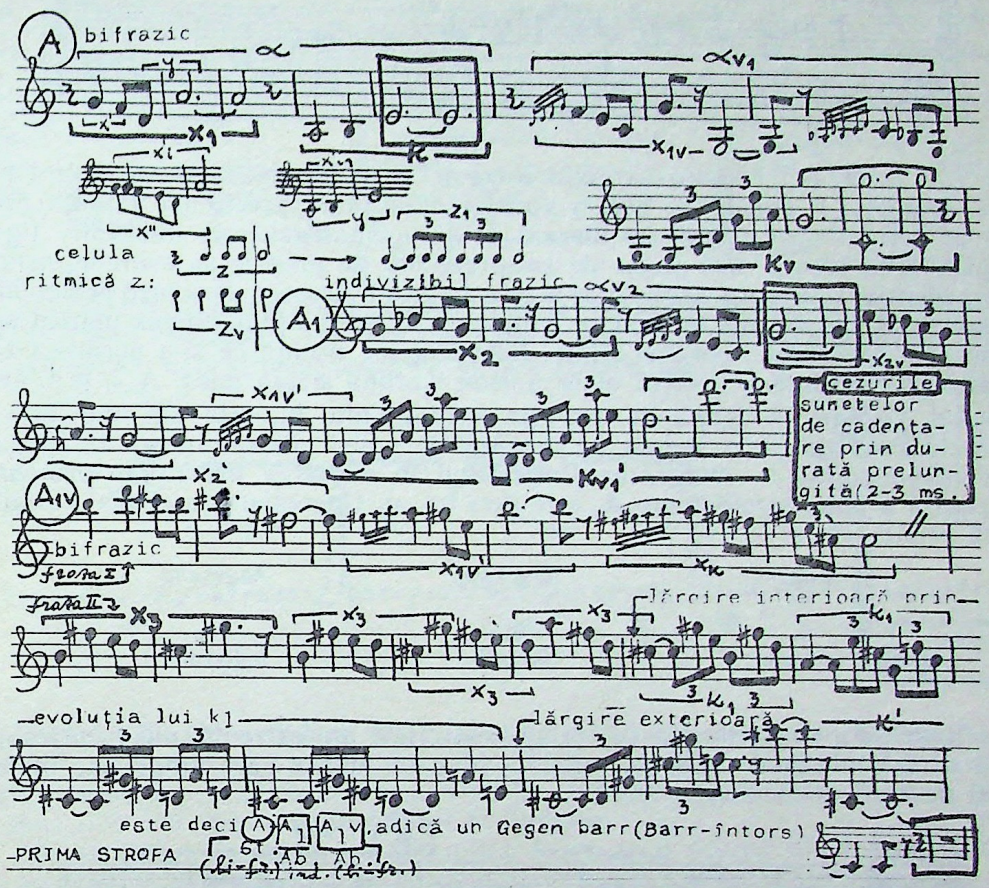
[19]. Pe marginea acestei sugestii s-au făcut în muzicologia noastră suficient de multe prezumții ipotetice cu care, desigur din perspectiva ce ne-o deschide întreg simfonismul enescian, nu sîntem și nici nu putem fi de acord. Un muzician complex și totodată foarte exigent cu sine ca și Enescu, care nu-și considera primele trei Simfonii (de școală) lucrări demne de un op., sau care mai tîrziu va fi nemulțumit chiar și de o capodoperă *(Simfonia a II-a),* a fost de o luciditate în creație greu de amestecat în ambiguități ipotetice. Dacă ar fi dorit și doar să improvizeze o Suită solo în manieră bachiană, violonistul care a fost desigur ar fi făcut-o fără ezitare. Ori, în cazul nostru, esența monodică a Preludiului scrutează în adîncul gîndirii simfonice niște substraturi mult mai profunde, la care geniul său componistic a găsit soluții ce pentru mulți păreau a fi de negăsit.

Prin prisma acestor constatări, forma Preludiului se decupează singură fără nici cea mai mică ezitare. Ne găsim în fața unui Tristrofic Mare de tip Barr

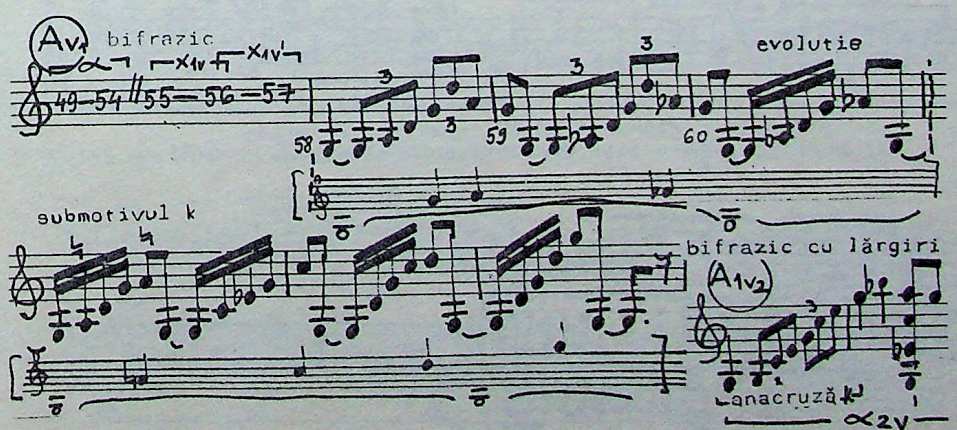
$$A \qquad A_v \qquad A_1,$$

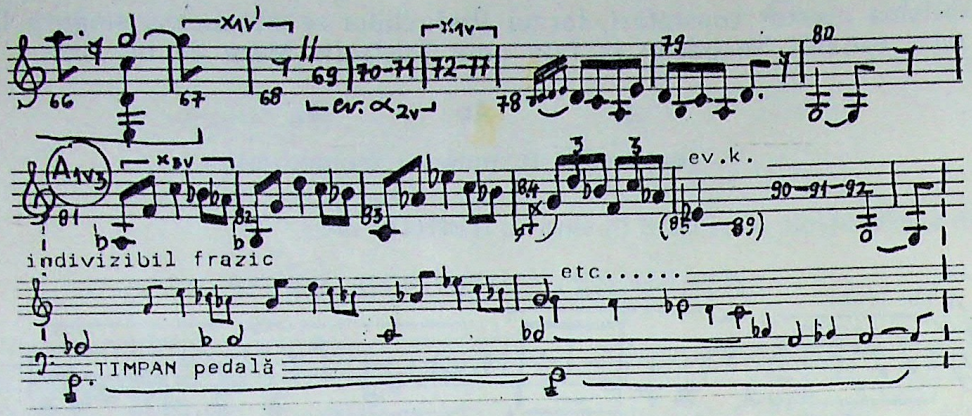
(expunere) (expunere) (concluzie),

fiecare din aceste strofe mari fiind în sine un tristrofic mic:



A_v, a doua strofă mare este o replică variațională a primeia, păstrînd în esență aceeași structură tristrofică de Barr întors:



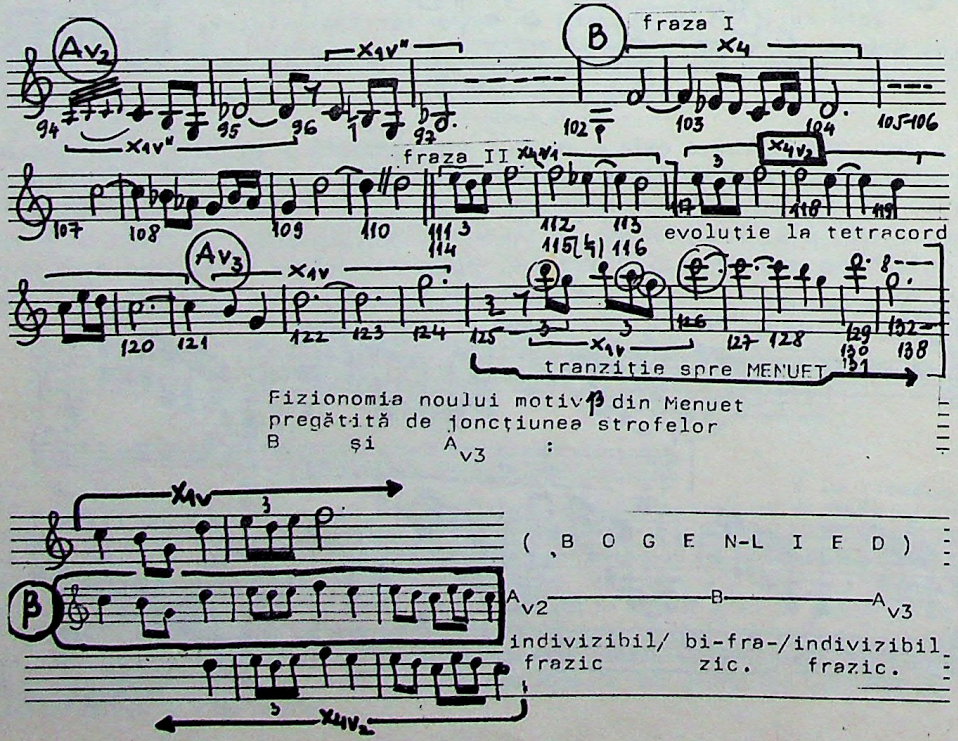


În A_{v1}, printr-o frumoasă evoluție a celulei k se deschide latența a trei planuri polifonice distincte: o pedală pe *sol*, o voce mediană care precizează latența acordică generată de desenul arpegiat și un discant ce se acumulează prin mutațiile figurațiilor. Despărțită cu cezura unei pauze de șaisprezecime de propria sa evoluție, următorul submotiv cadențial k se leagă organic de strofa A_{Iv2}, ca o firească anacruză pentru motivul α_{2v}, în care se atinge de fapt și punctul culminant al Preludiului, climax marcat specific violonistic prin cele două acorduri frînte. Este singura licență ce și-a permis-o autorul în permanența monodică a acestui mare unison. Ultima strofă mică, A_{Iv2}, prin evoluția submotivului X_3, care se leagă de evoluția submotivului k_1, este din nou indivizibilă frazic. Odată cu aceasta, o pedală pe dominantă, adusă discret în *mp* la timpan, va rămîne constantă pînă la integrarea Preludiului în mișcarea următoare prin *attacca*.

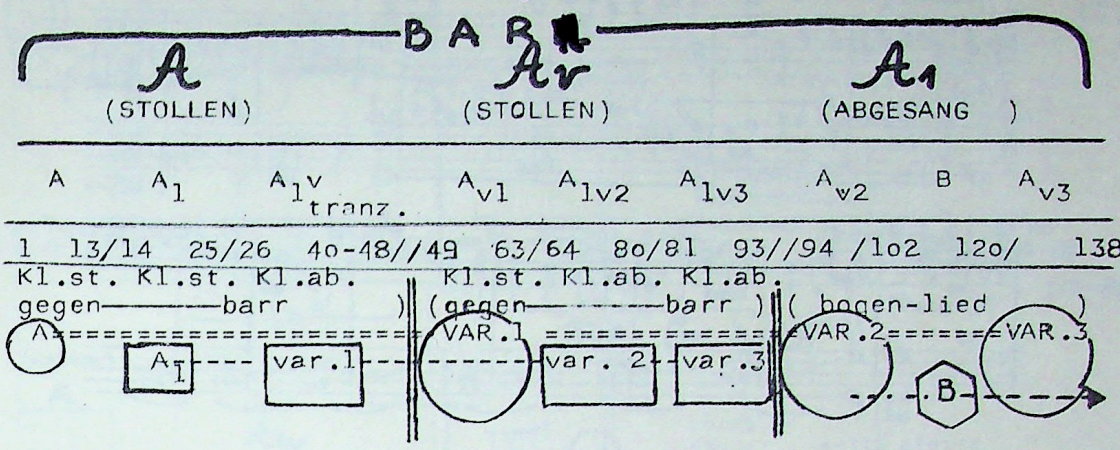
Această a doua strofă mare A_v este deci tot un Gegenbar în relație variațională directă cu prima strofă:

Stollen	Abgesang	Abgesang
A_v	A_{Iv2}	A_{Iv3}
bifrazic	bifrazic	indivizibil

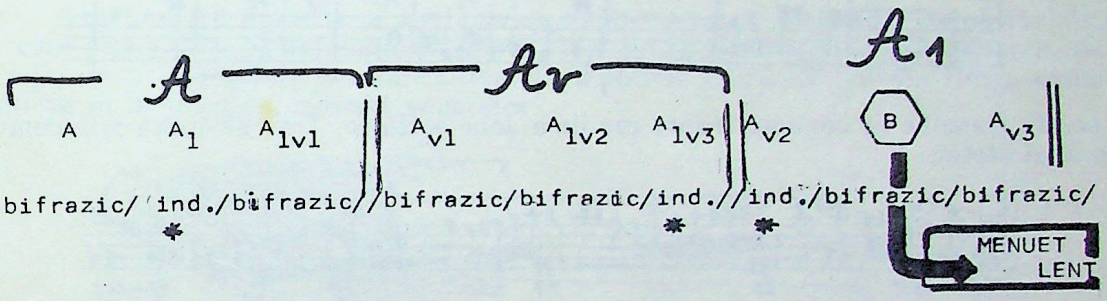
Secțiunea A_I, de asemenea de formă tristrofică, are extremitățile în legătură variațională cu articulația de bază A, mijlocul fiind un episod care pregătește materialul motivic al mișcării următoare:



Recapitulînd această formă tristrofică mare, subliniem că materialul motivic, în evoluția sa organică, implică în relația strofică de bază în egală măsură și principiul variațional. Articulația A și A_1 sînt puncte de plecare pentru variațiunile lor juxtapuse în alternanța tristrofică de tip Gegenbar și Bogenlied:

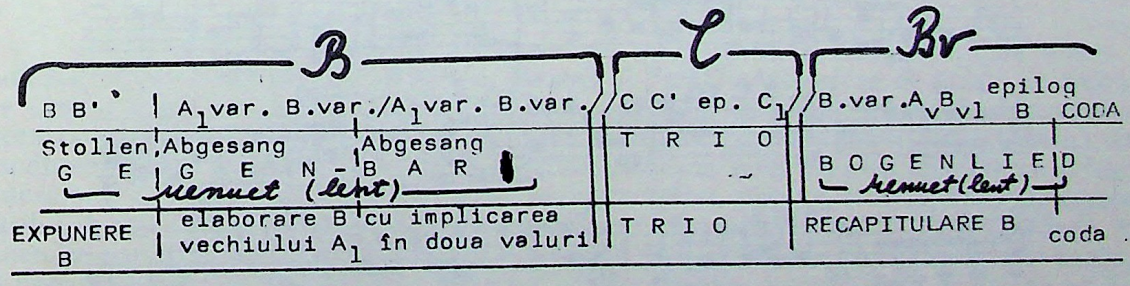


Fără a încerca o speculație abstractă, ne surprinde însă și gruparea ideilor muzicale divizibile frazic (bifrazice) cu cele indivizibile frazic, în aceeași proporție compensatorie, fapt pentru care o menționăm ca simplă constatare:

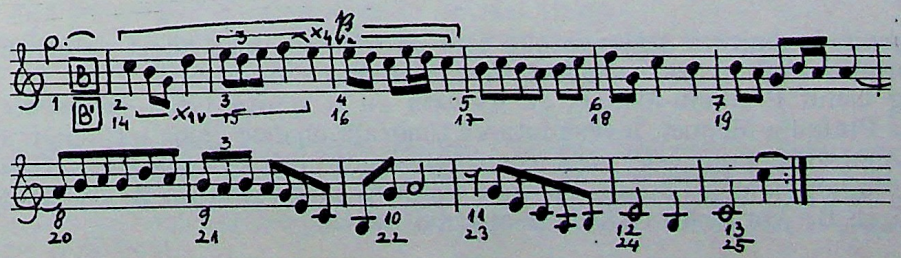


Partea a II-a, *Menuet lent,* deși contrastează ca factură cu prima (unison — cordari: viori, viole, violoncele; față de omofon — cordari compleți și suflători), este o continuare firească a acesteia prin utilizarea în articulația de bază a nucleului motivic β, prefigurat deja, după cum am observat, în finalul Preludiului.

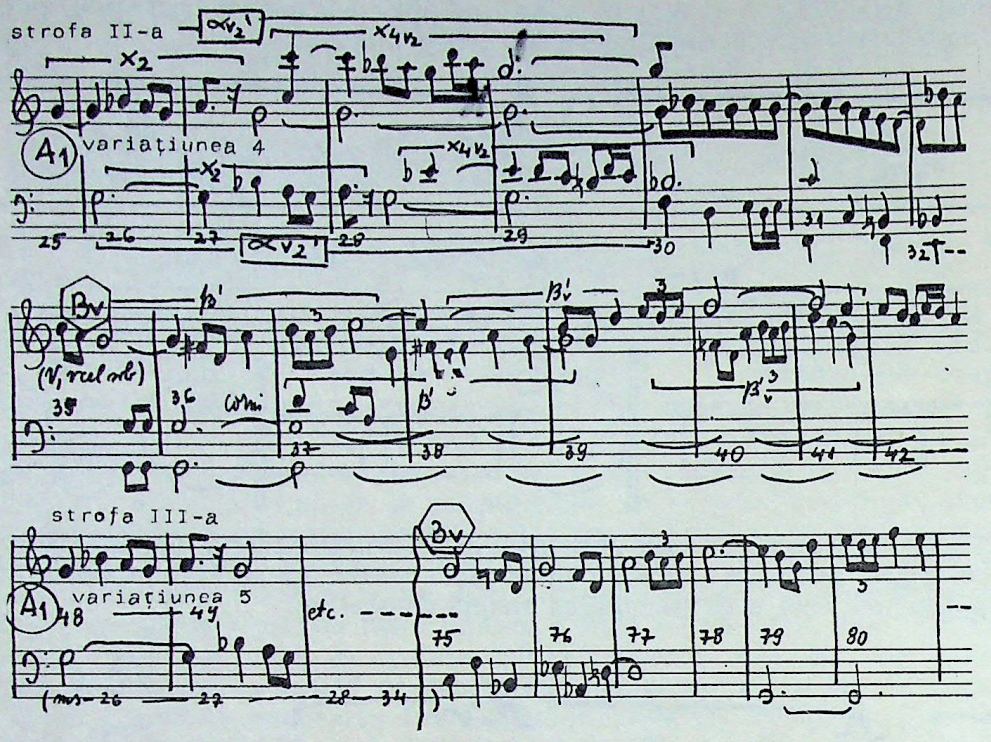
În esență are tot o formă tristrofică mare cu o scurtă Coda, tristrofic, în care strofa mediană aduce un material muzical contrastant, asemănător unui Trio:



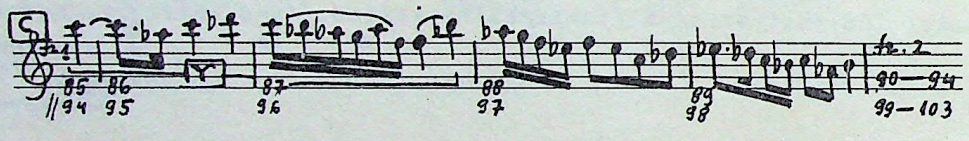
În prima secțiune a Menuetului, dubla expunere a ideii de bază B:



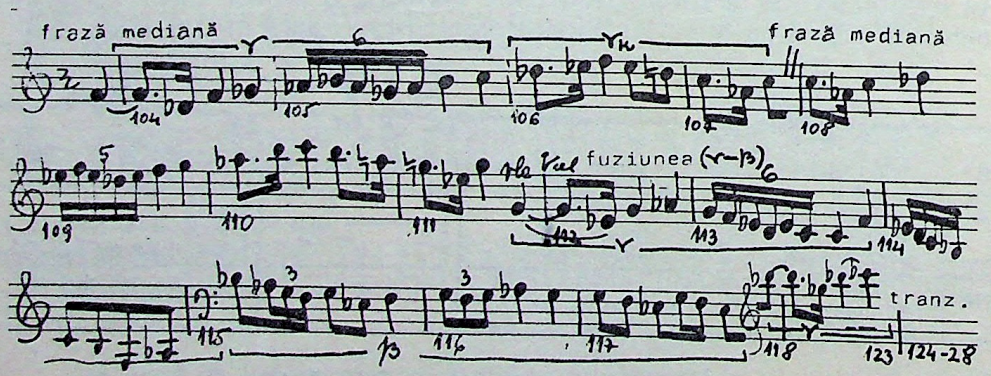
este urmată de ampla elaborare a materialului muzical în alternanța vibrațiunilor lui A_1 (din Preludiu) și B:



O scurtă tranziție ne conduce înspre cea de a doua secțiune, Trio, alcătuită prin contrast din noul motiv:

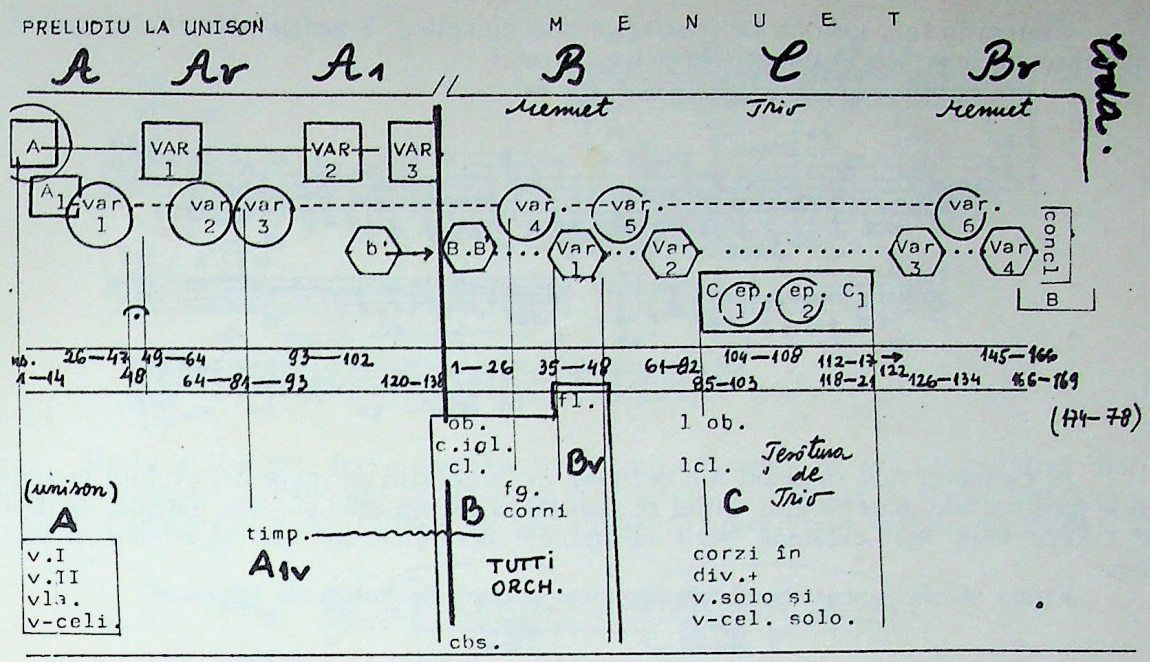


Articulația C, structurată bifrazic, se repetă în calitate de primă strofă a Trio-ului, apoi două fraze mediane, bazate pe același motiv γ, ne conduc înspre ultima strofă, C_1, în interiorul căreia înglobarea organică a motivului β pregătește retranziția înspre Menuet:

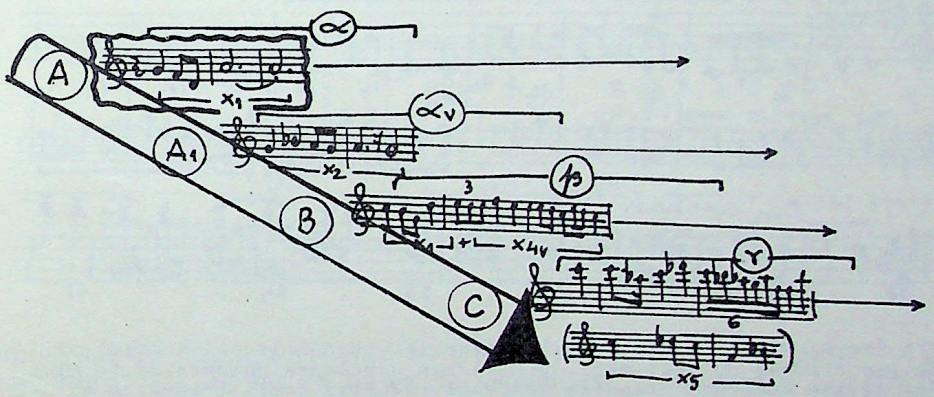


Repriza dinamizată a Menuetului este un tristrofic mic, bazat pe continuarea procesului variațional B — A_1 — B, fiind încheiată cu epilogul lui B.

Întreg ciclul Preludiu-Menuet se termină cu o scurtă Coda de esență armonică. În unitatea Preludiu-Menuet, înveșmîntarea timbrală nu este deloc întîmplătoare: pornind de la unisonul viole-violoncele, cu adaosul timpanului înspre final; trei suflători, timpan, o vioară solo, un violoncel solo și cordarii completi la apariția lui B; culminația primului *tutti* odată cu B_v; cordarii în *divisi* la apariția lui C:



Axul unităţii organice a Preludiului cu Menuetul îl constituie ciclul variaţional A_1, care este extins pe întreaga lor durată. Pe lîngă această cuvenită remarcă, nu ni se pare deloc neglijabilă detaşarea treptată a ideilor muzicale noi din fluxul evoluţiei continue al unui nucleu melodic generator:

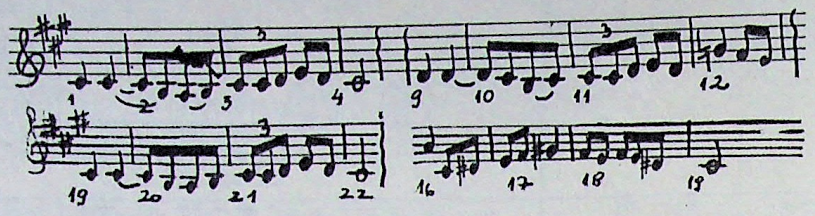


Partea a III-a, *Intermediu (Gravement)*, este un intermezzo liric care aduce un autentic respiro între unitatea Preludiu-Menuet şi Final[20]. Atmosfera de linişte desăvîrşită pe care o degajă, în sfera luminoasă a unui *La major* aproape nemişcat, concretizează această verigă intermediară, atît de necesară în dramaturgia intimă a Suitei. Asemănător modului riguros în care şi-a conceput Preludiul, Enescu scrie această mişcare cu o logică interioară la fel de nedezminţită. Aparent pare a fi o pagină statică, fără problemele acelui dramatism care izbucneşte atît în unisonul Preludiului, cît şi în elaborările Menuetului lent. Ori, tocmai acest răgaz îi era foarte necesar pentru a-şi valorifica în contrast densitatea Finalului ce va urma. Am spus aparent static, întrucît este vorba de un flux melodic continuu, ce evoluează în interiorul propriei sale morfologii cu o virtuozitate ce ni-l va anunţa pe creatorul capodoperelor de mai tîrziu.

Structura Intermediului este foarte apropiată de acele teme ale „repausului structural" din sonatele enesciene care, începînd cu *Octuorul op. 7,* devin realitate din ce în ce mai palpabilă.

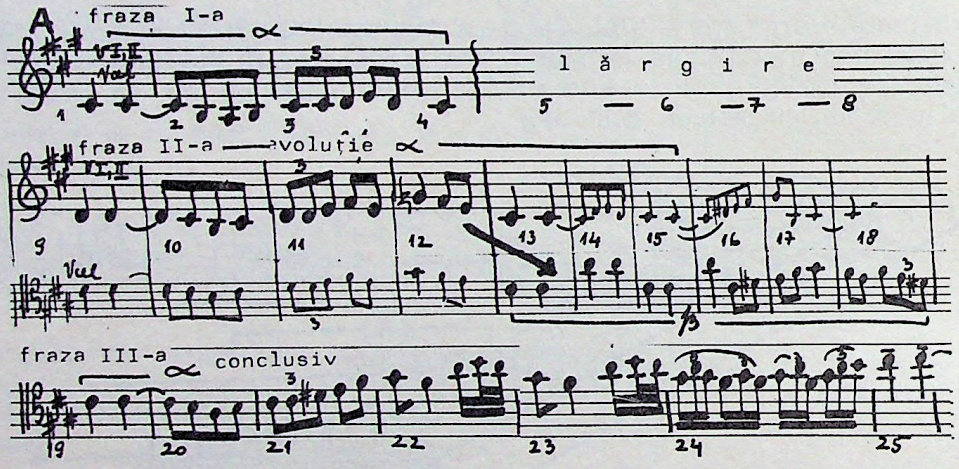
[20] Această mişcare, eliminată în mod nejustificat de unii „interpreţi" ai Suitei, este privită fără nici o temeinicie ca o pagină oarecum străină şi deci opţională în economia întregii Suite. Pînă şi din paginile cuprinzătoarei Monografii „George Enescu" (Bl. 100), nu se înţelege exact dacă ea există sau nu; în acest sens se pot reciti pag. 295-298, din care cu nedumerire am reţinut pînă la urmă un Preludiu, un Menuet lent şi un Final!

Sîntem în fața unei forme tristrofice mici cu epilog. Simetria alăturărilor motivice este aproape limitrofă Perioadei simetrice pătrate:

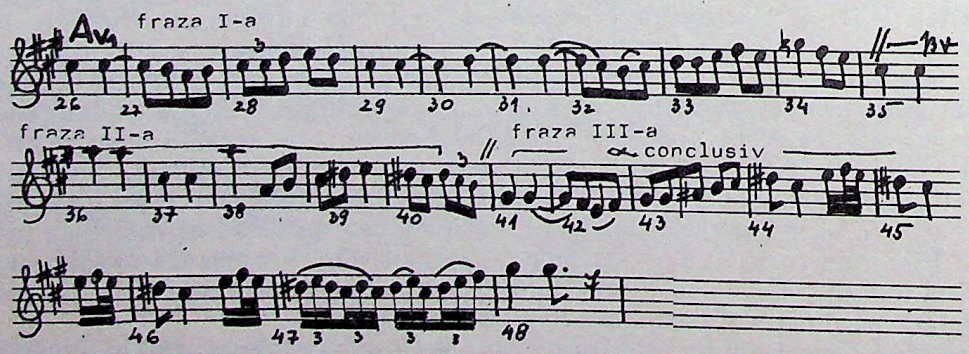


În exemplul mai sus citat am decupat, din contextul permanentei evoluții motivice, acele ipostaze ale materialului inițial ce punctează esența unei simetrii pătrate, depășită pe criterii mult mai evoluate decît obișnuitele deranjamente sau hipertrofii structurale.

Prima strofă înseamnă dubla expunere a unei idei muzicale tripodice:

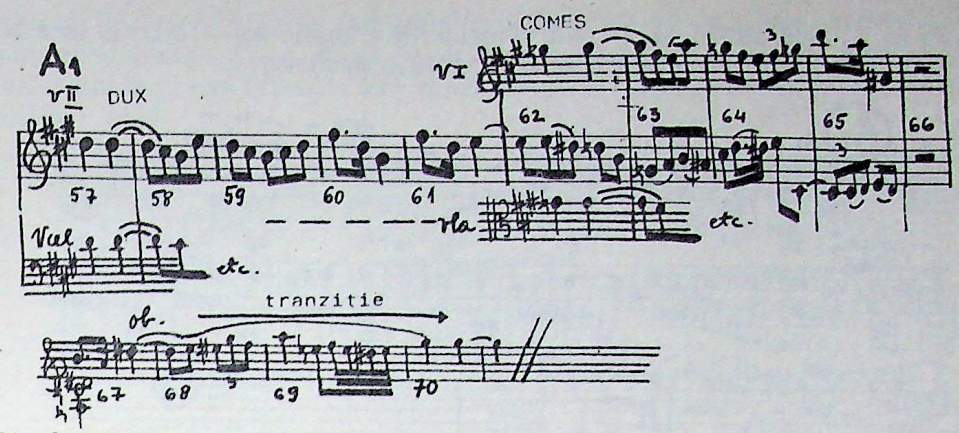


în fraza a II-a violoncelul se desprinde din unisonul inițial și devine discant cu noul motiv β . Fraza următoare cadențează în MI.I (ce devine anacruza armonică adecvată reluării ideii tripodice A)

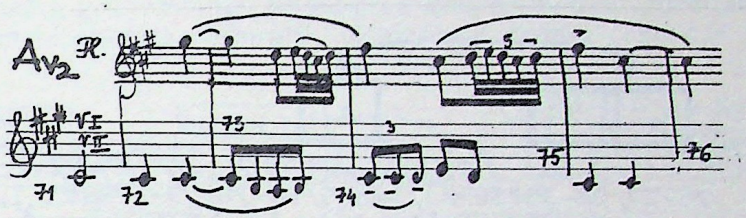


Reluarea ideii de bază A rămîne de asemeni structurată trifazic, în schimb motivele se alătură asemănător gîndirii periodice, realizîndu-se în A_{VI} o autentică perioadă tripodică deschisă tonal.

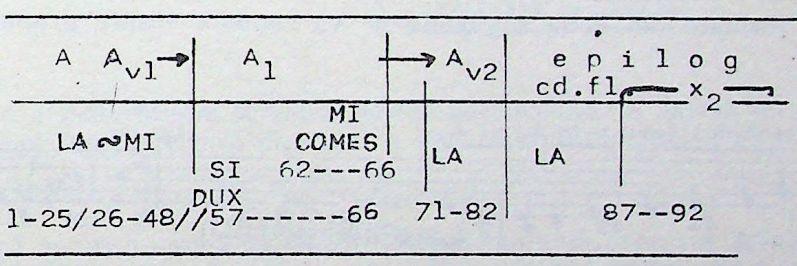
O tranziție de opt măsuri, bazată pe materialul celular X_2, expusă de suflători (fl., ob., cl., fg și corni în *bouché*), ne conduce înspre strofa a II-a A_1:



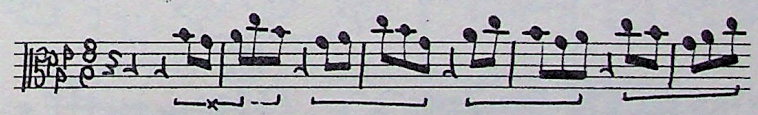
Strofa a II-a are deci o structură bifrazică, marcată de relația imitativă dintre motivul a_1 expus la violoncel și vioara a II-a (Dux) și motivul a_1 expus de vioara I și viole (Comes). O nouă tranziție de patru măsuri aduce firesc repriza dinamică a lui A:



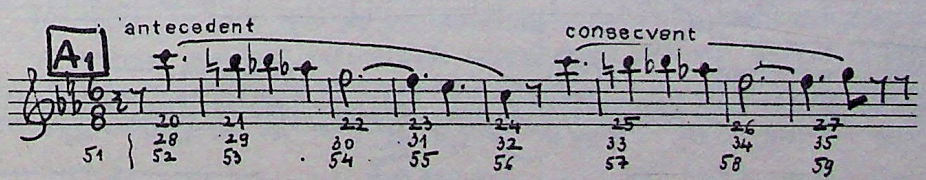
Din contrapunctul flautului se desprinde o improvizație scrisă a acestuia, care va conduce înspre cadența submotivului X_2 în chip de epilog:



Finalul acestei Suite, scris într-un tempo foarte rapid *(Vif)*, este — după cum mărturisea autorul — „un fel de tarantelă fantastică"[21]. Forma de Sonată în care se prezintă este cît se poate de evidentă. O introducere cu caracter motoric care ostinează o celulă ritmico-melodică x:

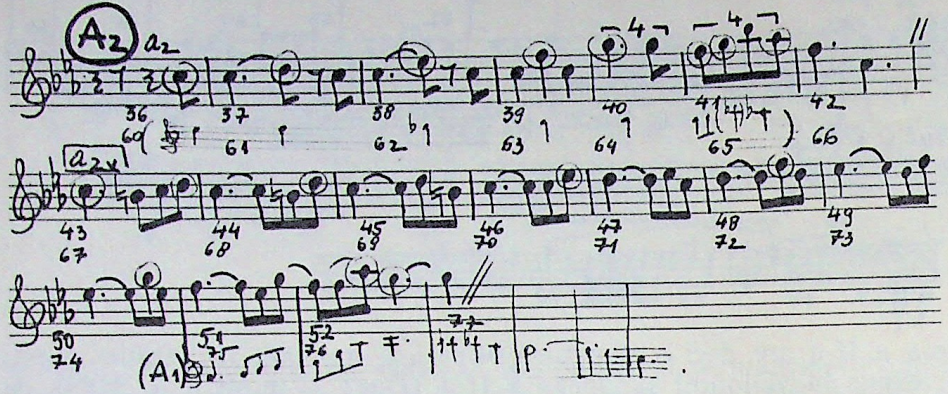


pe pulsația sa continuă apărînd primul segment tematic A_1, într-o structură periodică clară:

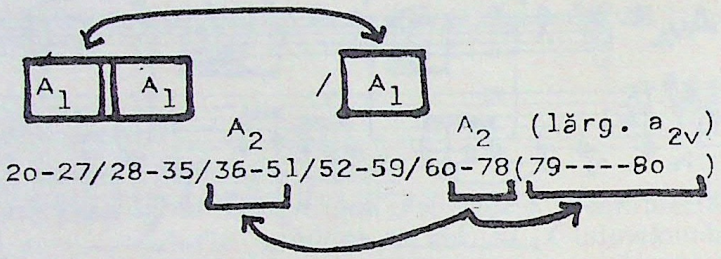


[21] Bernard Gavoty: „Les souvenirs de Georges Enesco", Paris, Flammarion, 1955, p. 87.

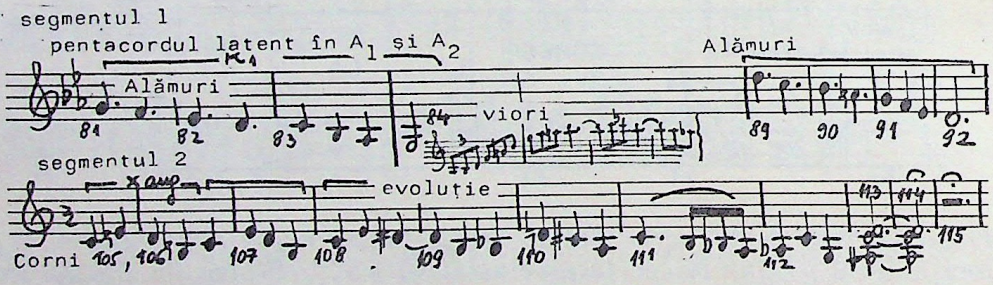
Perioada A_1 este alternată, în cadrul grupului tematic A_2 — o nouă idee bifrazică (în care fraza a II-a este variațiunea ornamentală a primeia):



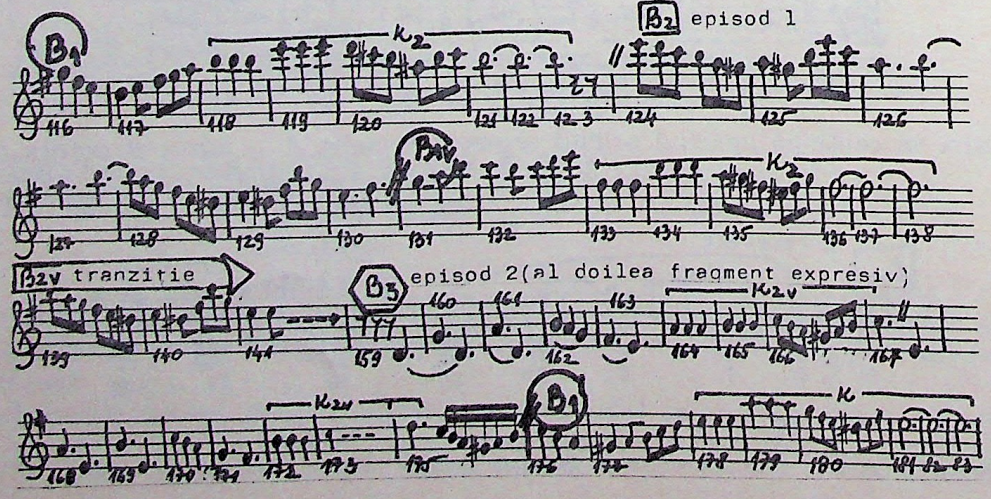
Grupul tematiç prim, expus în *do minor,* se prezintă în următoarea alternanță:



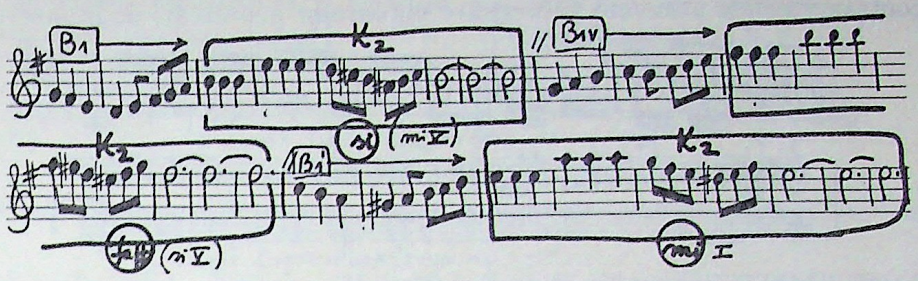
O punte formată din două segmente ne va conduce înspre grupul tematic secund:



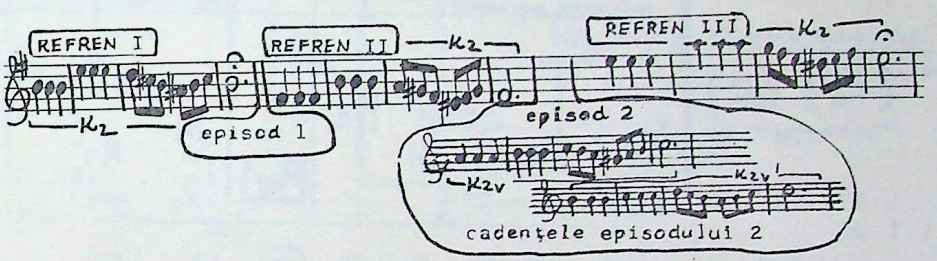
Grupul tematic B se ordonează în jurul segmentului expresiv B_1, asemănător unei mici forme cu refren:



Segmentul de încheiere al grupului tematic B va fi un fel de Coda asemănătoare acelui Schlußsatz din sonata clasică. Dacă ne imaginăm o posibilă alăturare a celor trei apariții ale segmentului B_1, ni se relevă o idee muzicală de o surprinzătoare unitate prin gradația transpozițiilor sale:



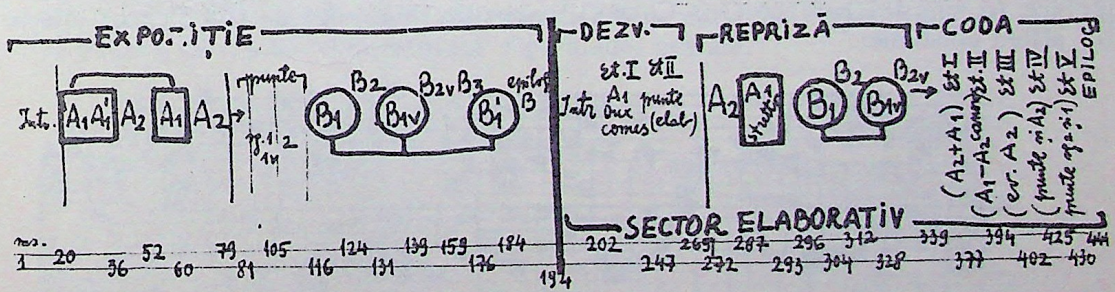
Siguranța cu care motivul cadențial k_2 decupează segmentul B_1 din contextul întregului grup tematic, îi conferă acestuia și mai pregnant rolul de refren. Dealtfel, am marcat prezența motivului k_{2v} și în interiorul episodului B_3, al doilea profil melodic expresiv din interiorul acestui grup tematic. Înlănțuirea acestor motive cadențiale ne prezintă lapidar, parcă dintr-o singură respirație, chintesența acestei complexe teme de sonată:



O dezvoltare a materialului tematic, destul de succintă în raport cu extensia Expoziției, ne conduce înspre repriza dinamică a materialului tematic în structura:

A_2 — A_1 (în stretto) B_1 — B_2: B_{1v}' — B_{1v}'' B_{2v}

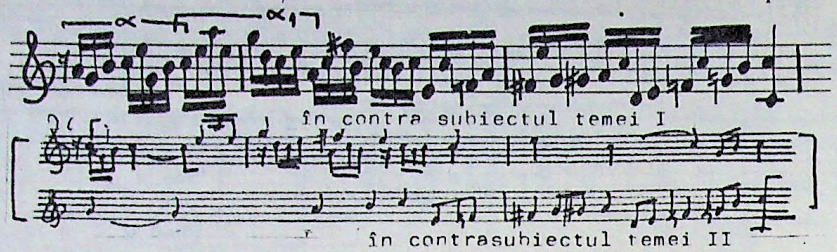
După Repriză apare o amplă Coda, în care se continuă procesul de elaborare tematică pe linia începută în Dezvoltare[22], lucrarea încheindu-se cu un epilog cadențial care ne conduce spre o rezolvare picardiană a *Do majorului* inițial.



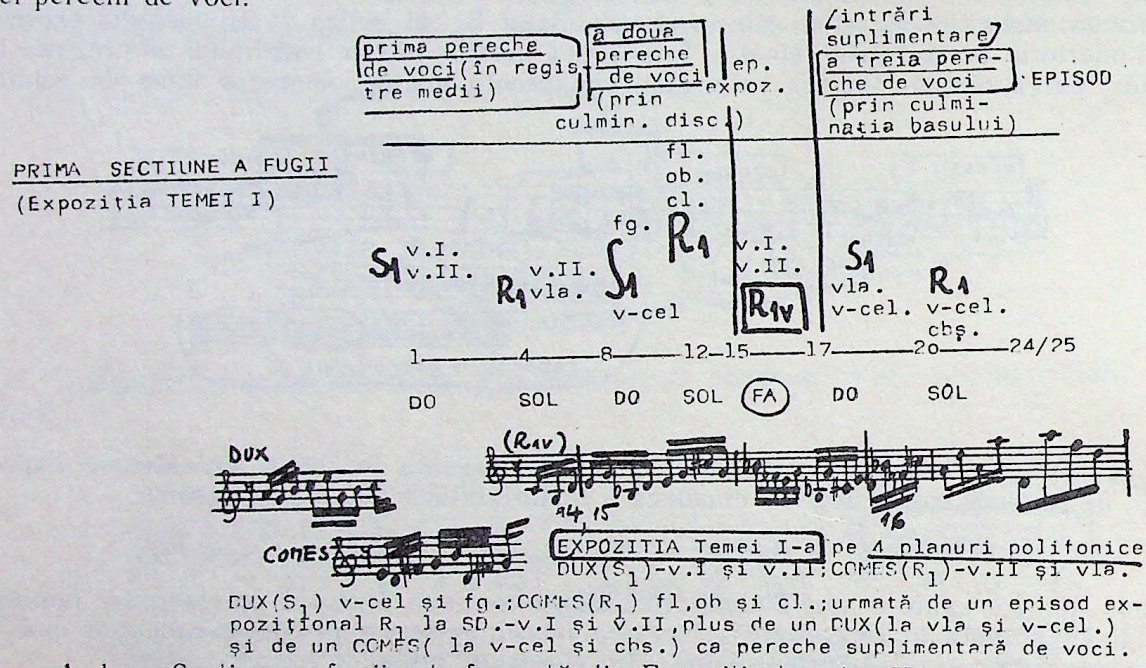
B. SUITA A II-a pentru orchestră op. 20. Concepută în același *Do major* ca și prima Suită, se deosebește mult de aceasta printr-o pronunțată atmosferă de epocă pe care o degajă. Anumite rezonanțe ale vechii suite preclasice, marcate intenționat de Enescu atît în denumirea părților (*Uvertură, Sarabanda, Giga, Menuet grav, Aria* și *Bourrée*), cît și în tehnicile polifonice strict imitative sau în motivica de țesătură continuă (ce amintește în primul rînd de Bach), dau acestei lucrări un caracter aparte.

[22] Dezvoltarea propriu-zisă =70 măsuri (2 etape de elaborare), împreună cu Coda = 105 măsuri (5 etape de elaborare + epilog) durează exact cît Expoziția: Dezvoltarea + Coda = 175 măsuri; Expoziția = 173 măsuri!

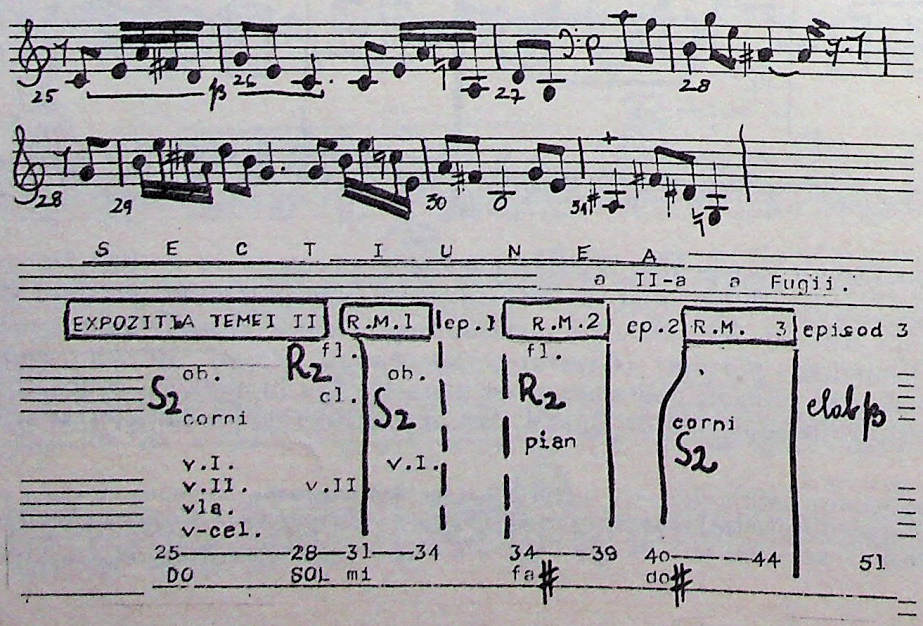
Uvertura este scrisă în maniera unei fugi duble, articulate cu siguranța unui mare maestru al polifoniei imitative, după toate legile complexității acestei forme contrapunctice. Prima temă, concepută într-o țesătură continuă de șaisprezecimi, lasă să se întrevadă în interiorul său latența a două voci care vor deveni fiecare în parte, pe parcurs, contrasubiectele adecvate și necesare viitoarelor acumulări de planuri polifonice:



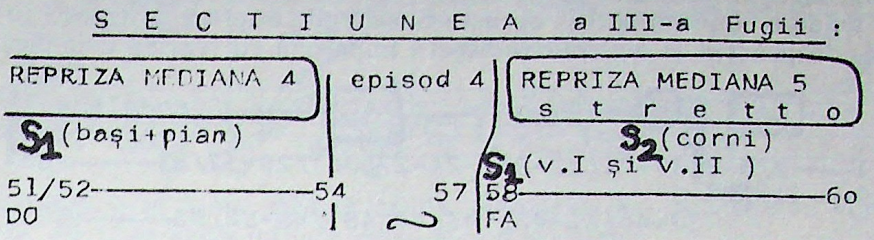
Răspunsul este real, avînd în interiorul Secțiunii expozitive și o ipostază variațională (R_1 la SD), care va despărți Expoziția propriu-zisă de intervenția suplimentară a încă unei perechi de voci:



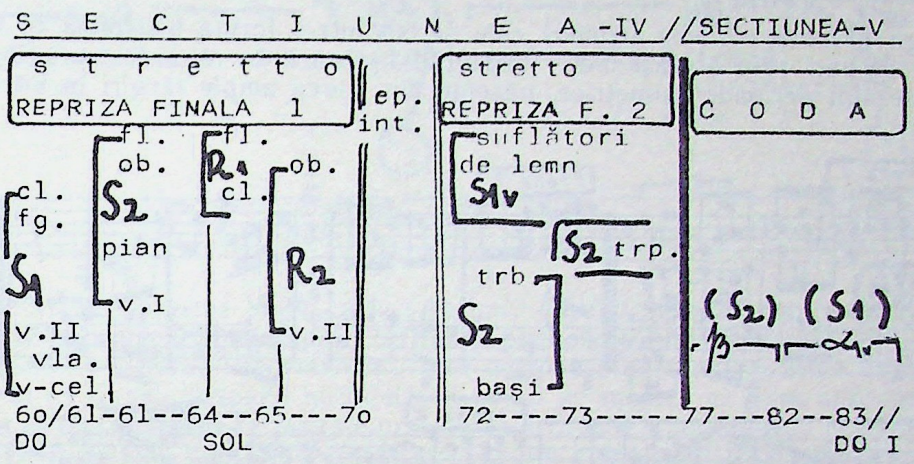
A doua Secțiune a fugii este formată din Expoziția temei a II-a pe două planuri polifonice (o singură pereche Dux-Comes), expoziție înlănțuită de trei Reprize Mediene și tot atîtea episoade:



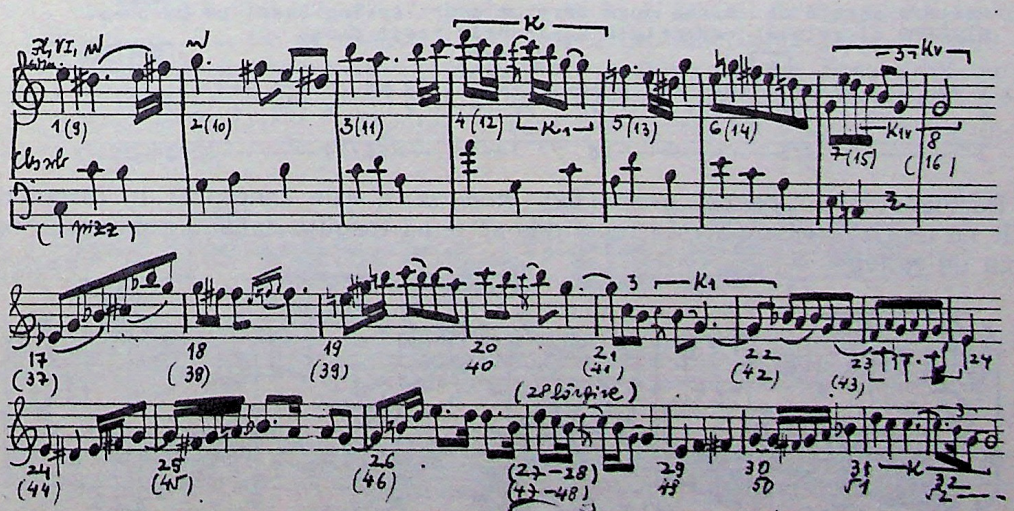
În Secțiunea următoare temele se suprapun în stretto:



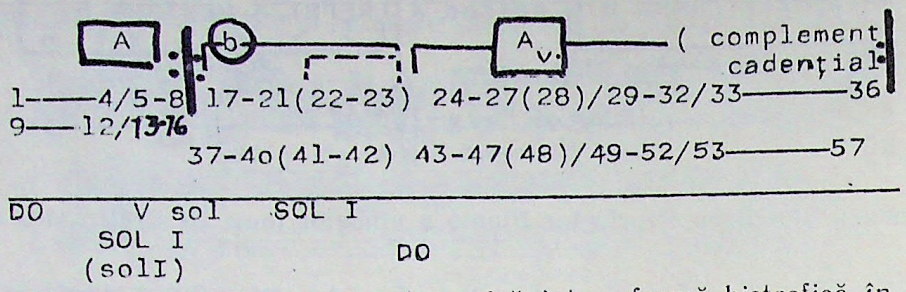
Urmează Secțiunea Reprizelor Finale a ambelor teme în stretto și o Coda:



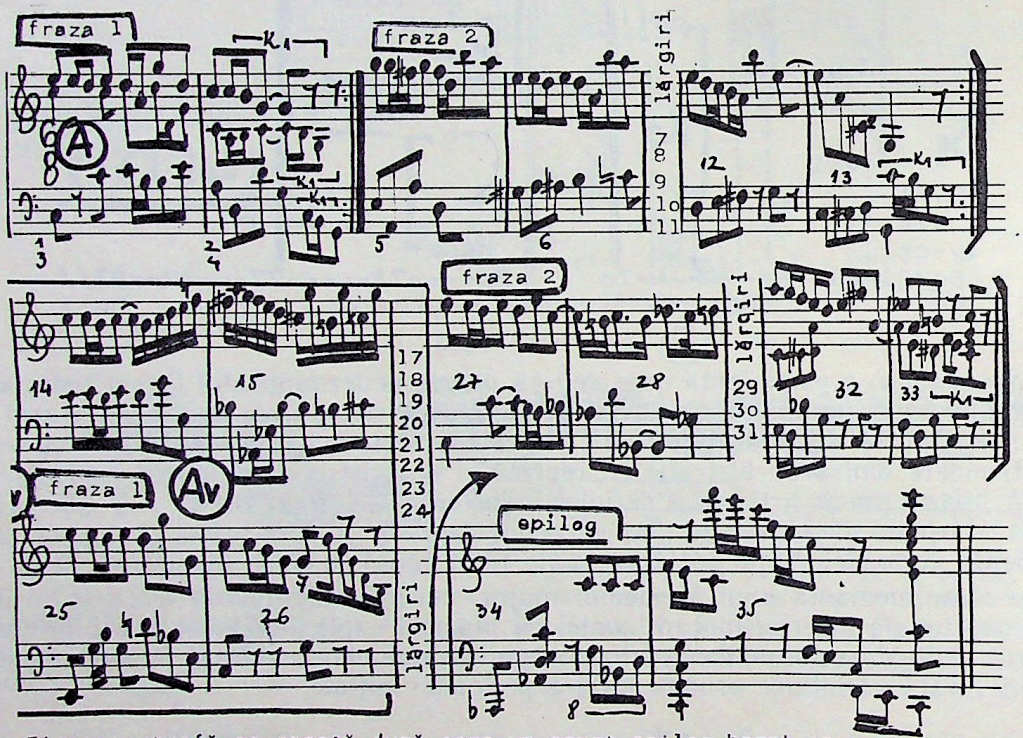
Sarabanda, o parte lentă care degajă poezia nedezmințitului lirism enescian, este încadrată fără nici cea mai mică ostentație în rigorile structurale ale dansului ce-i poartă numele. Tendința de structurare ternară a vechii sarabande își găsește la Enescu o subtilă întrepătrundere dintre un bistrofic cu repriză și un tristrofic cu mijloc episodic. Prima strofă A, foarte precis articulată periodic, este deschisă tonal *Do* I — V *(Sol* I), fiind repetată cu ușoare dinamizări în planul vocilor mediene (vioara a II-a și viola). Unisonul din cadența perioadei A, un *sol* care poate fi în egală măsură *Do* V sau *Sol I — sol* I, poate chiar mediana unui Mi bemol major, permite împingerea discursului muzical într-o zonă tonală incertă, în care contextul muzical explicitează cel mai bine totuși un *sol minor.* Astfel, strofa mediană, fraza episodică **b** ne conduce firesc înspre repriza unui A_v, o adevărată variațiune ornamentală a perioadei inițiale:



Repriza sarabandei, A_v, este de data aceasta închisă tonal printr-un complement cadențial care dezvoltă celula k_1 în *Do major*. Fraza mediană b și repriza A_v se repetă după vechea tradiție. Reținem deci în această Sarabandă o formă tristrofică în care strofa I-a se repetă independent și mijlocul se repetă împreună cu repriza dinamică A_v:



Giga *(Vivace ma non troppo)* este scrisă într-o formă bistrofică în care ideile frazice se despart prin același motiv cadențial k_1 (auzit în mișcarea anterioară). Cele două strofe sînt perioade asimetrice, născute din cîteva ample lărgiri în interiorul frazelor:



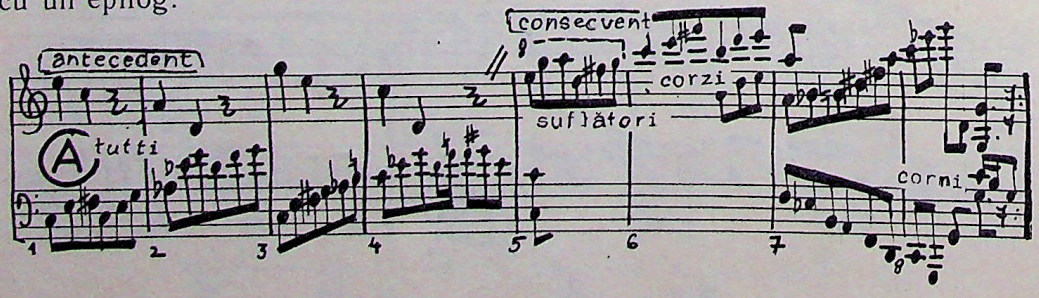
Fiecare strofă se repetă după care un scurt epilog-bazat pe un cvasi STRETTO al celulei cadențiale k_1-încheie acest dans:

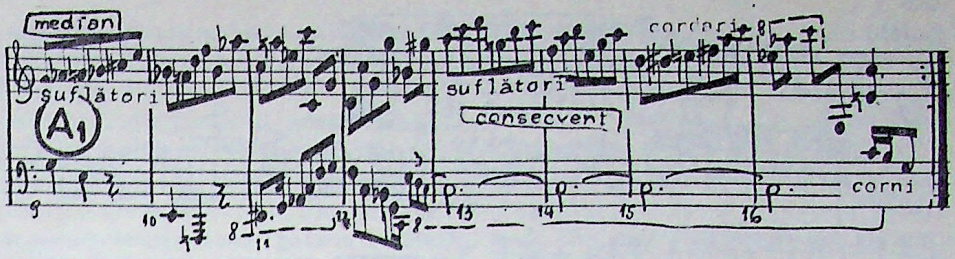
A || Av EPILOG

fraza 1=4 măsuri; fraza 2=9 măsuri/fraza 1=12 ms.; fraza 2=7 ms. 2 ms.
2 + 2/ 2(5)+ 2/ /2 (8) + 2 / 2 (3) + 2 / 2 //

1——4/5——13 // 14——26/27——33/34-35 //

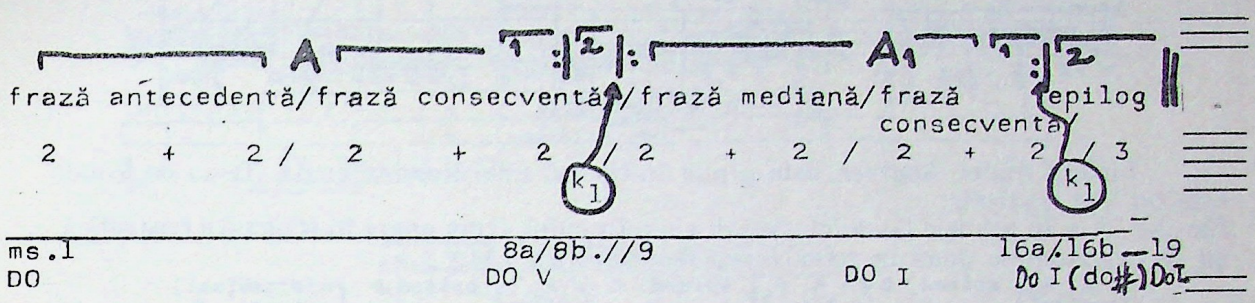
Partea a IV-a, *Menuet grav (Ben moderato)*, este concepută în formă de lied bistrofic cu repriză, fiecare strofă repetîndu-se după tradiția dansului, mișcarea încheindu-se cu un epilog:





Remarcăm şi în acest Menuet celula cadenţială k_1, ce apare în volta a doua a primei strofe, cît şi în volta întîia a celei de a doua strofe.

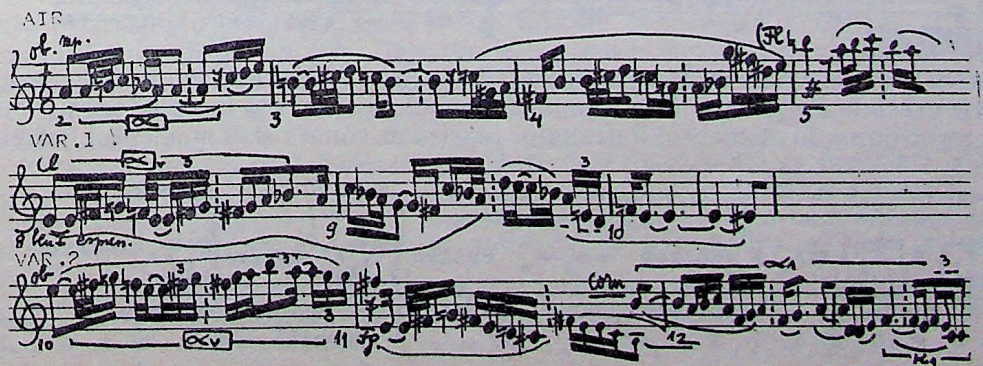
Schema formei:

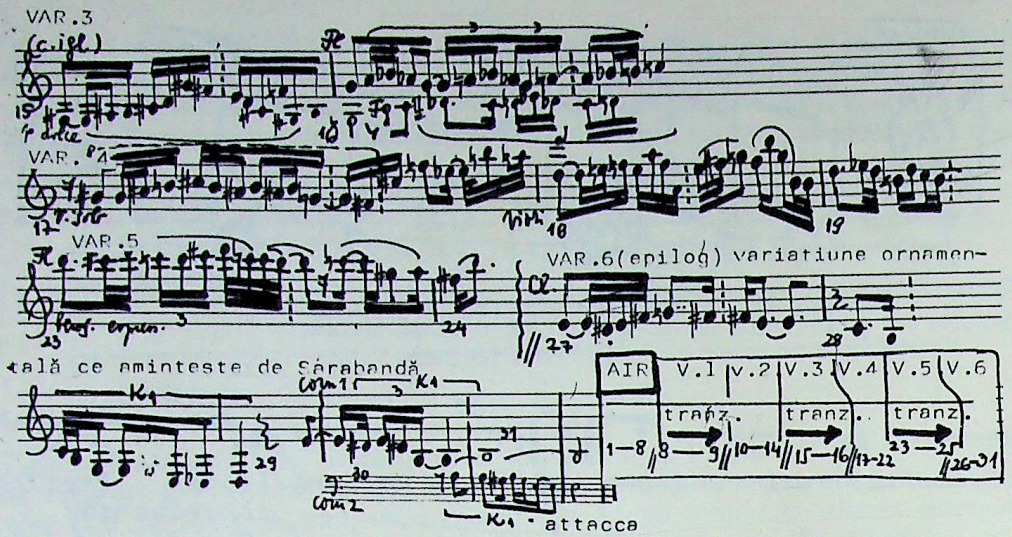


Penultima mişcare a Suitei, *Aria (Andante mesto)*, una din acele pagini enesciene unice prin dimensiunea expresivităţii lor, de o puritate a liniei melodice aproape drepte în perfecţiunea echilibrului său interior, este comparabilă doar cu acele capodopere de care nu poţi să te mai desparţi niciodată. E genul de muzică ce pare aproape imposibil de explicat şi, chiar dintr-o curiozitate profesională firească, condusă cu decenţa cuvenită, tot impietate pare cînd o încorsetezi în aproximaţia cuvintelor. Aria trebuie interpretată şi mai ales ascultată, odată, de mai multe ori şi mereu, de cîte ori îţi va fi intim necesară. Această amplă melopee, cîntată parcă în afara oricărui tipar, aidoma liniştii care — surprinsă în imagini poetice — îţi „bate-n geamuri cu degetele razelor de lună" sau de „prea albă fiind îţi pare-a fi fără culoare".

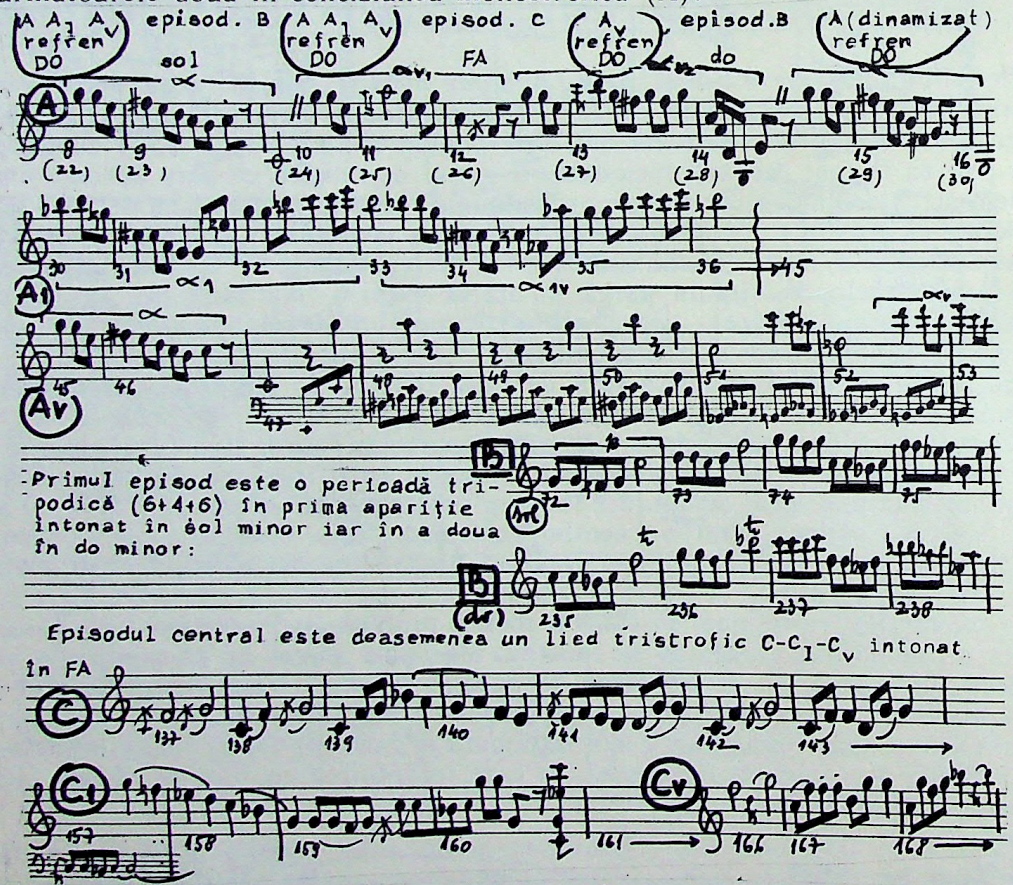
Scrisă în relativă apropiere faţă de tipul tematic al repausului structural, Aria se continuă pe sine într-o juxtapunere variaţionată, limitrofă unei teme cu variaţiuni. Aceste variaţiuni de factură ornamentală sînt departe de cadrul structural rigid al formei pe care ar sugera-o. Însuşi debutul Ariei-temă e doar o ipostază din multele posibile. O pendulare continuă, prin acumulări sau replieri timbrale, ce par a fi fără de început sau fără de vreun sfîrşit, imprimă acestei expresive pagini enesciene esenţa specifică a unui parfum autohton născut din acel „orizont înalt, ritmic şi indefinit alcătuit din deal şi vale" (Bl. 22, p. 121).

În acest flux variaţional distingem mereu reperul nucleului melodic a, care evoluează la un moment dat (var.2) în ipostaza de a_1 şi atunci ne va aminti fie de tema C din *Simfonia a II-a*, fie de *Simfonia de cameră* de mai tîrziu. Înspre finalul acestui ciclu, ultima variaţiune sugerează o transfigurare a motivului din Sarabandă, iar silaba cadenţială k_1 (ce apare după var. 2 sau înglobată organic în var.6) leagă această aparte pagină a Suitei de contextul întregului, în care înlănţuirea cu Finalul devine lucrul cel mai firesc cu putinţă:

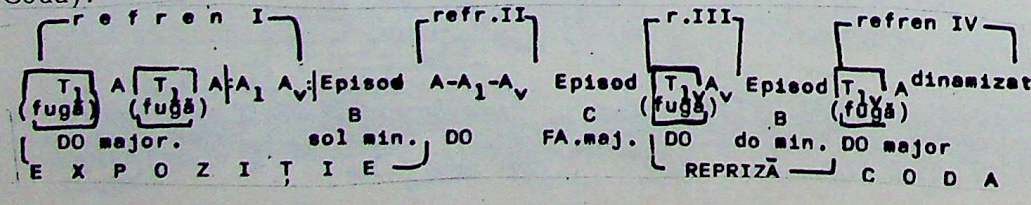




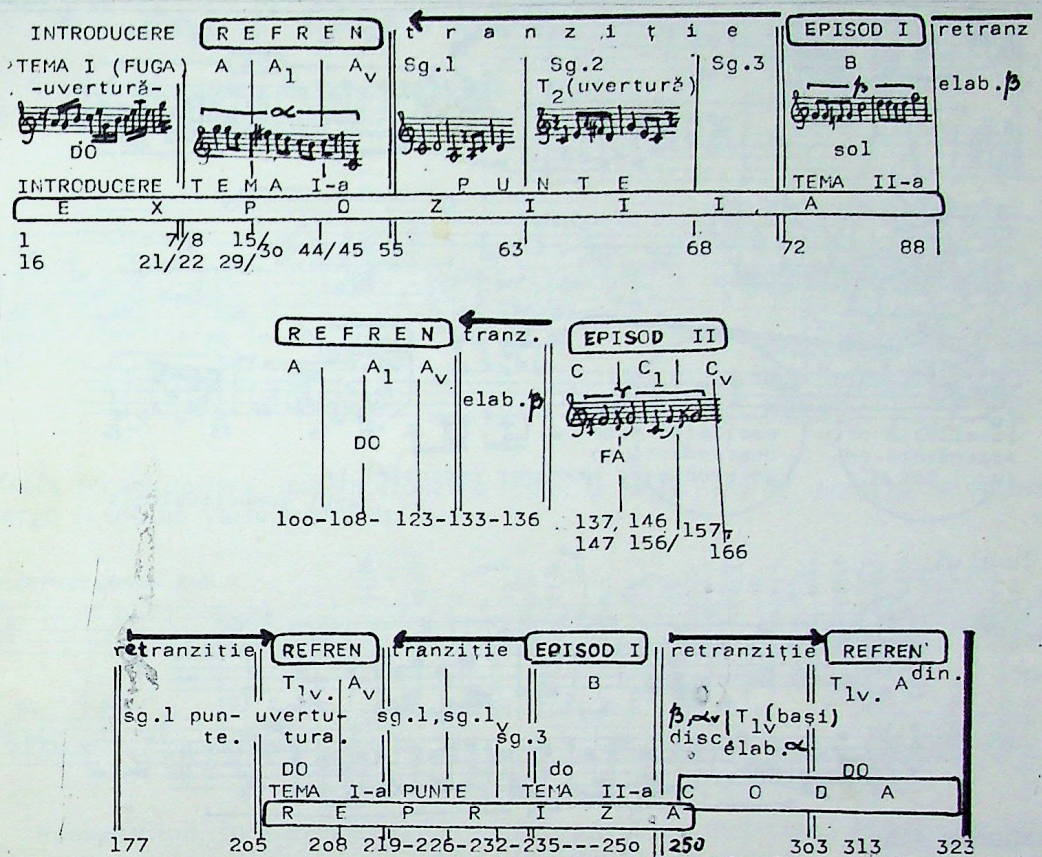
Finalul Suitei, *Bourrée,* este gîndit în tiparul unui Rondo-Sonată. Tema de Rondo este un lied tristrofic:
A:‖: A_1 A_v :‖: În primele două intervenţii ale refrenului, tema apare în structura tristrofică, iar în următoarele două în conciziunea monostrofică (A):



Bourrée-ul debutează de fapt cu Tema de fugă a Uverturii, temă care ne apare în momentele cruciale ale joncţiunii de Rondo cu Sonată, şi anume la început, ca introducere pentru A şi repetiţia sa, în momentul Refrenului-repriză de sonată şi în momentul Refrenului final (Coda):



În paginile de tranziție sau de retranziție asistăm la un proces continuu de elaborare motivică, asemănător unor etape de dezvoltare. Cel mai caracteristic în acest sens ni se par retranziția dintre episodul C și refren sau dintre episodul B *(do minor)* și refrenul final, ambele retranziții fiind ample pagini de tratare motivică. ale elementelor ß, α și '. Tema (din fuga dublă a Uverturii). Tranzițiile dintre A și B sînt autentice punți de sonată, în Expoziție apărînd în cadrul segmentului 2 de punte și transfigurarea Temei a II-a din fuga dublă a Uverturii. Prin implicarea materialului tematic al Uverturii, acest Bourrée se leagă organic de începutul Suitei, sudîndu-se de fapt prin extremitățile Uvertură-Bourrée, două dintre cele mai complexe forme muzicale (Fuga dublă și Rondo-ul-Sonată):



SUITA A III-A „SĂTEASCĂ" OP. 27, ÎN RE MAJOR a fost terminată în anul 1938, fiind prezentată în primă audiție de către Filarmonica din New-York sub bagheta autorului. Lucrarea cuprinde cinci mișcări intitulate: I *Primăvară pe cîmp; Renouveau champêtre;* II *Copii în aer liber; Gamins en plein air;* III. *Vechea casă a copilăriei, la apus de soare. Păstor. Păsări călătoare și corbi. Clopote de vecernie; La vieille maison de l'enfance, au soleil couchant. Pâtre. Oiseux migrateurs et corbeaux, Cloche vesperale.* IV *Pîrîu sub lună; Rivière sous la lune.* V *Dansuri țărănești; Danses rustiques.*[23]

Prin sugestia titlurilor sale, Suita ne relevă un Enescu preocupat de o amplă lucrare programatică, intenție care îl va conduce dealtfel și în opusul următor *(Suita „Impresii din copilărie" op. 28)*. Departe de a gîndi o muzică descriptivistă, care ar urma un anumit libret, *Suita „Sătească"* se apropie mai mult de programatismul de tipul *Pastoralei* beethoveniene.[24].

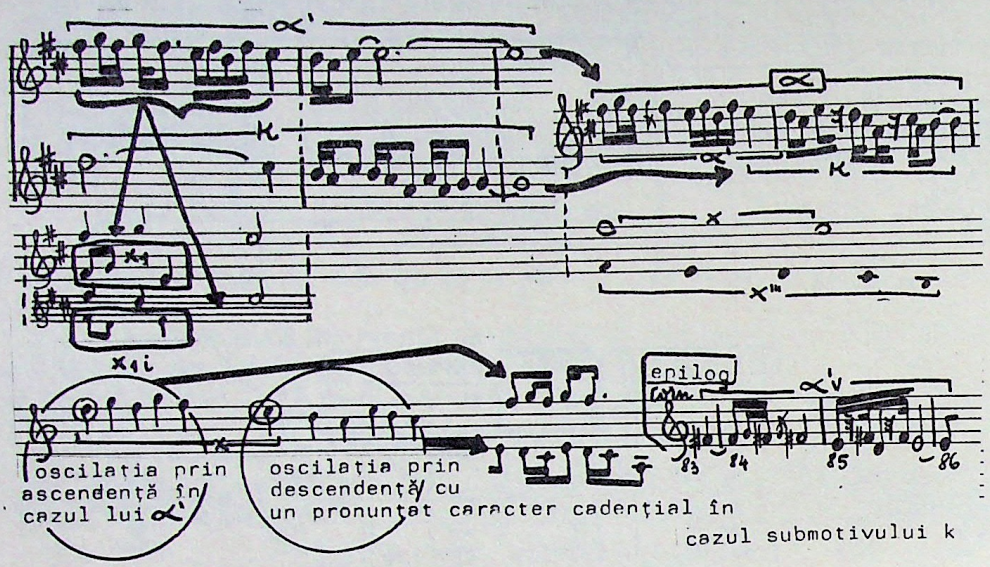
---

[23] Împărtășim întru totul remarca lui Șt. Mangoianu (Bl.60, p. 10) cu privire la traducerea inutilă a titlurilor franceze, atîta timp cît în manuscrisul autograf, păstrat la Muzeul Enescu, apar titlurile în ambele limbi. În muzicologia noastră apare un nejustificat „Reînnoire cîmpenească" sau „Strengari zburdînd (?) în aer liber" și un neutru „Clopote de seară" în loc de sugestivul „Clopote de vecernie". (Bl. 102, p. 936 și urm.)

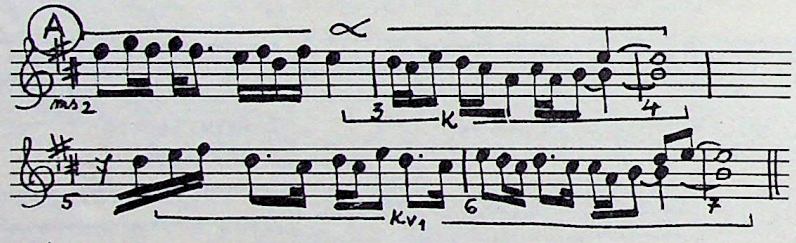
[24] „mehr Empfindung als Malerei" (mai mult sentiment decît pictură), preciza Beethoven referitor la *Simfonia a VI-a,* în care titlurile celor cinci mișcări erau cadrul ambiental al dialogului dintre compozitor și natură.

Enescu este în afara oricăror tentații naturaliste, muzica acestei Suite apropiindu-se — după cum am mai subliniat — de sobrietatea abstractă a unei simfonii[25]. Discursul muzical se ordonează după o logică pur muzicală prin intermediul nedezmințitelor surprize pe care ni le oferă în fiecare clipă tematismul enescian.

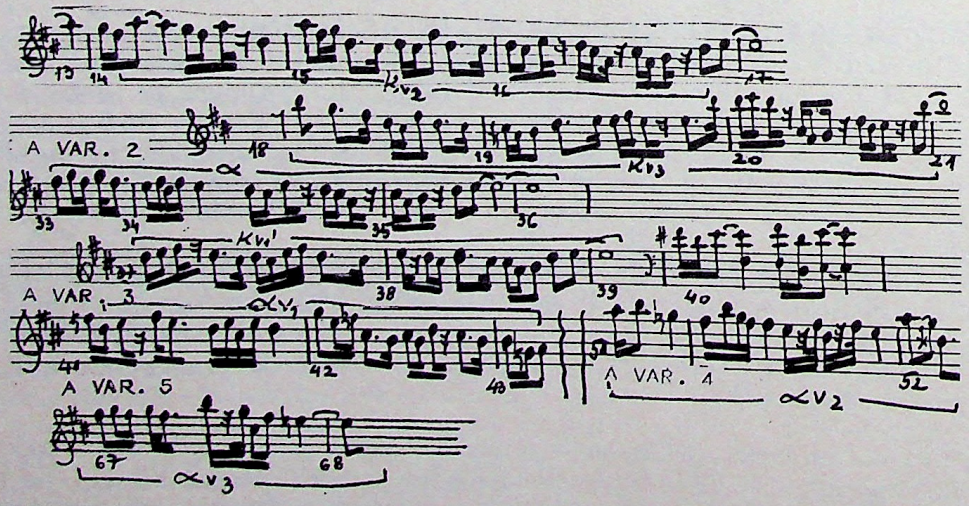
I *Primăvară pe cîmp*, mișcarea imaginată în *Allegro moderato*, debutează cu o temă scrisă în spiritul dansului popular, temă de esență eminamente diatonică. Constanta melodică a acestei teme — care va fi supusă unui proces de variație continuă — este motivul *a*:



Tema A:

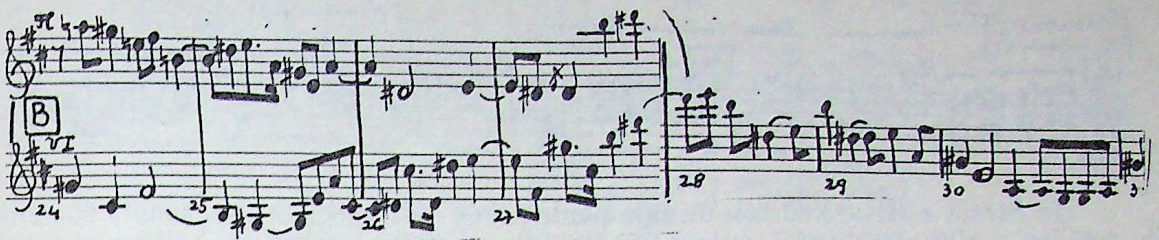


și variațiunile sale:

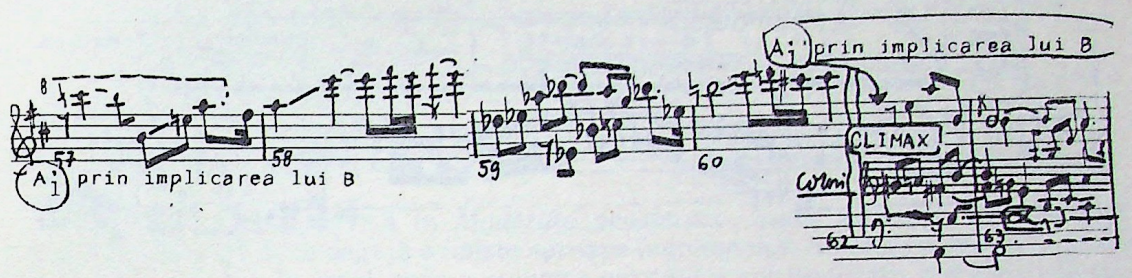


25. *„Săteasca"* de Enescu — denumită modest Suită — este cu mult mai mult Simfonie decît *„Simfonia domestică"* sau *Simfonia Alpilor"* de pildă. În acest context ne obligăm ca în cercetările noastre ulterioare să atingem, printr-o aprofundare fundamentală a orchestrației enesciene, și posibila paralelă Enescu-Richard Strauss care, după părerea noastră, este marcată în prezent foarte la suprafață prin nemotivate „influențe straussiene" în *Simfonia I, Simfonia a II-a* sau în alte lucrări.

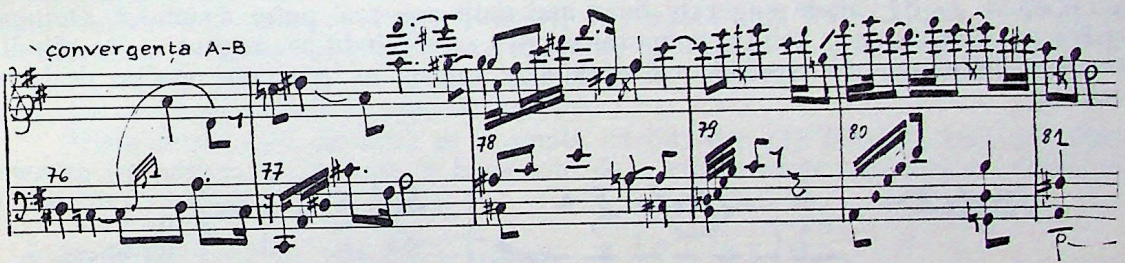
În contrast cu diatonismul pur al oscilației melodice, restrîns ca ambitus (din tema A), apare o nouă temă, B, de factură cromatică, intonată într-un ambitus extins pe spațiul mai multor octave printr-o rafinată scriitură heterofonică:



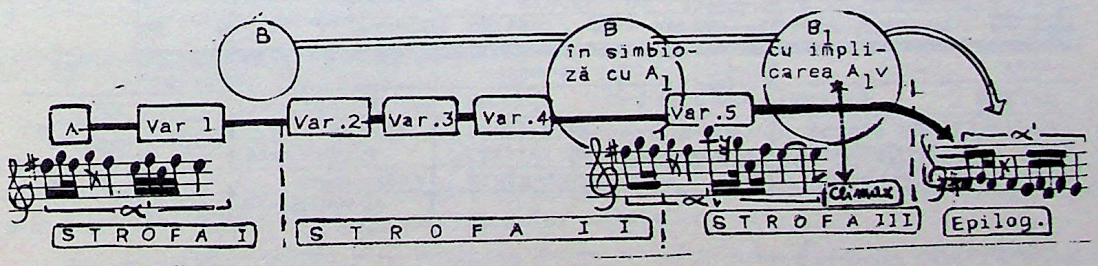
O evoluție a temei B, concepută într-o perfectă simbioză cu metamorfozarea temei A, ne conduce înspre climaxul întregii mișcări:



În strofa recapitulativă, metamorfozarea temei B se fixează în ipostaza B, înspre care converge și ultima variațiune a lui A:

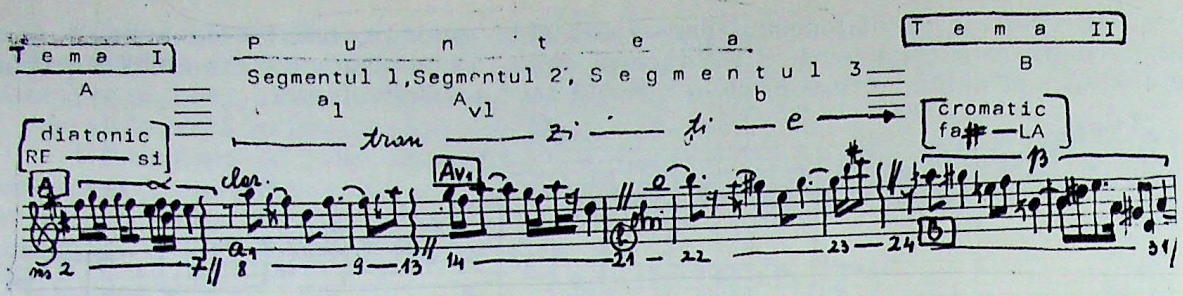


Recapitulînd, în succesiunea firească a partiturii materialul tematic se stratifică astfel:

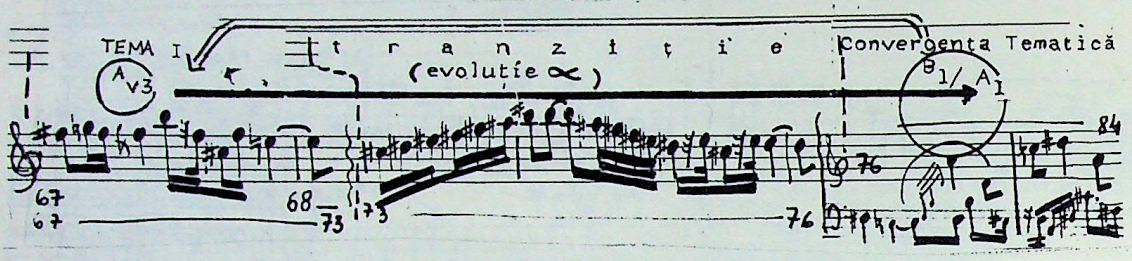


Luîndu-ne drept reper submotivul α' care apare numai în anumite variațiuni ale lui A, putem secționa această mișcare în trei strofe și un scurt epilog. Această secționare ternară se apropie de sugestia unei sonate mai liber concepute, în special la nivelul reprizei! Ne găsim în fața unei forme bitematice în care tiparul vechii sonate este virtual depășit. Din analizele existente asupra *Suitei Săteşti* am reținut cu satisfacție optica lui Șt. Mangoianu, care propune în acest caz pentru „Strofa I termenul de Expunere divergentă (Teza), pentru Strofa a II-a Prelucrare convergentă (Sinteza), iar pentru Strofa a III-a Reexpunerea convergentă (Antiteza)" (Bl. 60, p. 16).

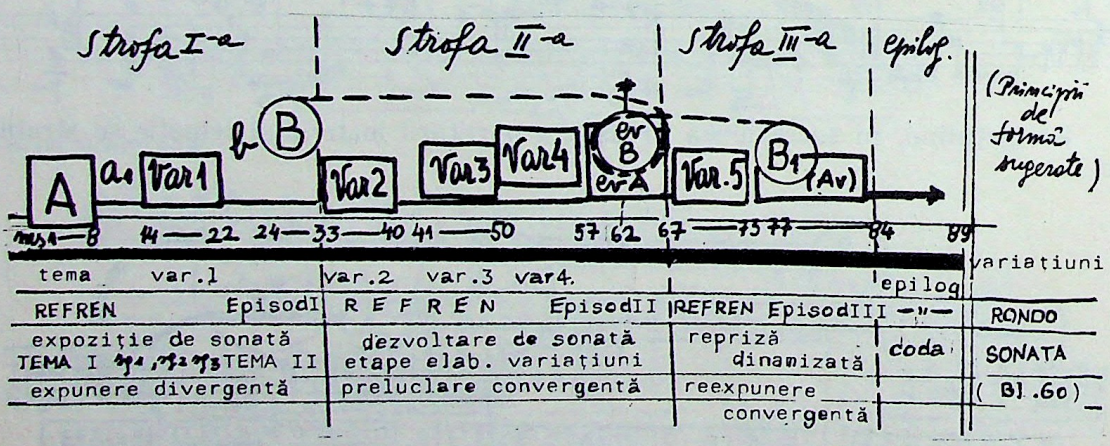
În prima strofă, expunerea bitematică a lui A — B aduce divergența tematică tipică unei expoziții de sonată:



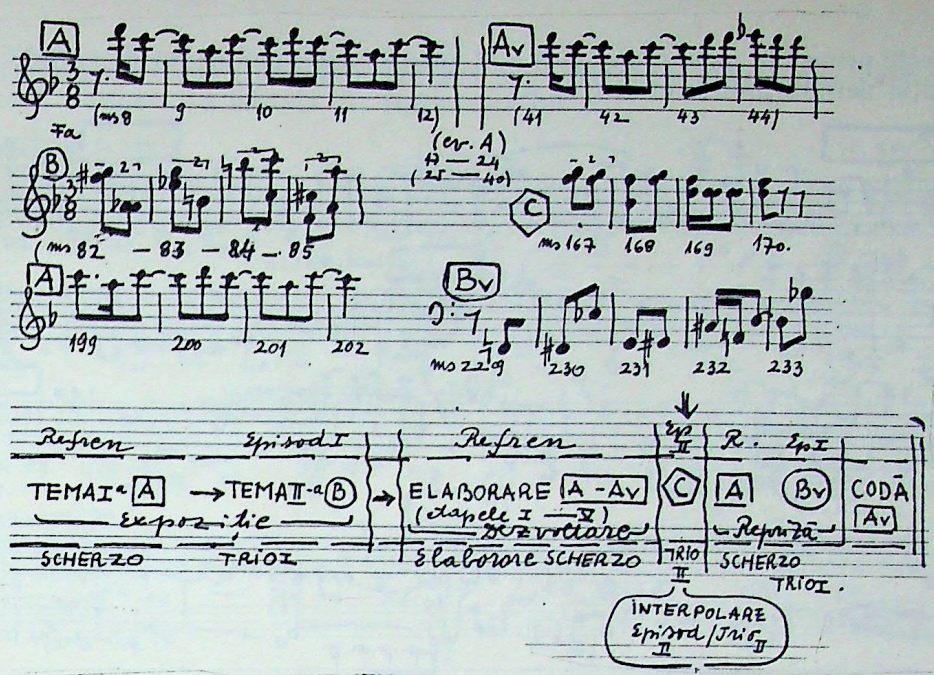
În Strofa a III-a, Repriza, dispare puntea care va fi înlocuită cu o simplă tranziție, bazată pe evoluția motivului *a*, tranziție ce aduce o sinteză tematică A/B ca punct de convergență aldualismului tematic inițial:



În această parte găsim, bineînțeles grefate pe structura tristrofică, o multitudine de alte principii de formă, unele prezente explicit (ca lanțul variațional A respectiv Expoziția bitematică A — B), altele sugerate doar mai mult sau mai puțin disimulat. Opțiunea noastră se apropie de o soluție temporar neutră, rezervîndu-ne dreptul — la sfîrșitul prezentului studiu — să conchidem dacă sîntem sau nu în fața unui nou tip de formă muzicală:

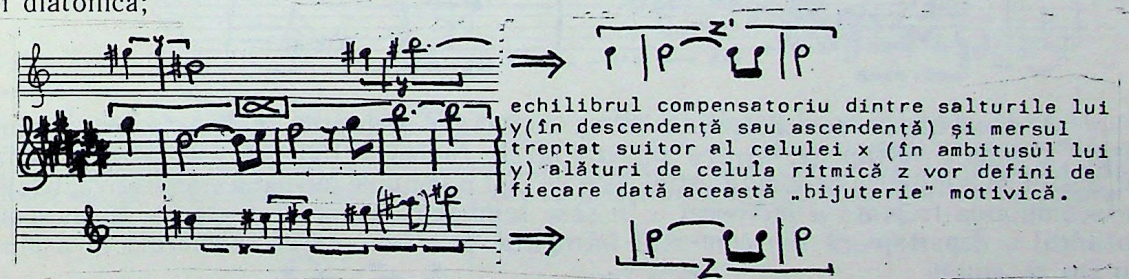


II. *Copii în aer liber.* Cea de a doua mișcare a Suitei, concepută în vioiciunea unui *Allegro con brio,* aduce acea expresie contrastantă sugerată de titlu. Pulsul viu și dezinvolt al jocului de copii, alternat cu contraste de caracter (*buffo* sau *marciale),* imprimă întregii mișcări neprevăzutul și prospețimea izvorîte din lumea copilăriei, pe care Enescu o zugrăvește cu o naturalețe de o puritate dezarmantă. Forma muzicală este simplă, lipsită de acele abstracțiuni structurale cu care ne-a obișnuit pînă aici, degajînd și din succesiunea articulațiilor sale aceeași inocență fermecătoare. Ne găsim în fața unui Rondo-Sonată (posibil de a fi interpretat și ca un Scherzo cu două Trio-uri), în care contrastele de caracter ale jocurilor copilărești, dublate de permanentele dinamizări ale refrenelor (punctate în diatonismul lor cu rafinate pete de cromatism sugestiv), sînt de fiecare dată înveșmîntate timbral adecvat și eficient:



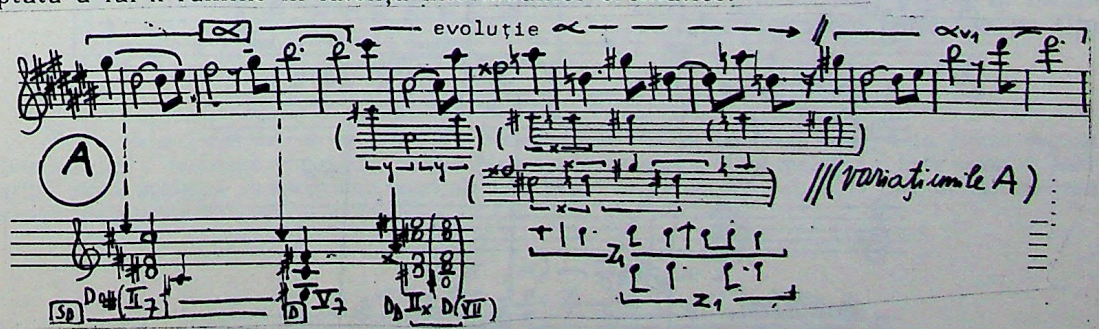
Mişcarea a III-a, scrisă în *Moderato pensieroso, quasi andante,* este de fapt o reverie uşor nostalgică, ce degajă o linişte aproape încremenită. Sîntem transpuşi la graniţa dintre pastel şi basm, în locul unde o anumită puritate a spiritualităţii româneşti se simte poate cel mai acasă, în tremuratul asfinţitului care se ondulează pe imensitatea spaţiului cuprins de deal şi vale. Din toamna tumultuoasă a Bucureştiului[26], Enescu îşi imaginează, ca nimeni altul, casa veche a copilăriei în asfinţit. Ca şi în mişcarea precedentă, timpul muzical se ordonează simplu şi firesc, de această dată într-o formă ternară, care se decupează şi imagistic: *„Vechea casă a copilăriei ..."* strofa I-a; *„Păstor. Păsări călătoare şi corbi"*, strofa mediană, iar peste *„Clopotele de vecernie"* se suprapune rememorarea ideii muzicale iniţiale în chip de Repriză.

Prima strofă este deschisă de o amplă introducere (18 măsuri) care pregăteşte lumea sa intonaţională. Motivul de bază este de o expresivitate aparte prin simplitatea lui diatonică;



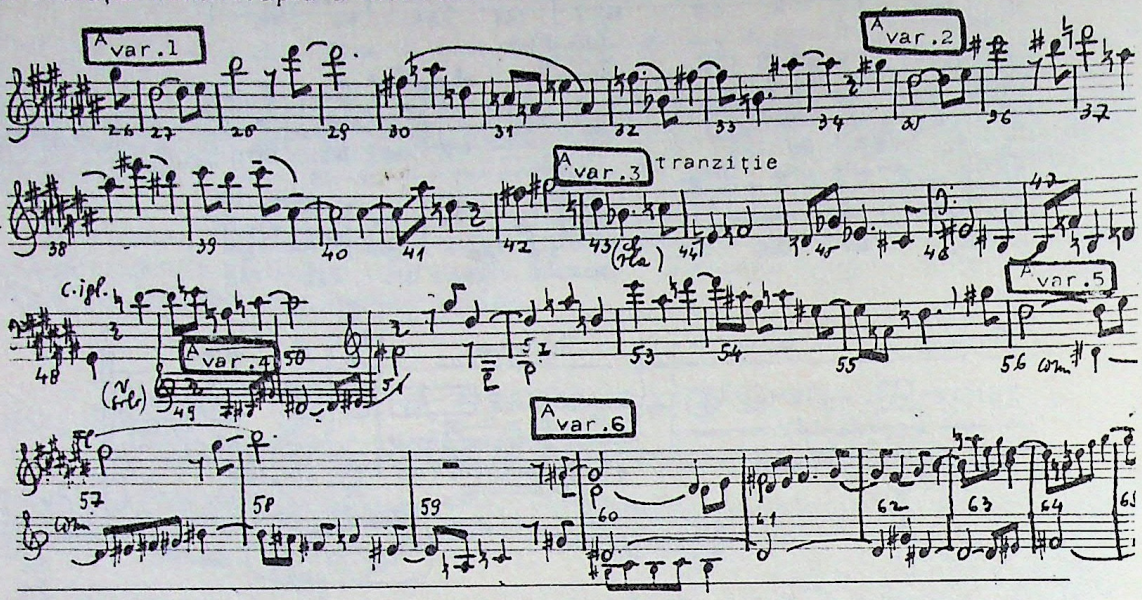
echilibrul compensatoriu dintre salturile lui y(în descendenţă sau ascendenţă) şi mersul treptat suitor al celulei x (în ambitusul lui y) alături de celula ritmică z vor defini de fiecare dată această „bijuterie" motivică.

Motivul α se leagă firesc de o primă evoluţie a acestuia, pe un circuit funcţional centrifug: Do # II — V II^{DD}_{x} VII^{D} VII^{D}, timp în care celula y se ilată la octavă (pe treapta I-a), celula ritmică z evoluează la z_1 şi ascendenţa sau descendenţa treptată a lui x rămîne în latenţa intermediilor cromatice:

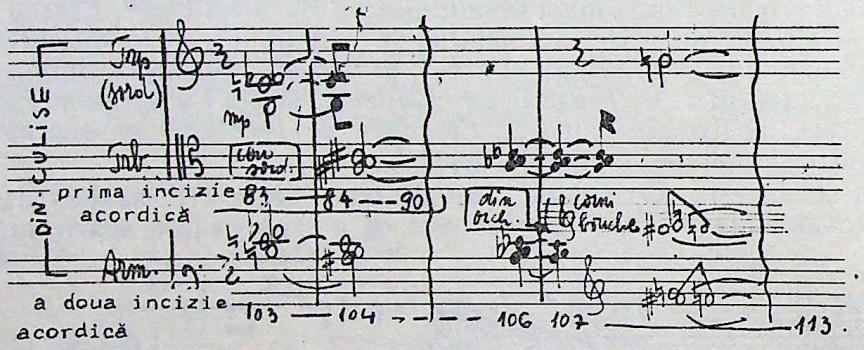


26. La sfîrşitul părţii, Enescu indică în partitură: Bucureşti la 8 octombrie 1937.

Aceste prime opt măsuri ale lui A sînt supuse apoi unui proces de variație continuă prin evoluția neîntreruptă a motivului α:

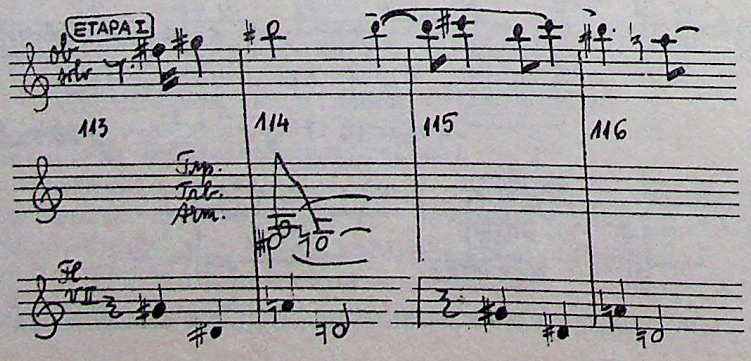


A doua strofă, în contrast, aduce o melopee a unui oboi solo plasat în culise. Intonațiile oboiului sînt întrerupte de două incizii acordice ale unor alămuri surdinate care, împreună cu un armoniu, se aud de asemenea din spațiul exterior orchestrei:

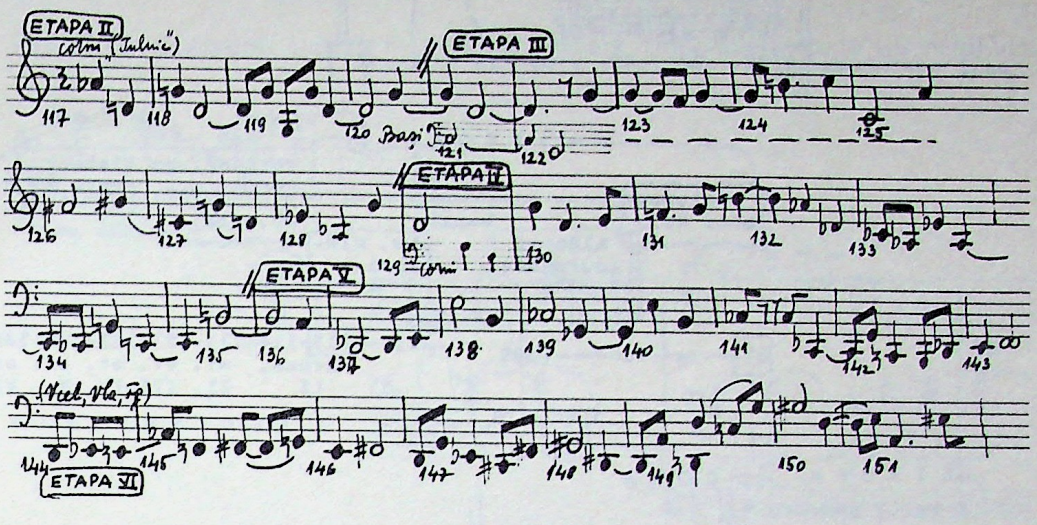


A doua incizie acordică, întărită cu cornii din orchestră în *bouché,* ne conduce înspre o amplă retranziție pentru repriza lui A (măsura 103-113). Această retranziție, destul de impropriu denumită astfel, este de fapt o secțiune mediană elaborativă, bazată pe acumularea treptată a motivicei α în șase segmente (etape de tratare). Însuși compozitorul o departajează din contextul întregului prin renunțarea temporală la armura lui Do ♯ major.

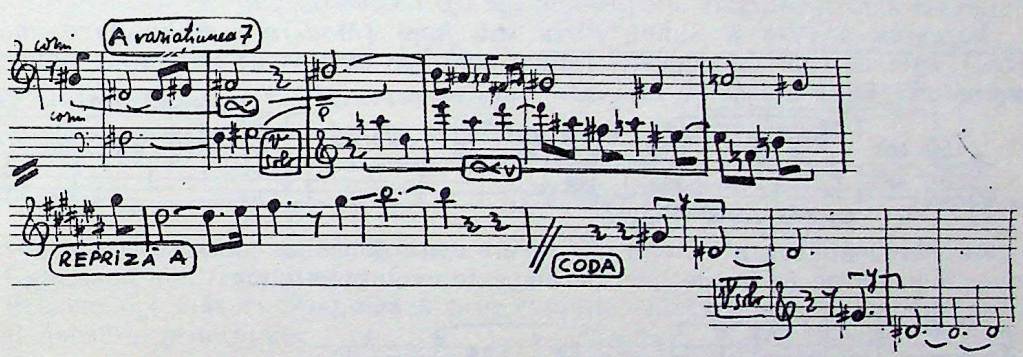
Prima etapă a acestei secțiuni retranzitive se desfășoară pe trei planuri polifonice distincte: în discant, reluarea melopeei oboiului solo însoțită de alămurile surdinate, armoniumul, cărora li se adaugă și un clopot (constant pe *fa),* acest complex acordic însemnînd al doilea plan polifonic, și un ostinato bazat pe celula Y (intonat de viori și flauți) ca al treilea plan polifonic:



Următoarele etape continuă un proces de elaborare a motivicei *α*, care se apropie tot mai mult de ipostaza inițială din fizionomia lui A:

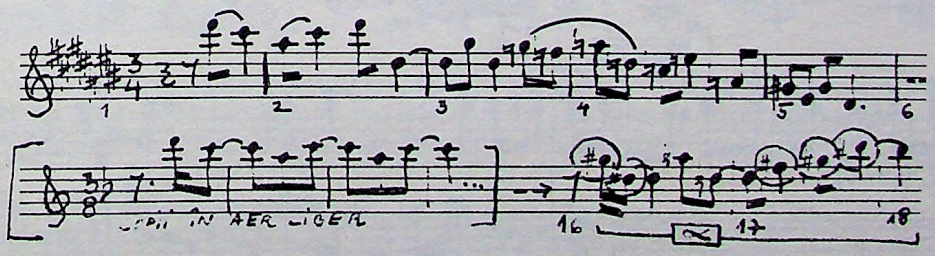


Se reiau apoi, în chip de repriză a întregii mișcări, variațiunea a 7-a și repriza motivului *α*, după care o Codă se stinge pe ecourile celulei y:

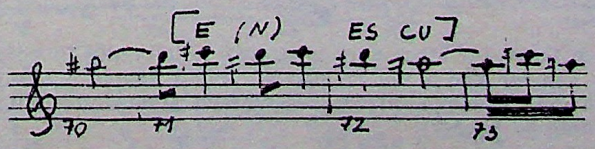


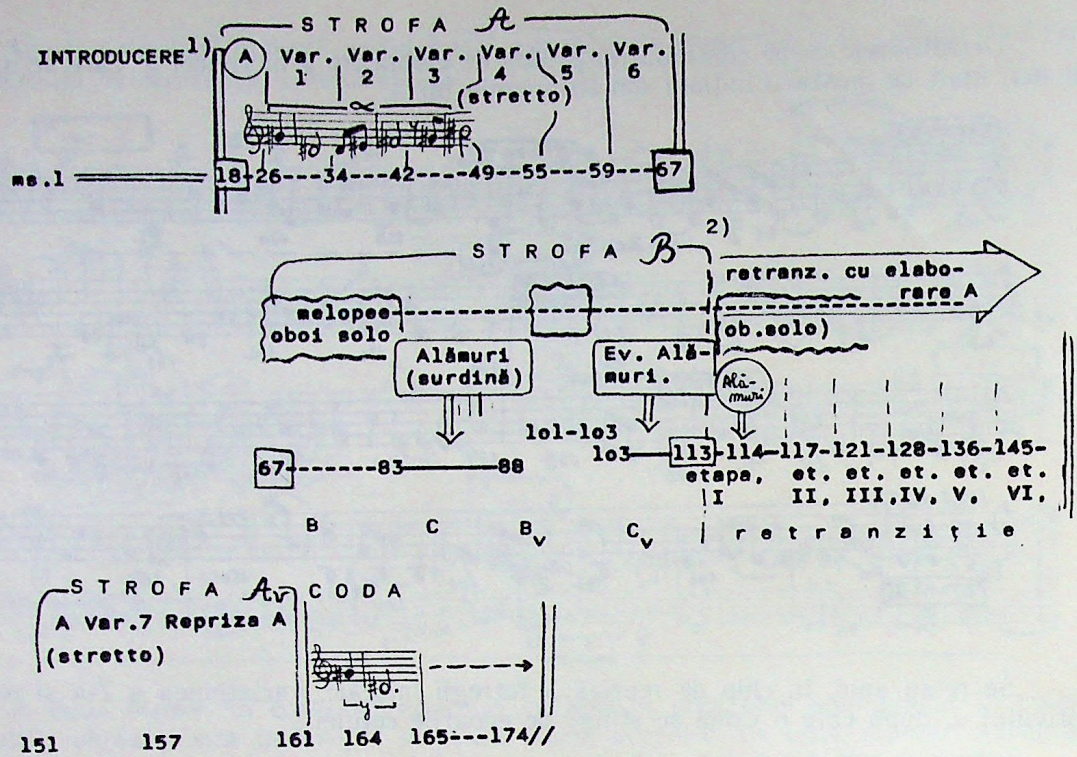
---

[27] (v. nota 1 din ex. de la pag. 67) Motivica acestei introduceri, foarte apropiată de duioșia unui cîntec de leagăn (și a cărei înrudire cu „refrenul" jocului de copii din mișcarea precedentă este evidentă), apare într-o rafinată țesătură heterofonică și o subtilă orchestrație; am tratat-o sumar din simplul considerent că, în economia formei muzicale, este un preambul de evoluții celulare înspre acumularea viitorului profil melodic:

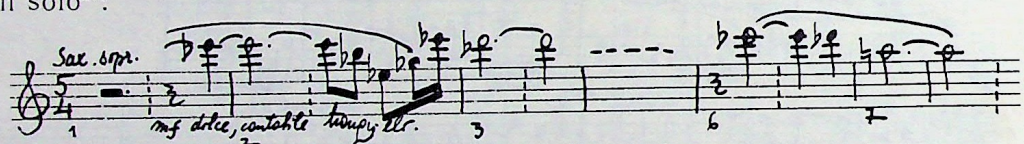


[28] (v. nota 2 din ex. de la pag. 67) Structura strofei B, pe lîngă alternanța dintre segmentele B (melopee) și C (evoluție armonică), readuce la un moment dat profilul melodic *α*. Este demn de subliniat apariția aici a aceleiași „monograme muzicale ENESCU" — celulă intonațională care urmărește constant întreaga melodică enesciană.

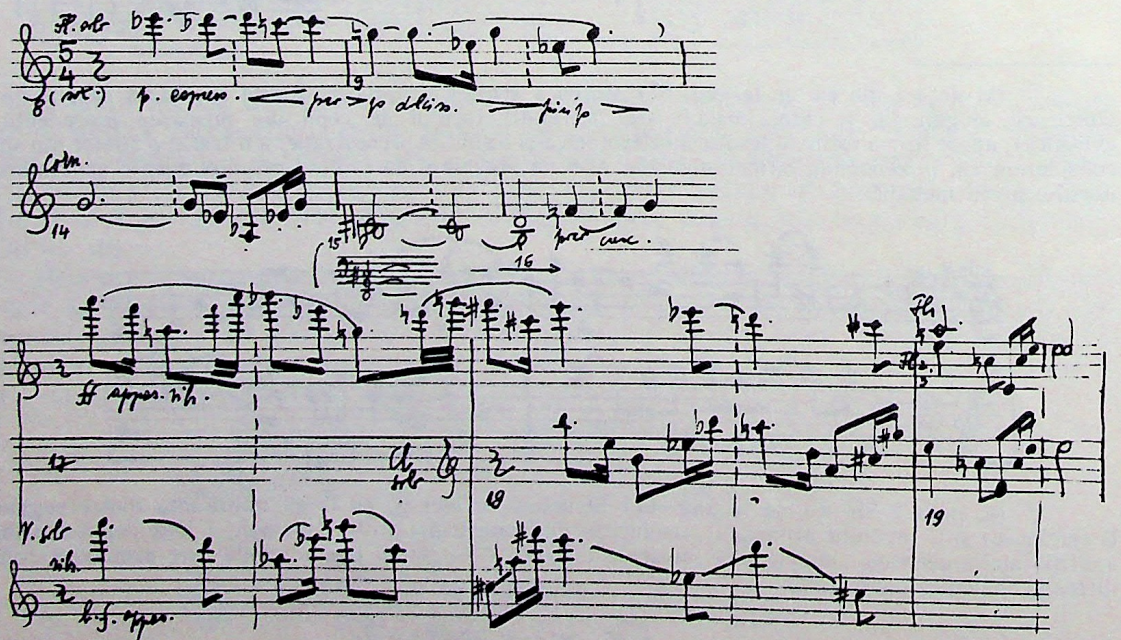




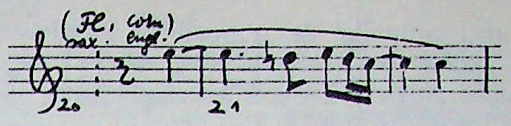
Mişcarea a IV-a a Suitei, *Pîriu sub lună (Moderato malinconico, ma senza lentezza)*, este de fapt un sugestiv tablou simfonic deschis de intonaţiile unui saxofon sopran solo[29]:



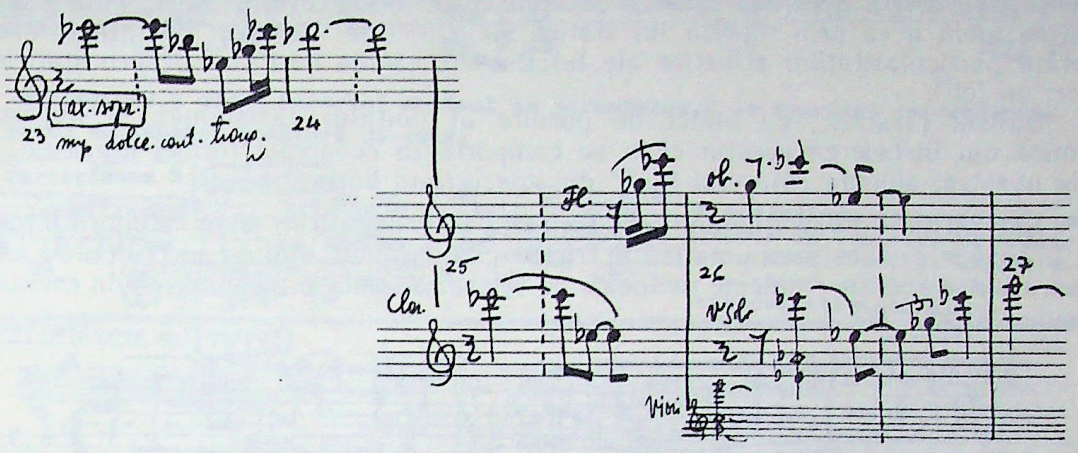
Atmosera unitară a întregii părţi, care evita deliberat contrastul, este un monolit Monopartit bazat pe unduirile unei permanente evoluţii celulare:



29. Întrebat odată ce nume l-a atras spre utilizarea saxofonului în această parte a Suitei, Enescu a răspuns: „Timbrul său aşa de alb şi aşa de potrivit într-o noapte cu lună" (Gh. Creţoiu, *De vorbă cu maestrul Enescu*, Condeiul, Craiova, nr. 3, decembrie 1938) citat preluat din Monografia Enescu (Bl. 100, vol. II, p. 951, nota 47 subsol).

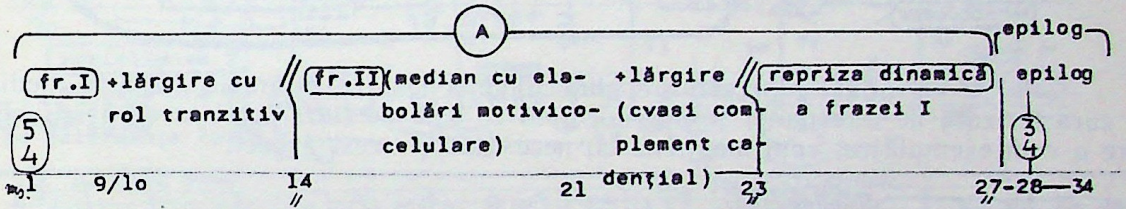


Revenirea motivului inițial în aceeași culoare timbrală închide un echilibru tripodic:



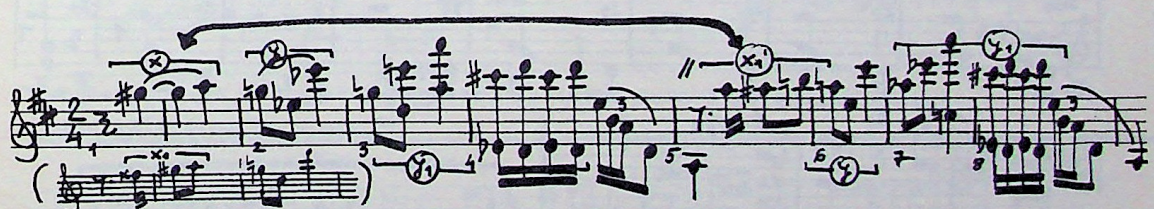
Un epilog, condus cu discreție de celestă — corzi în flageolet — cinel — tam-tam în *pp*, liniștește această mișcare într-un *perdendosi al niente*.

Dacă tot trebuie să-i găsim „o formă", atunci înclinăm înspre a defini această mișcare drept ffind un Monostrofic cu epilog, monostrofic struuturat însă tripodic:

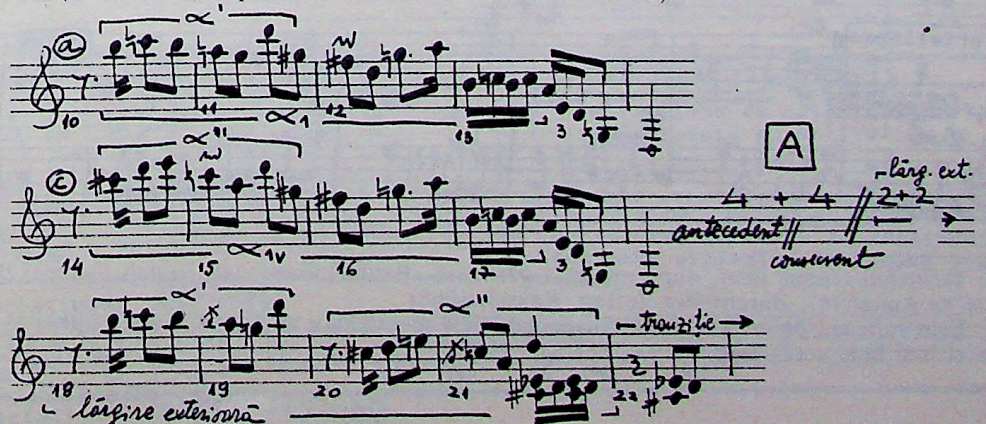


Ultima mișcare a Suitei, *Dansuri țărănești*, este concepută în vioiciunea unui *Allegro giocosoo non troppo mosso*.

Primele opt măsuri acumulează prin evoluția celulară x-x_1 fizionomia viitorului motiv al dansului propriu-zis:



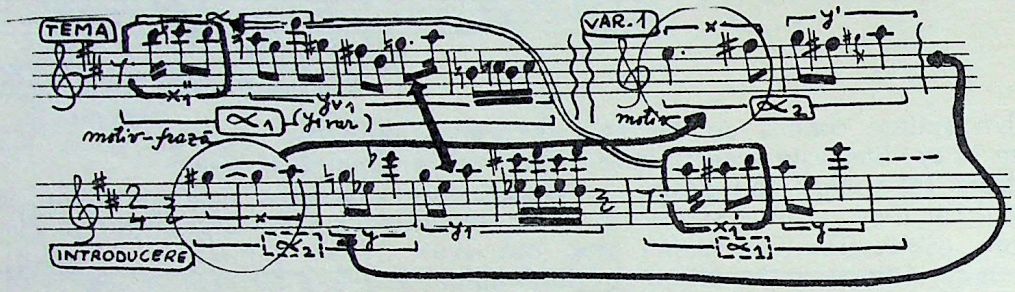
Structura periodică a acestui *tutti* introductiv ne conduce înspre perioada A, care devine temă pentru un lanț de 16 variațiuni, contrastante în primul rînd prin alternanțele de *solo-tutti* (asemănător practicilor din Concertul baroc):



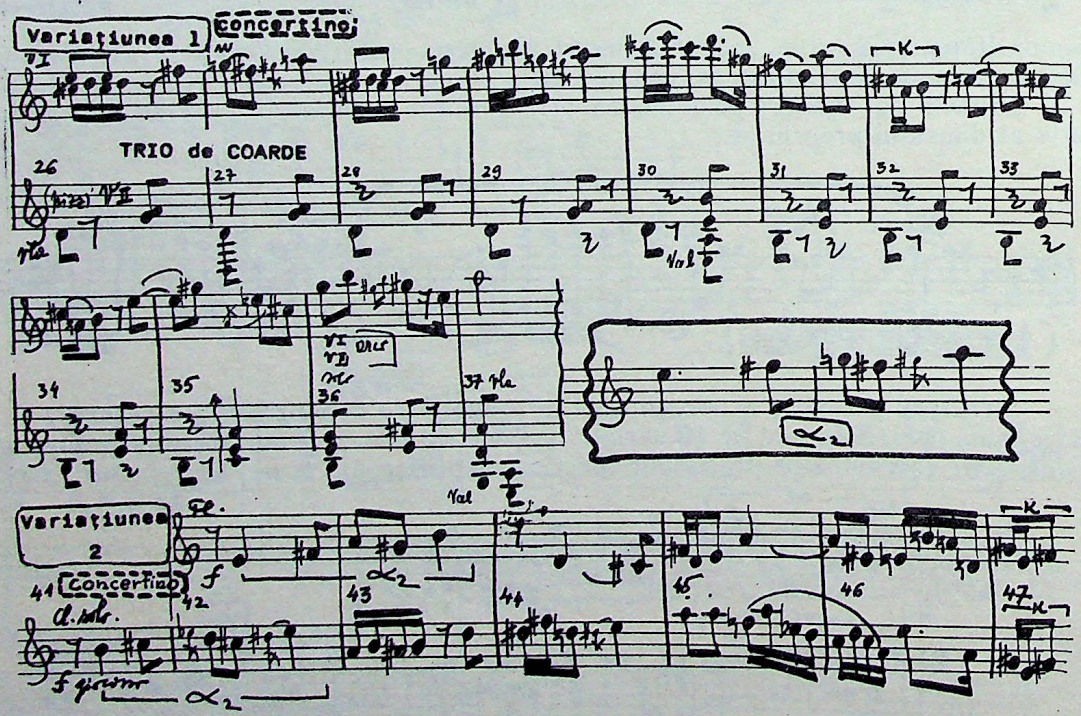
Aminteam în paragraful anterior de o posibilă implicare a formei de *concerto* baroc în acest final de suită. Ciclul de variațiuni fiind evident, ne-a frapat însă o anumită alternanță dintre o țesătură camerală (condusă de un solist sau de un grup „concertino") și de segmentele *tutti* în adevăratul sens al cuvîntului. Tema, expusă firesc în *tutti,* împreună cu Repriza sa dinamică, de asemeni în *tutti,* „înrămează"[30], aidoma muzicii barocului, o amplă secțiune mediană de alternanță *solo-tutti* (respectiv *concertino — concerto grosso).* Spre deosebire de „marele tutti" al concertului baroc, care deschidea mișcarea, pentru ca prin repriza lui statică să o încheie, în cazul de față forma este adaptată particularităților stilistice ale lui Enescu, căruia nu-i sînt proprii staticismele de nici un fel[31].

Dansul țaranesc, ca punct de pornire al lanțului variațional, și Repriza sa dinamică din încheierea acestui ciclu se comportă în economia formei muzicale, după opinia noastră, aidoma „Marelui tutti" din *concerto*-ul baroc.

Întrucît lanțul variațiunilor care urmează se grupează în două categorii intonaționale, în funcție de consistența motivului frază a_1 sau al motivului a_2, socotim utilă analiza comparativă a acestor embleme melodice de referință, ambele născîndu-se, în esență, din perioada introductivă:



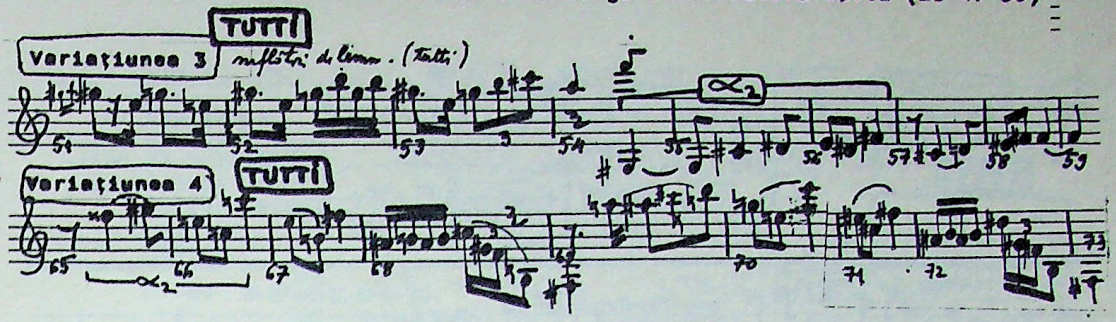
Cele 16 variațiuni reprezentînd, după opinia noastră, o amplă secțiune mediană — caracterizată de alternanța țesăturilor *solo* cu cele de *tutti,* la fiecare variațiune pe care o vom exemplifica, vom menționa cu necesitate și acest aspect:



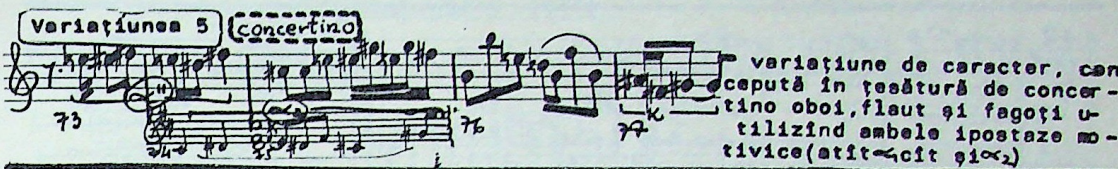
30. Termenul tradus liber, după expresia germană „Rahmenform" (cf. Rudolf Gerber, *Bachs Brandenburgische Konzerte",* Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1965).

31. Este suficient doar să ne amintim de aspectele menționate de noi în analiza Suitei a II-a, pentru a motiva și mai bine acest lucru.

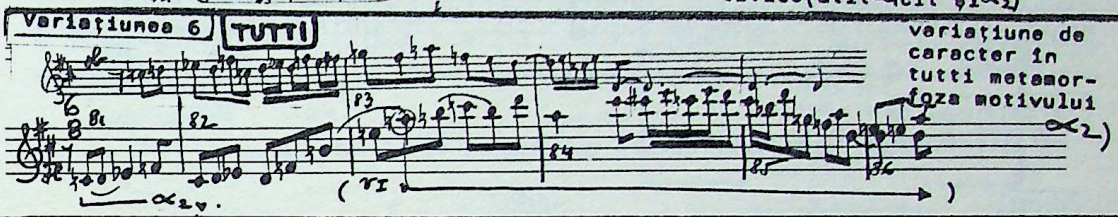
stretto -țesătură concertino-clarinet-lărgire exterioară tutti (ms 47-5o)



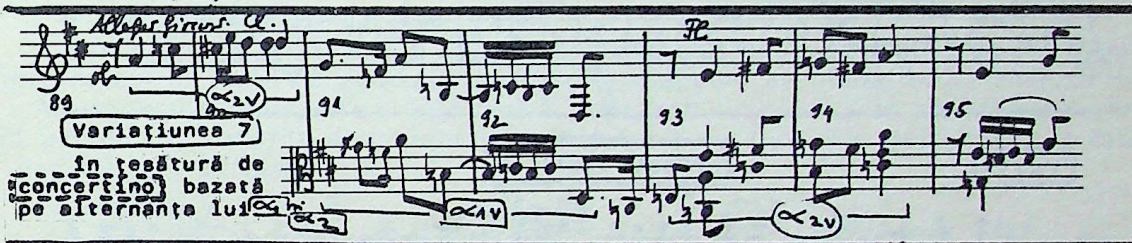
variațiune a cărui material muzical se structurează în spiritul introducerii având desemnarea țesătură de tutti.



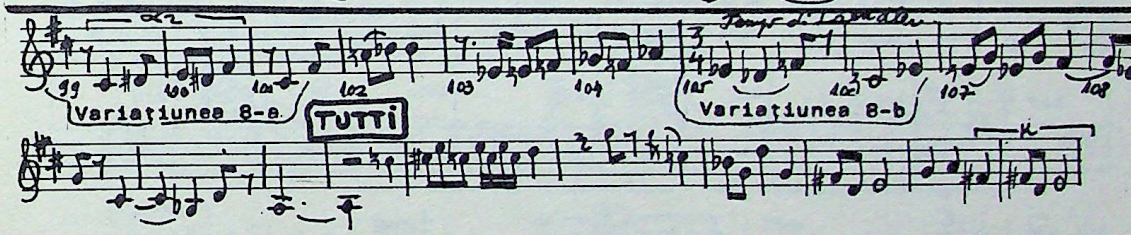
variațiune de caracter, concepută în țesătură de concertino oboi, flaut și fagoți utilizînd ambele ipostaze motivice (atît cît și)



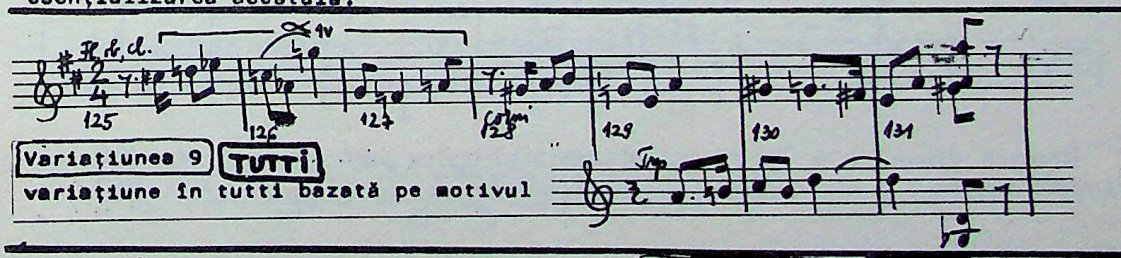
variațiune de caracter în tutti metamorfoza motivului)



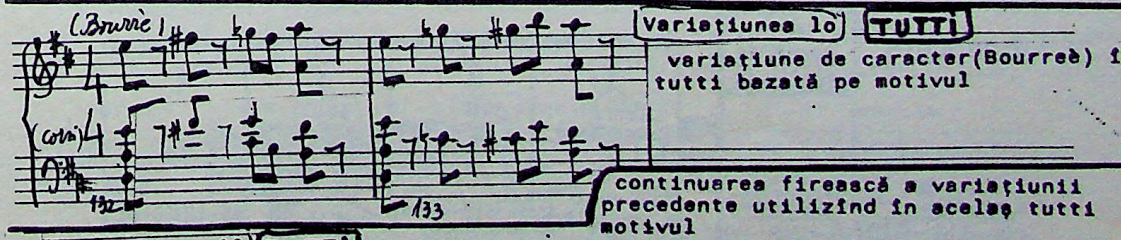
în țesătură de concertino bazată pe alternanța lui



variațiune de caracter (Laendler) în tutti bazată pe motivul și esențializarea acestuia.

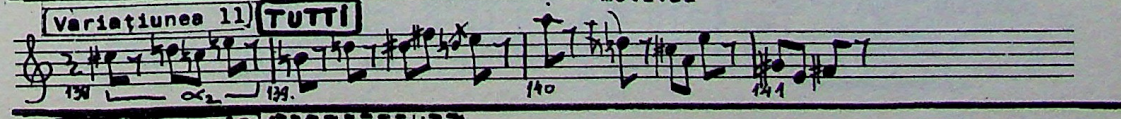


variațiune în tutti bazată pe motivul



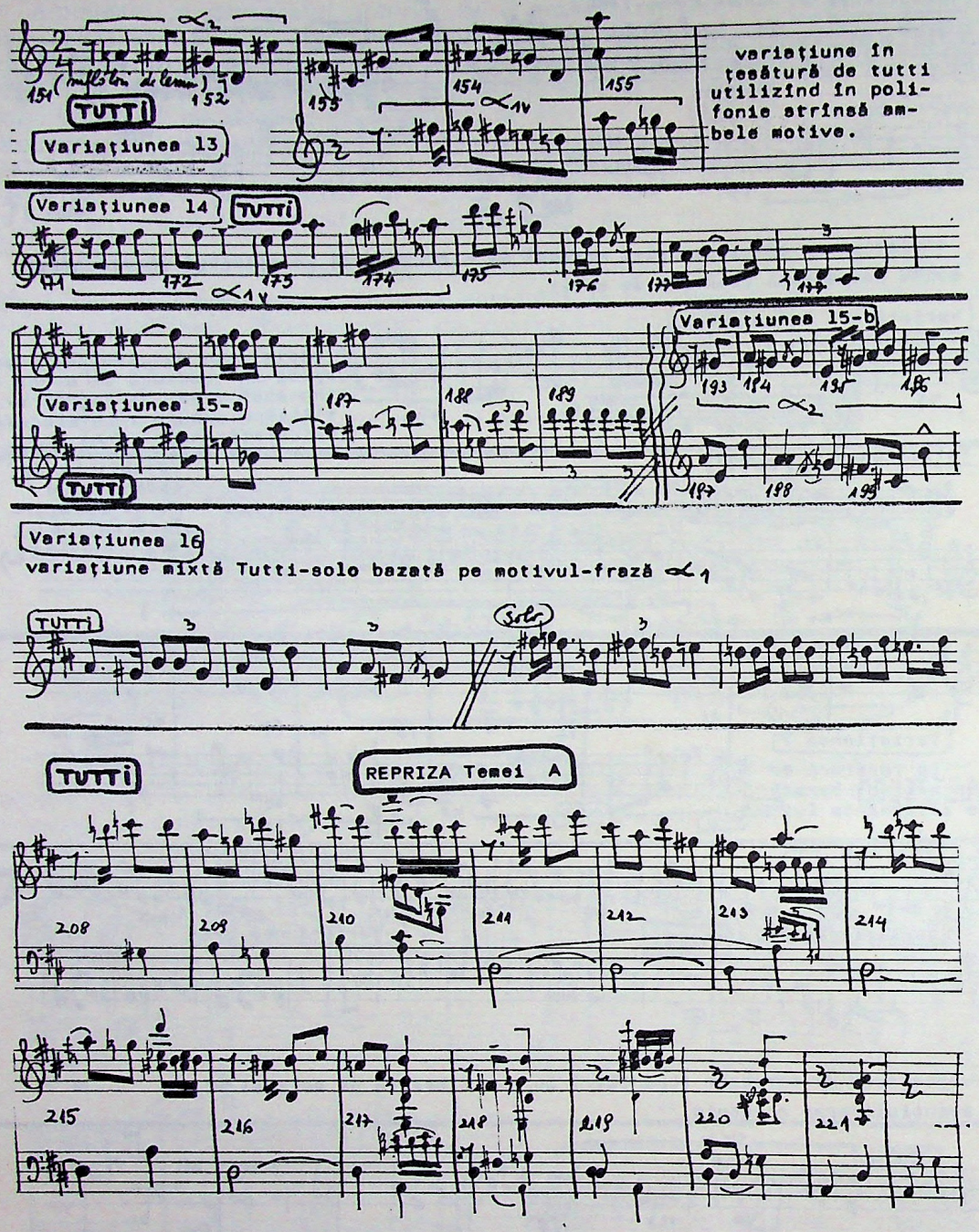
variațiune de caracter (Bourreè) în tutti bazată pe motivul

continuarea firească a variațiunii precedente utilizînd în același tutti motivul

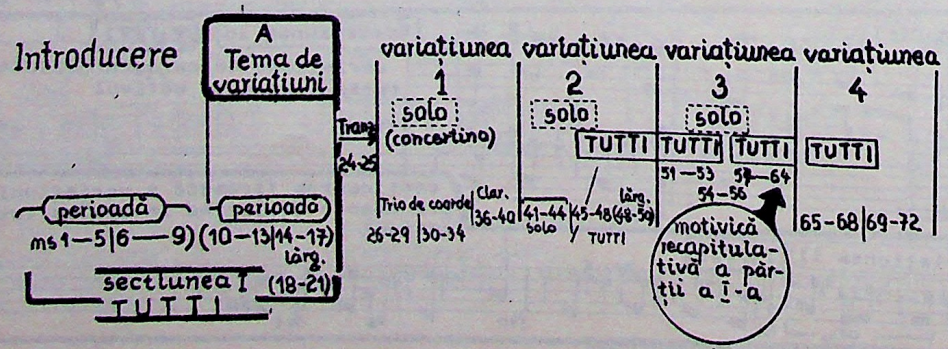


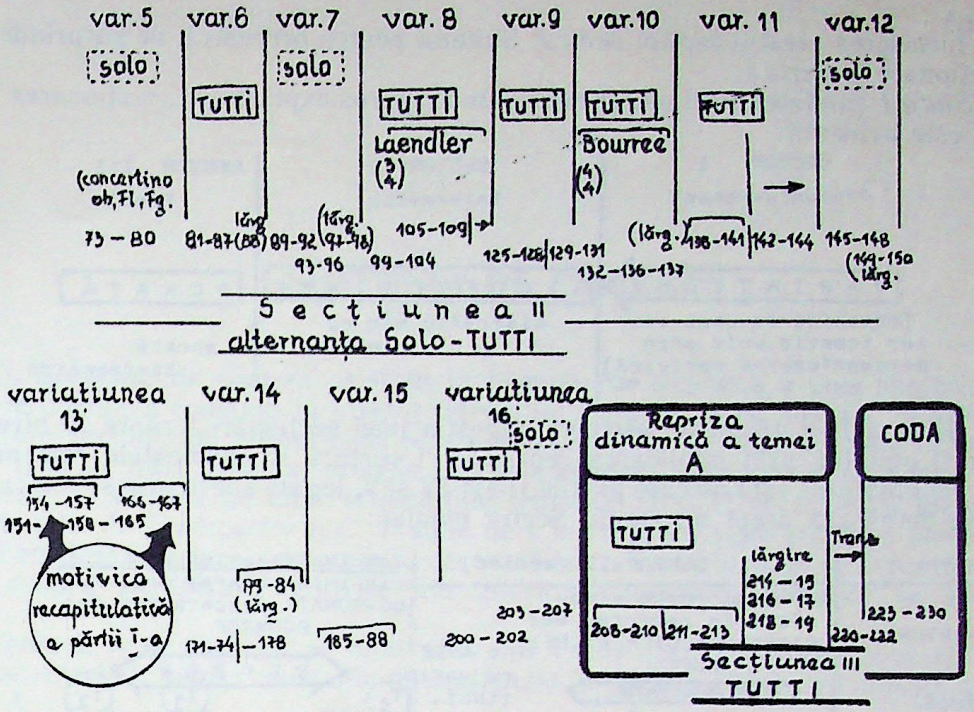


în țesătură de solo conduce discursul variațional cu intonații motivice sensibil apropiate de

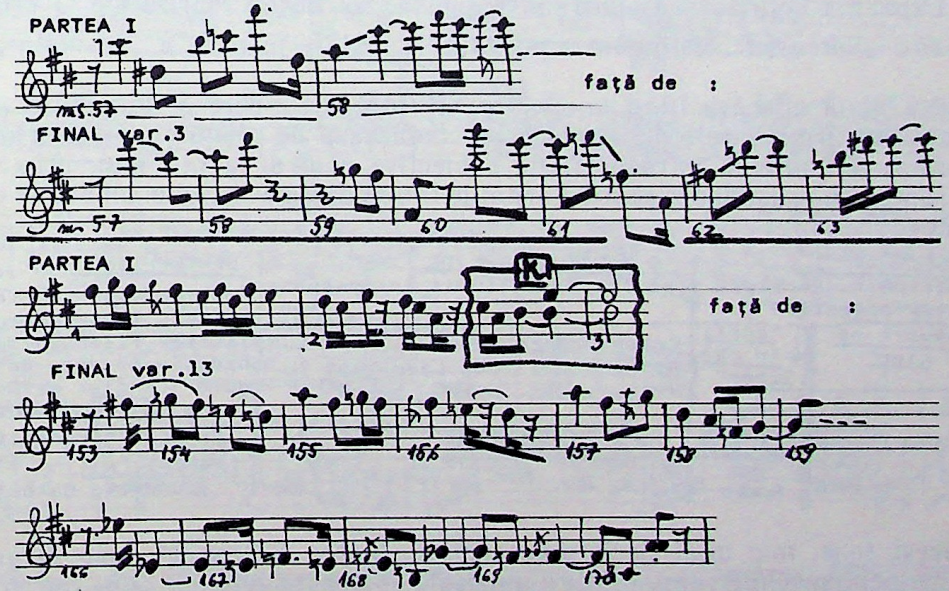


Repriza dinamică a Temei A, într-un strălucitor *tutti*, închide ciclul variaţional şi totodată întreaga *Suită a III-a*.

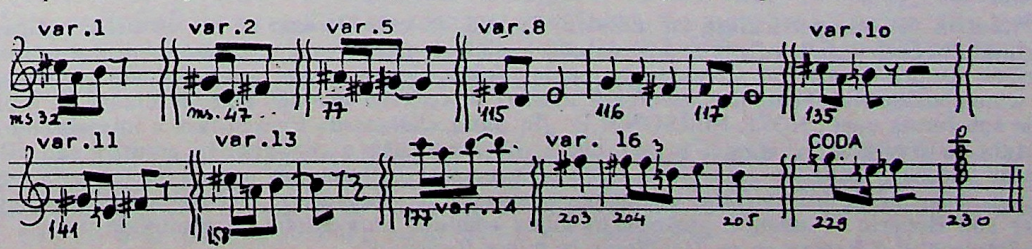




În schema totalizatoare a formei am menționat unele evidente înrudiri melodice dintre devenirile motivice generate de fluxul variațional și intonații ale tematicii părții I. Aceste realități sonore de esență ciclică, după cum am văzut și în analizele anterioare, sînt intenționat urmărite de creator. Concretizăm acest fapt prin două exemple care ni se par mai semnificative:

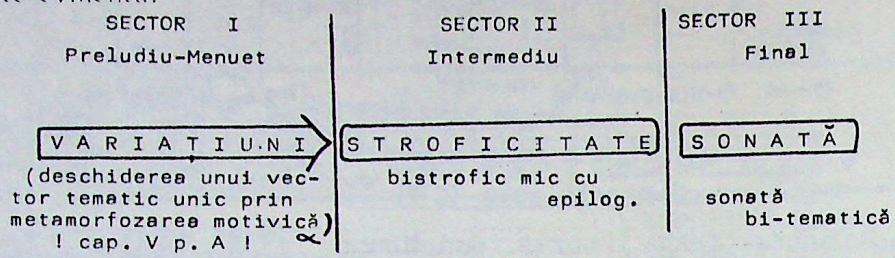


Pe filiera aceloraşi înrudiri, nu ni se pare lipsită de importanță menționarea utilizării frecvente a celulei cadențiale k (subliniată de noi în exemplul anterior), ca o silabă cadențială pentru majoritatea variațiunilor, devenind apoi și punctarea finală a Codei:

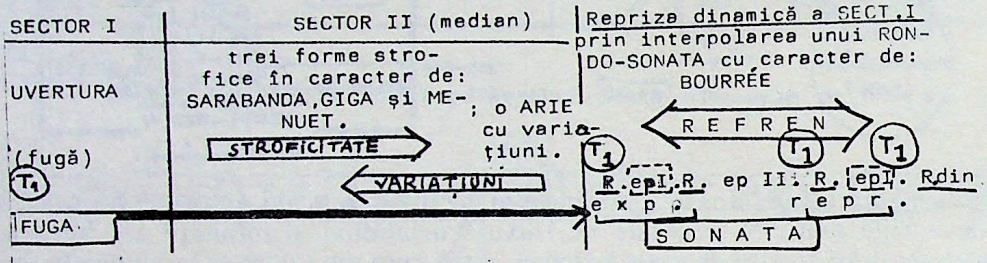


La încheierea acestui capitol dedicat Suitelor pentru orchestră, ne surprinde o principală secționare tripartită.

În *Suita I* (unitatea Preludiu-Menuet fiind riguros explicitată), secționarea ternară a genului este evidentă:



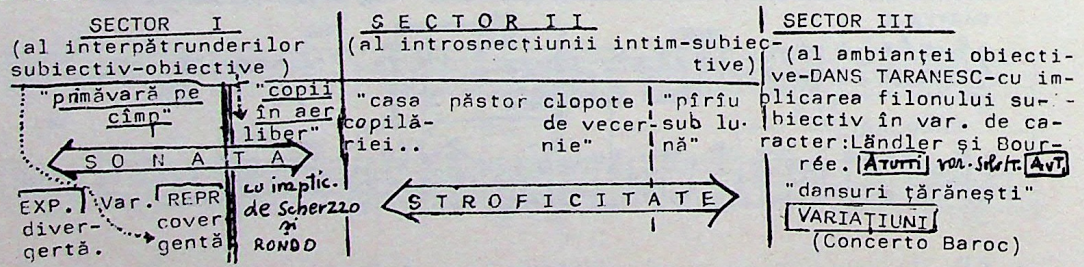
În *Suita a II-a* găsim de asemeni sugestia unei secționări ternare la nivelul macrostructurii genului, prin implicarea reprizelor Uverturii în momentele cele mai semnificative ale Finalului, față de care părțile II-III-IV și V, legate subtil prin silabe cadențiale comune, se detașează drept un amplu Sector median:



Joncțiunea pe criteriile unei gîndiri ciclice a două dintre cele mai complexe forme muzicale este subordonată, din unghiul de vedere al Bourrée-ului, înspre hegemonia Sonatei față de Rondo, Expoziția-Repriza și Coda fiind legate de tot atîtea reprize ale Uverturii.

În *Suita „Sătească"* distingem o posibilă secționare ternară a „dramaturgiei muzicale".

Primele două mișcării fiind un Sector de întrepătrundere a imaginilor muzicale subiectiv-obiective, următoarele două mișcări se detașează de premisele exterior obiective, întegrîndu-se în intimitatea introspecțiunii subiective, pentru ca în Final, prin rigoarea dansului țărănesc să-și asimileze particularitățile filonului subiectiv unei ambianțe obiective determinante [32]:



În acest sens, mai mult decît precedentele, *Suita „Sătească"* poate fi privită ca o nouă soluție pentru echilibrarea gîndirii muzicale abstract simfonice după o dramaturgie muzicală foarte subtilă și rafinată, împlinind pe aceste coordonate premisele deschise odată cu *Simfonia a III-a*.

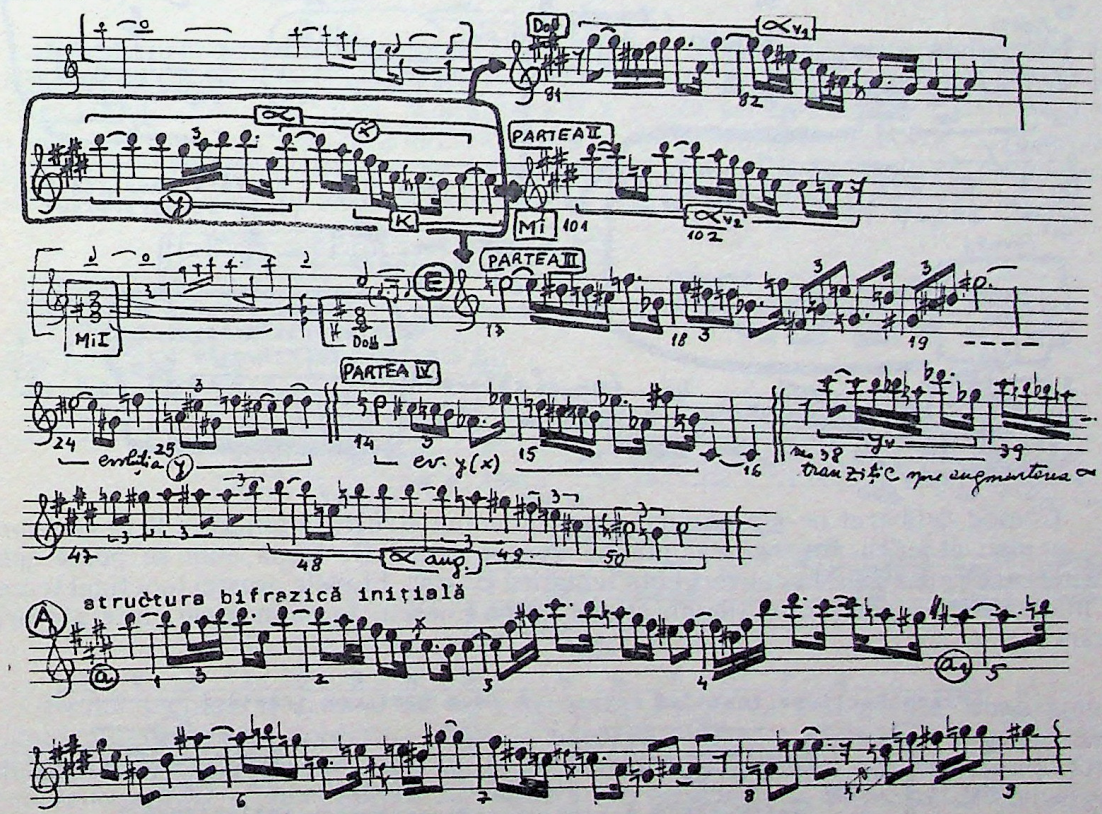
---

[32] Într-o discuție particulară cu maestrul Toduță, în care doream să ne verificăm optica noastră asupra finalului *Suitei „Sătești"*, între alte detalii — pline de miez — cu care ne-a încurajat în formularea concluziilor asupra formei de Concerto baroc implicată aici, am avut revelația unei mărturisiri „de inimă" a compozitorului. Nefiind consemnată nicăieri în scrierile domniei sale, încercăm să o citim din memorie sub forma unei „NOTE PERSONALE: „În *Suita «Sătească»* Enescu face o introspecțiune înspre îndepărtata sa copilărie: ... «Copiii în aer liber», «Vechea casă a copilăriei în amurg» sau «Pîrîu sub lună» sînt imagini rostite de autor încă în titlurile acestor încîntătoare pagini. Și tot acea copilărie o întrevedem acolo unde, în interiorul evoluției variaționale a «Dansurilor țărănești», apare o sugestie de Laendler sau Bourrée — imagini păstrate în inima copilului care studia cu asiduitate muzica la Viena sau a adolescentului Enescu ce se desăvîrșea în inima Parisului".

SIMFONIA DE CAMERĂ[33]

În *Simfonia de cameră* asistăm la hegemonia absolută a unui material tematic unic, care operează constant la nivelul întregului ciclu de patru mișcări. În selecționarea materialului tematic am reținut cinci repere intonaționale de bază, grupate în articulațiile A-B-C ; D și E. Între acestea, primele trei se comportă oarecum asemănător cu vechiul tritematism al sonatei, pe cînd articulațiile tematice D și E ne apar ca rezultante ale convergențelor B-C, respectiv A-C. Înainte de a intra în detaliile analitice ale organizării timpului muzical, socotim — ca premisă necesară cristalizării ipotezei de lucru — o succintă privire asupra organizării motivice din interiorul reperelor tematice de care pomeneam.

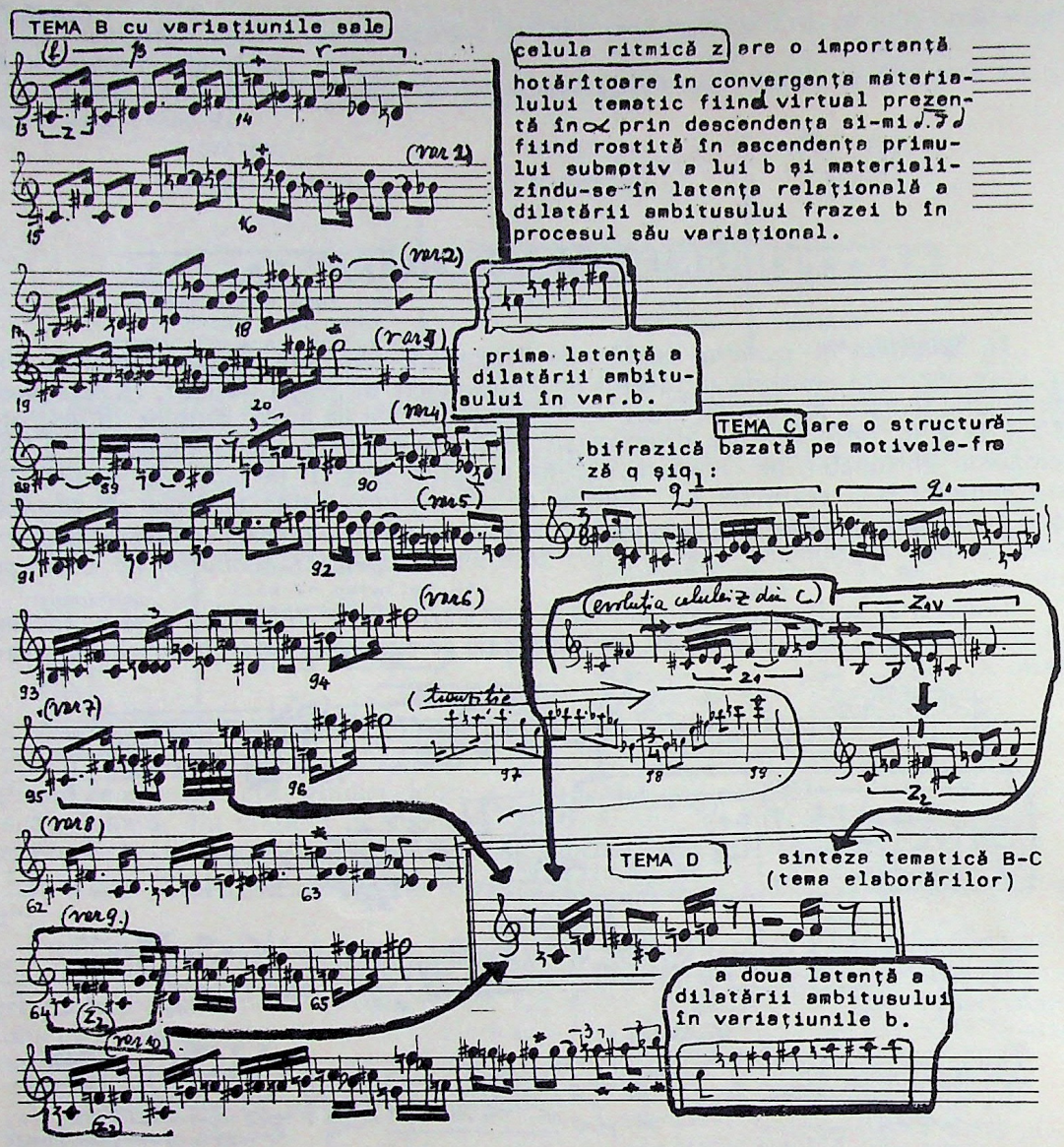
Tema I, A se bazează pe motivul α, ale cărui două submotive y și x, închise de celula cadențială k, rămîn constante intonaționale pe parcursul întregii apariții a reperului tematic A:



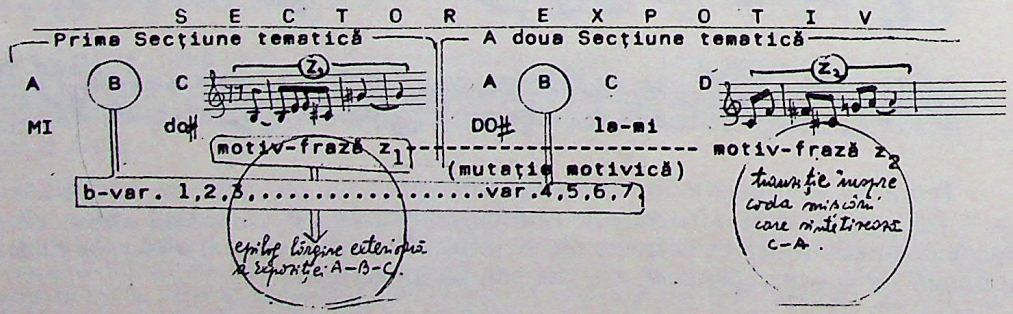
Tema B se prezintă în economia întregului ca un ciclu de variațiuni ale frazei **b**, a cărei periodicitate structurală rămîne constantă pe parcursul celor 10 ariațiuni, grupate compact în părțile extreme ale ciclului. Motivul β, cît mai ales γ, își dilată constant ambitusul, ca o contrapondere a staticismului structural:

---

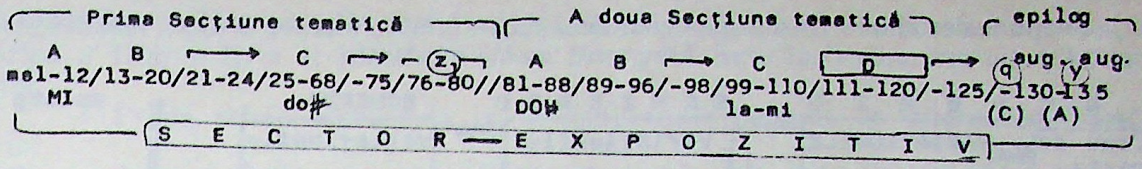
33. Materialul acestui capitol se bazează, în mare, pe studiul nostru: *Analiza Simfoniei de cameră a lui George Enescu* (Bl. 80). Față de aceasta, vom reconsidera codurile analizei în funcție de criteriul unitar expus în Anexa I, renunțînd de asemenea la unele detalii pe care le considerăm nesemnificative, atîta timp cît prin tipărirea studiului au devenit reper bibliografic.



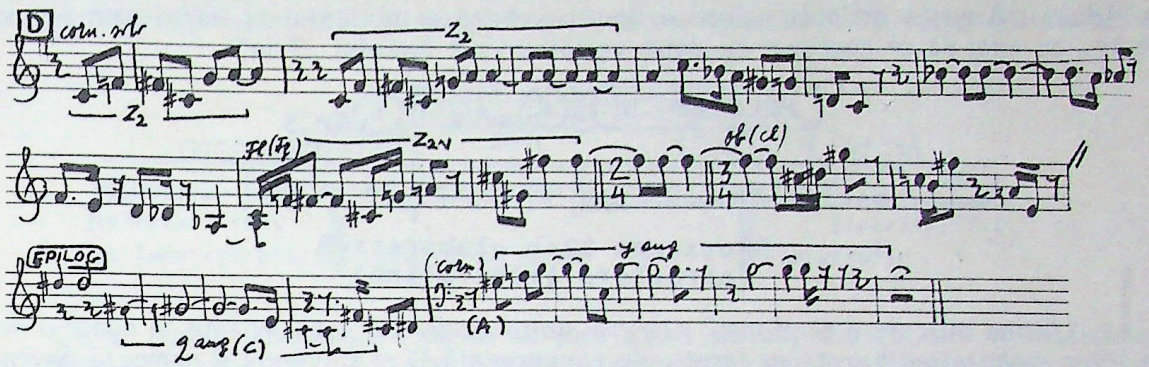
În mod deliberat ne-am paginat exemplificarea structurii tematice B în comparație cu C, pentru a putea sugera mai plastic geneza temei D. După cum se poate sesiza, motivul frază z_2 se naște la convergența tematică B — C. Etapele acestei joncțiuni tematice sînt punctate cu o certă intenționalitate de către Enescu, în momentele cheie ale primei mișcări:



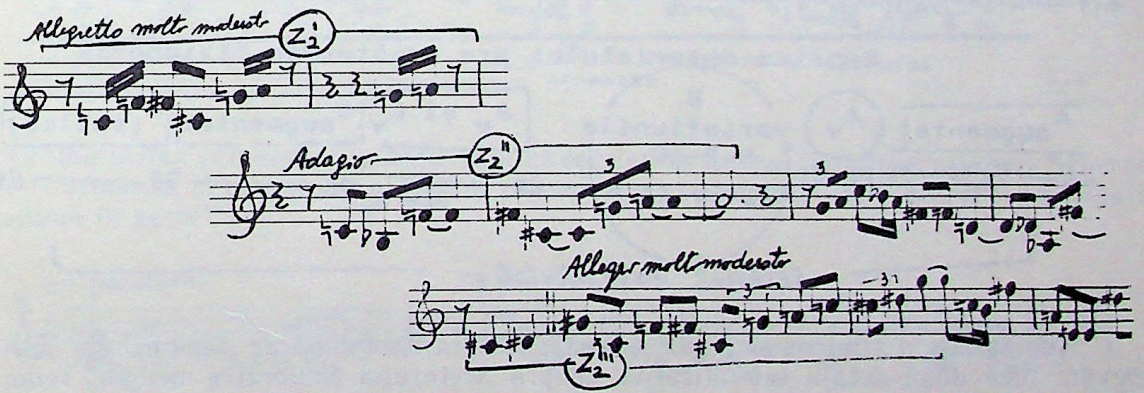
Prin argumentația noastră în favoarea apartenenței temei D la lumea intonațională a precedentelor D și C, am explicitat în final și structura primei mișcări a Simfoniei, care este un mare **Sector expozitiv** format din *două secțiuni tematice* cu un epilog:



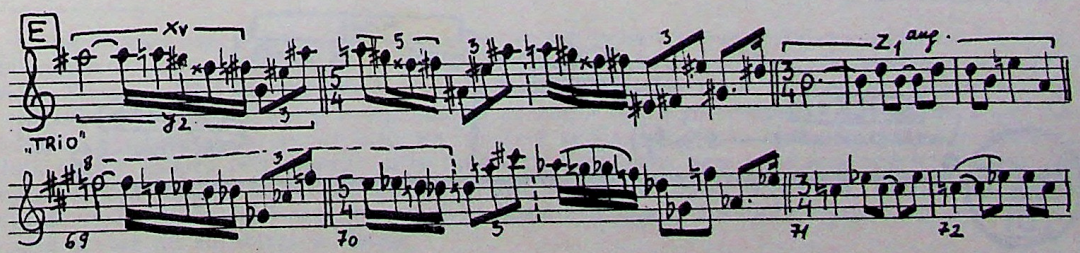
Ipostaza inițială a temei D este organic legată de epilogul rememorărilor motivice $q^{aug.}$ (C) și $y^{aug.}{}_v$ (A), printr-o primă evoluție a motivului frază z_2:



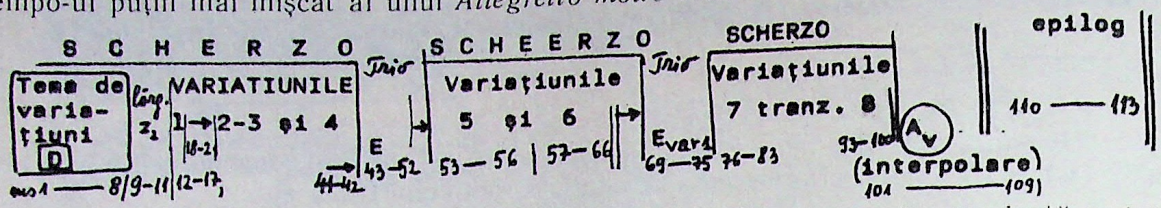
Părțile următoare ale Simfoniei, care deschid un amplu **Sector elaborativ**, au la bază tocmai dinamica interioară a acestui motiv frază z_2, grație procesului de convergență motivico-tematic, decantat în el. Mișcarea a II-a aduce un caracter de Scherzo cu două interpolări de tip „Trio", în care motivul frază z_2, se prezintă în ipostază z_2, în mișcarea a III-a devine o melopee bazată pe intonațiile z'_2, pentru ca în final să primească un cvasi-caracter de marș în intonațiile motivului z''_2:



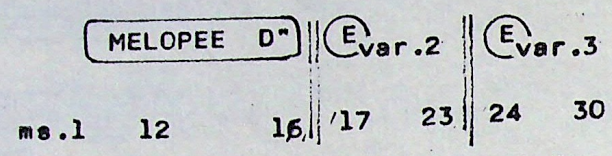
Prima secțiune a acestui Sector este însăși Mișcarea a II-a care, după cum am mai spus, alternează un Scherzo — Trio — Scherzo — Trio — Scherzo cu epilog. Scherzo-ul se structurează global după un principiu al unei teme cu opt variațiuni. Trio-ul este o transfigurare a temei inițiale A, implicînd în economia sa elemente de convergență cu C, în temeiul bogatei sale cromatizări, chiar caracteristici celulare din B:



Secțiunea a II-a a formei coincide deci cu întreaga Mișcare a II-a, concepută în tempo-ul puțin mai mișcat al unui *Allegretto molto moderato:*

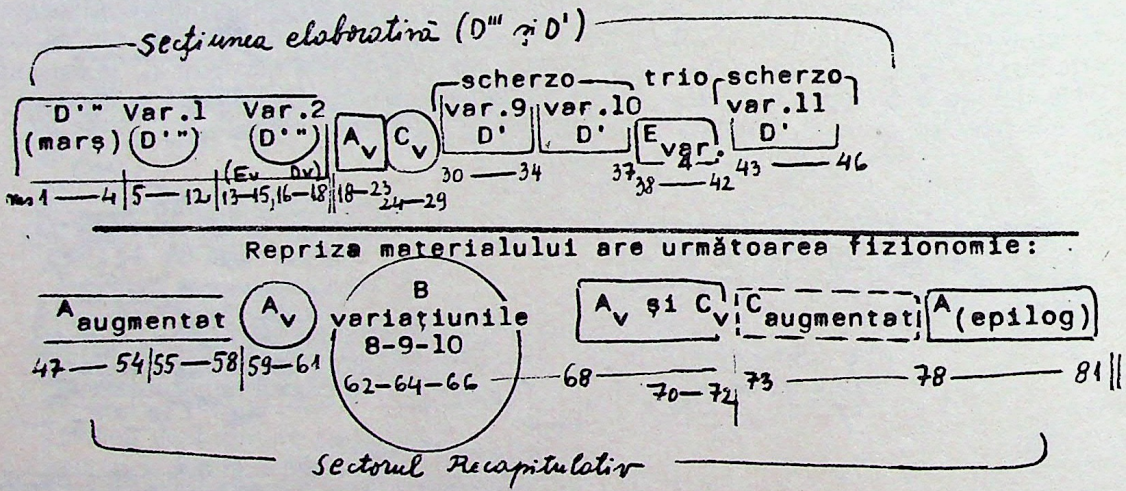


Următoarea secțiune a Sectorului elaborativ se confundă cu mișcarea lentă scrisă în *Adagio*. Această melopee aduce o nouă ipostază a motivului z_2 într-o primă strofă, pentru ca apoi să se continue cu două variațiuni ale fostului „Trio":

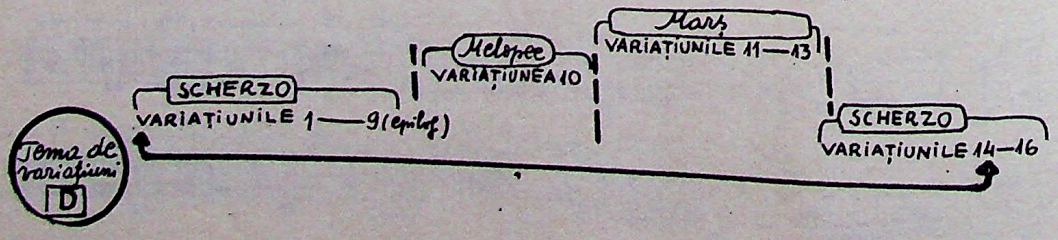


Secțiunea II-a elaborativă (structură tristrofică)

Ultima mișcare a Simfoniei, *Allegro molto moderato,* este divizată în două: *o nouă secțiune elaborativă* bazată pe temele de convergență D și E, căreia îi urmează **Sectorul recapitulativ** al reprizei tematice A-B-C. Tema D își schimbă din nou caracterul, apropiindu-se de intonațiile unui marș, al cărui caracter colțuros evoluează treptat înspre atmosfera inițială, evoluție favorizată în special de interpolările lui A_v și C_v:



Înainte de a trage concluziile globale asupra *Simfoniei de cameră,* am dori să relevăm încă două detalii semnificative asupra Sectorului elaborativ median. Tema de convergență D este supusă unui amplu proces variațional, în care reperul motivic z_2 este acela ce selecționează variațiunile acestuia. În ipoteza că D s-a născut deja în primul Sector al formei (finalul părții I-a), ipoteza de Scherzo, Melopee sau Marș înseamnă — față de punctul inițial de pornire — tot atîtea variațiuni de caracter. Privită global, tema D generează un ciclu de 16 variațiuni stratificate pe trei planuri caracteriale distincte, caracterul preponderent fiind cel al Scherzo-ului:



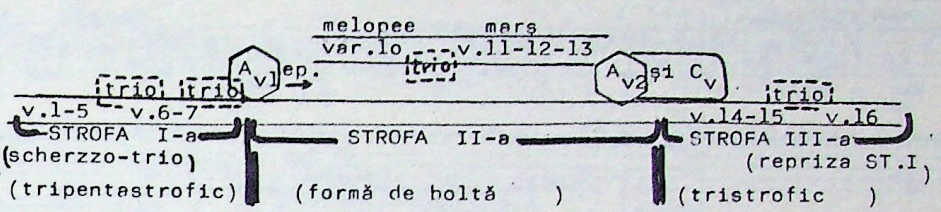
Mergînd mai departe pe linia acestui raționament, întregul Sector elaborativ care cuprinde partea a II-a, a III-a și jumătate din a IV-a este de structură complexă tristrofică, unde:

— Prima strofă mare este un tripentastrofic generat de alternanța Scherzo-Trio;

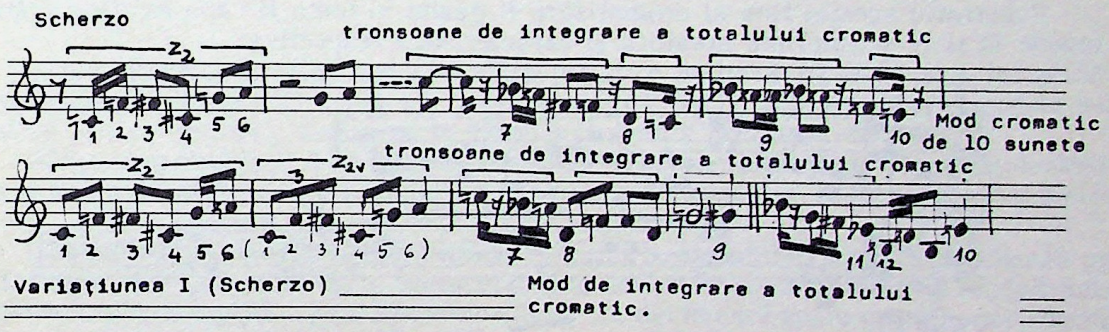
— A doua strofă mare are o formă de boltă, delimitată de cele două variațiuni interpolate ale lui A, în interiorul cărora apar variațiunile de caracter ale lui D și E,

— A treia strofă mare fiind repriza variațiunilor Scherzo-Trio-Scherzo în structură ternară.

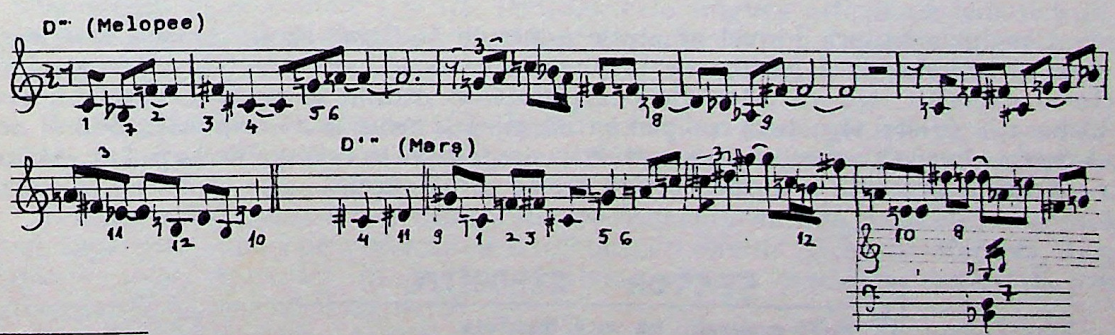
Factorul unificator al acestui Sector elaborativ îl constituie cele 16 variațiuni ale temei D:



Un al doilea detaliu care nu ni se pare lipsit de importanță este cromatizarea pronunțată a temelor D și E, care vizează o organizare sonoră limitrofă cu serialismul-tronsonal. Motivul z_2, este un tronson de 6 sunete care cu regularitate integrează totalul cromatic, prin celulele melodice pivot, pe spațiul fiecărei variațiuni în parte:

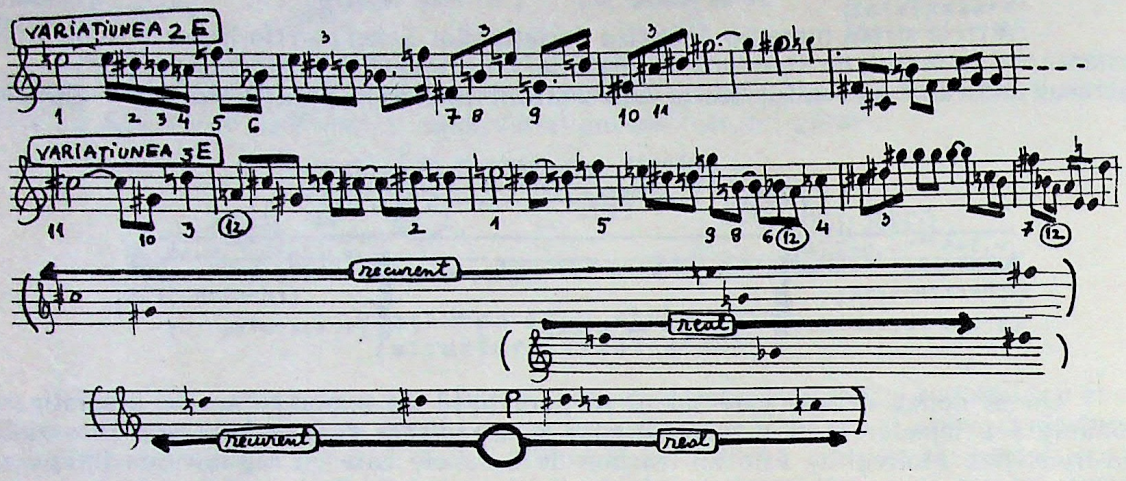


Cromatizarea pronunțată a materialului celular în întreg lanțul variațional Scherzo poate fi urmărită și prin prisma acestui raționament, fenomenul fiind palpabil în fiecare variațiune în parte[34]:

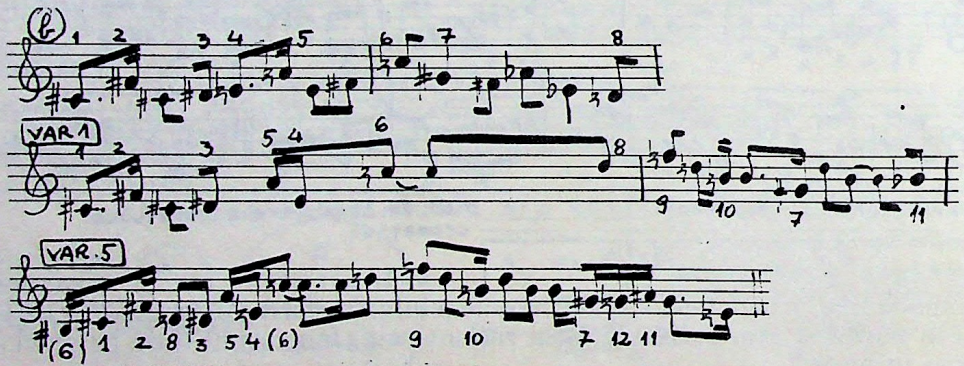


[34] Implicarea unor tehnici seriale prin joncțiunea motiv-tronson serial nu a fost un fenomen străin stilului enescian, fiind suficient să mai amintim partea a II-a din *Sonata în fa diez pentru pian* sau momente din *Oedip, Sonata a III-a* sau din alte lucrări, unde ideile melodice bogat cromatizate tind să se organizeze după criteriile imponderabilității și independenței sunetelor totalului cromatic (oarecum în afara axiologiei funcționale). Țesăturile heterofonice utilizate constant de Enescu vin să îmbogățească și în acest domeniu cu soluții inedite asupra verticalității, atîta timp cît tronsoanele, prin repetarea sunetelor pivot, se dilată la integrarea cromatică nu numai orizontal, ci și prin adiacența vocilor suprapuse. Fenomenul este palpabil în ciclul de variațiuni D, însă pentru cercetările noastre de moment simpla lui sesizare ne este suficientă, motiv pentru care nu am intrat în detalii.

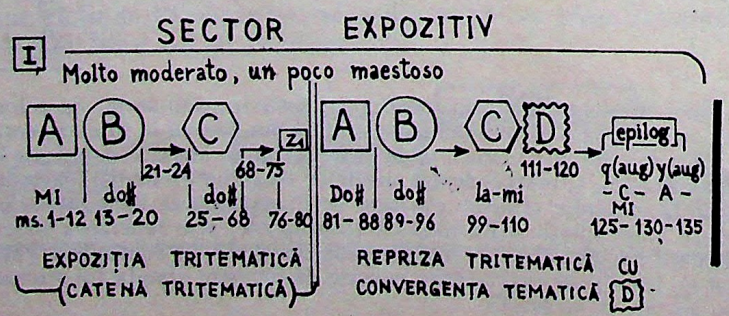
Nici materialul tematic E nu este străin de acest proces de integrare cromatică. În variațiunile 2 și 3 din partea lentă (*Adagio* măs. 17-30), modul inițial de 11 sunete integrează în variațiunea următoare și ultimul element al totalului cromatic. La nivel speculativ, putem sesiza latența a 3 tronsoane în spațiul cărora se realizează incluziunea ultimului sunet:

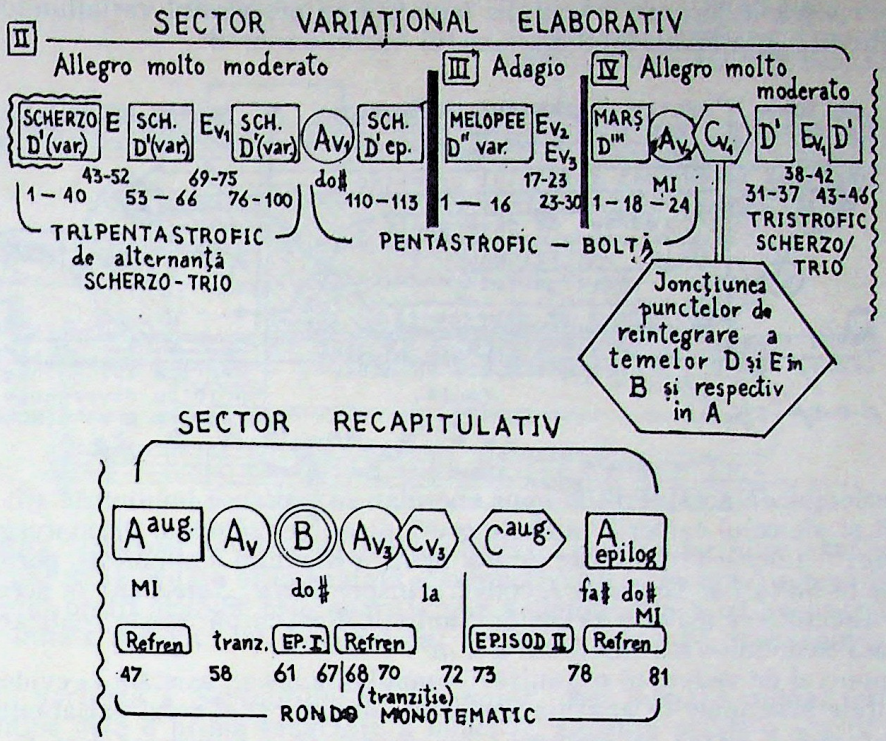


Substratul acestui flux al cromatizării îl găsim în tema B care, existînd potențial în temele D și E, le imprimă acestora și caracteristica respectivă:



Concluzia asupra formei muzicale existente în *Simfonia de cameră* se întrevede cu multă claritate, dacă pornim de la premisa existenței celor trei sectoare ale formei. Sectorul expozitiv (cu caracteristicile explicate în detaliu la p. 82), Secotrul median — elaborativ (avînd structura complexă tristrofică și menționată la p. 83), ultimul Sector fiind repriza, respectiv Sectorul recapitulativ (explicat în schema de la p. 84). Alăturate într-o schemă generală a formei, putem sesiza următoarele:





Din confruntarea celor trei articulații tematice de bază (A-B-C) și a rezultatelor de convergență tematică D (B + C), respectiv E (A + C), reținem cîteva aspecte semnificative pentru mutațiile realizate de Enescu în forma *Simfoniei de cameră:*

Articulația tematică **A** ne apare ca element hegemon al formei, întrucît polarizează în jurul său celelalte articulații muzicale în secțiunile expozitive și recapitulative ale formei.

Pe vectorul dinamizării sale, închide epilogul Sectorului expozitiv, flanchează prin variațiunile sale strofa mediană a Sectorului II și devine refrenul Sectorului recapitulativ. Prin caracterul său diatonic, imprimă momentelor formei în care apare centri sonor adecvați unei axiologii corespunzătoare (*Mi — Do — do — Mi /la-fa /— Mi).*

Articulația tematică **B,** în contrast, este de esență cromatică, imprimînd pe vectorul evoluției sale procesul de integrare al totalului cromatic cu reperul sonor do #. Fiind de un staticism imperturbabil în periodicitatea sa structurală, pînă la nivelul simetriilor submotivice, devine polul contrastului *giusto* față de caracterele *rubato* ale temelor care-l intercalează în Sectoarele I și III. Dealtfel, este singura articulație tematică ce nu se găsește explicitată decît în grupările tematice ale Sectorului expozitiv sau recapitulativ. Variațiunile sale, la fel de riguros circumscrise în rigiditatea structurală a frazei de referință **b,** operează numai în interiorul său.

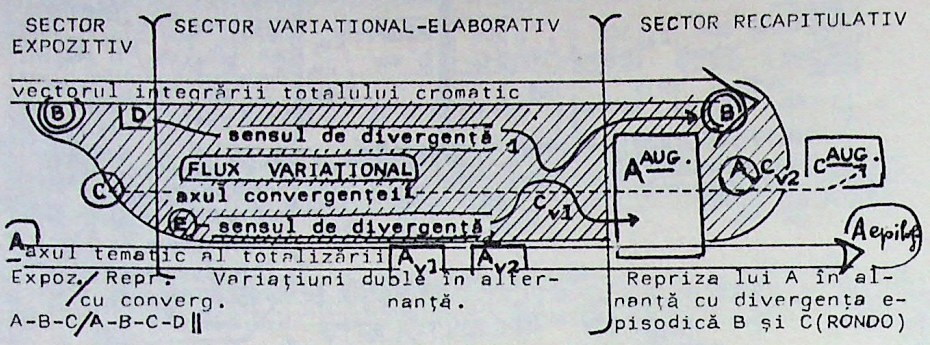
Articulația tematică **C** este componenta de bază a convergențelor tematice; la interferența sa cu tema B, generează tema reper a Sectorului elaborativ D, iar la interferența cu tema A, structura episodică E.

Tema de convergență **D** este însăși rațiunea sectorului median, prin cele trei caractere ale sale sugerînd unitatea prin diversitate a trei mișcări diferite *(Scherzo, Melopee, Adagio* și *Finale.— quasi marciale).* În sprijinul acesteia operează *contrastul tematic* **E,** mereu ca și contrabalans episodic față de D.

Temele de convergență D și E sînt detectabile numai în Sectorul median, imprimîndu-i acestuia pe filiera evoluțiilor variaționale, dar mai ales pe acela al sintezelor tematice (care le reprezintă), un caracter calitativ nou față de tradiționala Tratare pe care o înlocuiesc de fapt.

La sfîrșitul Sectorului median (în preajma atacării ultimei mișcări) începe procesul de reintegrare al temelor D și E în entitățile tematice inițiale. Drumul integrării lui D și B trece prin segmentul C_{v1} (măs. 24—30 ... 62), iar cel al integrării lui E în A (augmentat) atinge același segment C_{v1}. Ultima strofă a sectorului median, grație ambiguității lui C_{v1}, își primește acel caracter de amplă anacruză pentru Repriză. Asemănător

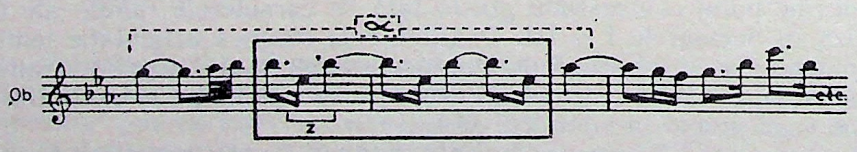
altor lucrări enesciene, fiecare articulație tematică își are planul variațiunilor proprii, integrate în fluxul variațional deschis de ciclul variațiunilor B:



În perfecțiunea acestui ultim opus enescian se întîlnesc împlinirile atît ale filonului simfonic, cît și ale celui cameral, ambele grefîndu-se pe trunchiul dramaturgiei enesciene (opera *Oedip*)[35]. Lucrările urmărite de noi aparțin filonului simfonic și, pornind oarecum în paralel de la *Suita I* și *Simfonia I*, converg înspre *Suita „Sătească"* în aceeași perioadă în care, pe direcția exclusivă a primelor Simfonii, Enescu părăsește realizarea *Simfoniei a IV-a* și lasă nedefinitivată *Simfonia a V-a*[36].

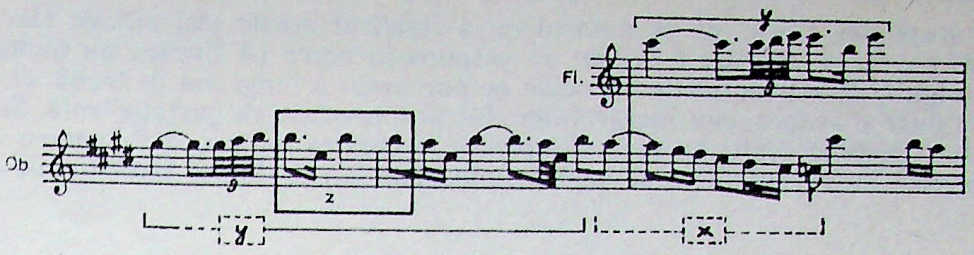
Din punctul de vedere al organizării timpului muzical, asistăm la evidentele mutații de la expozițiile arhetipale la apariția vectorului tematic și al celui variațional. În strînsă legătură cu aceștia, apare de asemenea fenomenul de convergență tematică, la început în limita vechii secțiuni arhetipale (tema C din *Simfonia a II-a*, tema B din *„Primăvară pe cîmp"*, *Suita a III-a*) și apoi ca o caracteristică esențială a Sectorului median (ca și în *Simfonia de cameră*).

Unele schițe din tinerețe, nedatate, vin însă cu substanțiale completări asupra celor cunoscute în legătură cu elaborarea *Simfoniei de cameră*. Schițele despre care vorbim ne relevă un Enescu din perioada *Octuorului op. 7* (scriitura, stilul și mai ales gîndirea armonică ne sugerează această ipoteză). Ceea ce ne-a frapat a fost asemănarea izbitoare, în cazul respectivelor pagini, cu tema A din *Simfonia de cameră*. Ne referim la un *Septuor în Mi major*, în două variante, și un *Septuor în Mi bemol major*, ambele lucrări neterminate. Formația se apropie de cea a *Simfoniei de cameră*, din care ar mai lipsi doar trompeta și cordarii;schițele sînt scrise în partitură pentru flaut, 2 corni englezi, clarinet în *la* (sau *si bemol*), fagot, corn în *mi* (sau în *mi bemol*) și pian. Cele trei schițe au comun obsesia viitorului motiv *a* al temei A din *Simfonia de cameră:*

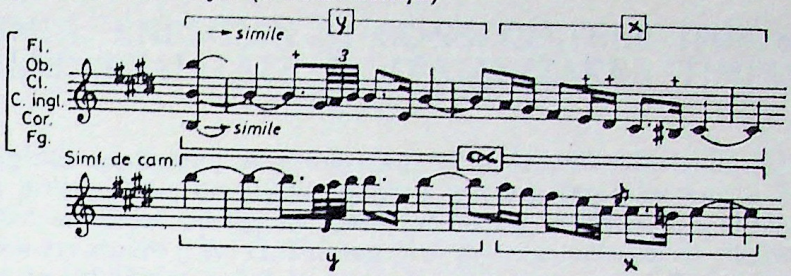


[35] Această „operă a vieții sale" este nucleul maturității creatoare cuprinsă între op. 17 și op. 25, prin care filonul cameral se filtrează prin *Sonata în fa diez, Sonata a III-a pentru vioară și pian*, înspre *Impresii din copilărie* și ultimele cvartete; iar filonul simfonic prin *Simfonia* și *Suita a II-a, Simfonia a III-a*, înspre *Suita „Sătească", Vox Maris, Uvertura de concert*, ambele sensuri convergînd înspre *Simfonia de cameră*. A se urmări în acest sens Anexa I.

[36] Pusă în circulație parțial, prin definitivarea orchestrației părții I, de către C. Țăranu (Bl. 10), *Simfonia a V-a*, în cazul asimilării globale, va împlini zona *Vox Maris — Uvertura de concert* cu o mare capodoperă, care-i va asigura lui Enescu — credem — locul cuvenit în galeria marilor simfoniști ai veacului XX. În același context (urmărind cronologia Anexei I) ni se pare foarte plauzibilă ipoteza formulată de către profesorul Romeo Ghircoiașiu, în cursul predat de domnia sa la catedra de Istoria muzicii românești (din cadrul Conservatorului „G. Dima"), prin care consideră *Suita „Sătească"* o împlinire a *Simfoniilor I, II, III*, prin asimilarea în subsidiar doar a primelor două Suite. În cazul definitivării mult așteptate a *Simfoniei a V-a*, veriga intermediară a marilor simfonii enesciene va deveni realitate prin integrarea *Suitei a III-a* drept *Simfonia a IV-a „Sătească"*.

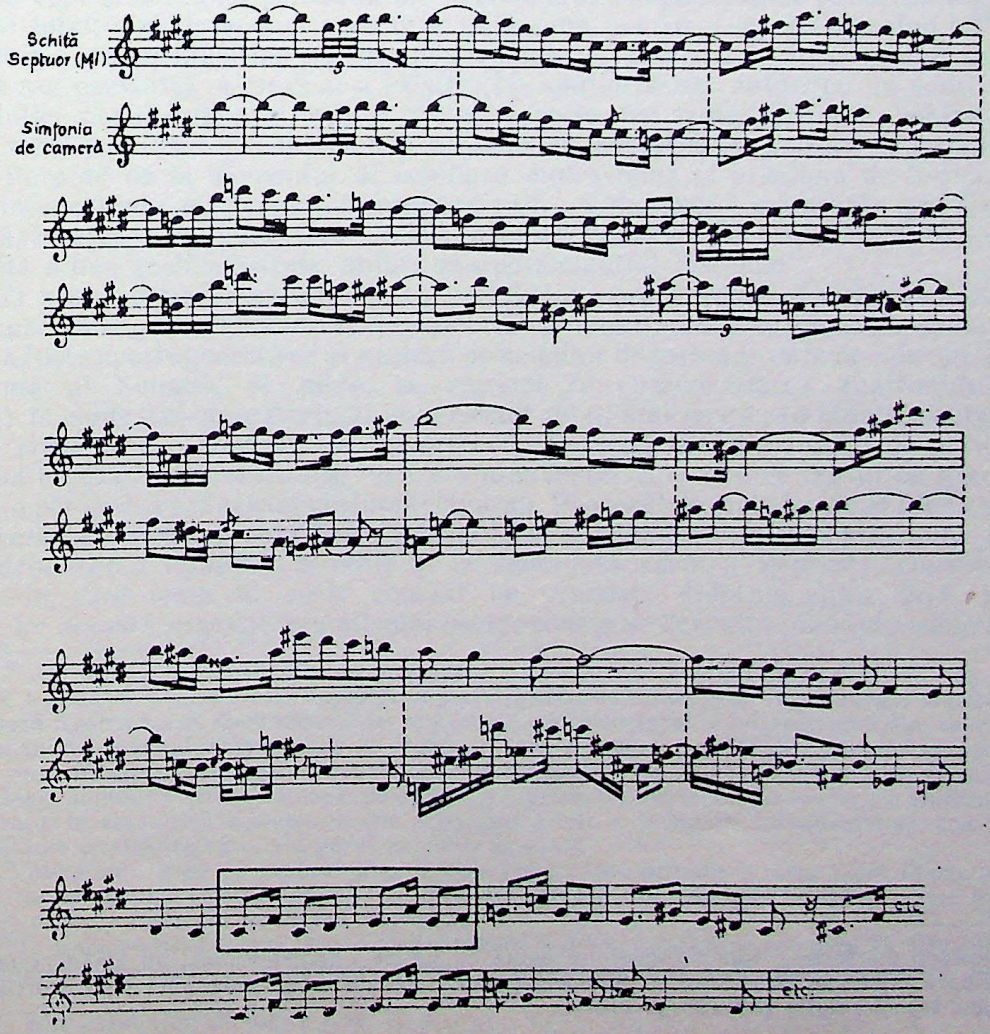


Septuor în mi major (a doua schiță)



În lumina *Simfoniei de cameră,* ordinea firească a schițelor ni se pare cea indicată mai sus. Drumul de la pedala ornamentală a submotivului y, în cazul schiței în *Mi bemol major,* la primul profil melodic prin apariția și a submotivului x, și apoi echilibrarea lui y și x într-o unitate motivică de două măsuri ne îndreptățesc să propunem ordinea respectivă.

A doua variantă a *Septuorului în Mi major,* deși numără numai trei pagini de partitură, conține deja o primă redactare a temei A, aducînd printr-o scurtă tranziție și fizionomia temei B:



Ne întrebăm, firesc, de ce autorul nu a finalizat aceste idei atît de clar expuse în cele trei pagini de *Septuor*? Găsim un răspuns în aceea că Enescu nu numai că își cizela cu migală de artizan ideile muzicale pe parcursul a lungi ani de trudă, ci revenea cu retușuri chiar și asupra unor lucrări finite. Intrat într-o fază de gestație lentă, *Septuorul* va fi reluat, peste decenii, în varianta pentru orchestră de coarde[37], pentru ca apoi să-și primească forma definitivă pe care o cunoaștem din partitura *Simfoniei de cameră*.

[37] Enescu mărturisea, într-o convorbire avută cu Celine Chailley-Richez, un amănunt mai puțin cunoscut asupra Simfoniei de cameră, și anume faptul că aceasta a fost concepută pentru orchestră de coarde și apoi transformată. (Bl. 100, p. 1137).

TEMATISMUL ENESCIAN ŞI CONSECINŢELE IMPUSE DE ACESTA MUTAŢIILOR REALIZATE ÎN ORGANIZAREA TIMPULUI MUZICAL

În paginile capitolelor anterioare am făcut deseori referiri la o sumedenie de aspecte limitrofe cu preocupările enesciene, asupra gîndirii tematice sau a organizării timpului muzical[38]. Am subliniat de fiecare dată că nu am avut nici o clipă dorinţa de a privi personalitatea creatoare a lui G. Enescu prin prisma aureolei de mister al faptului născut de la sine, ci ne-am căutat punctele de sprijin obiective — credem —în ansamblul complex al evoluţiei muzicii europene.

Concepţia enesciană asupra echilibrării timpului muzical îşi are rădăcini adînc înfipte în trăinicia acestui sol pe care George Enescu, interpretul, l-a servit în felul său propriu, cu pasiunea şi dăruirea artistului autentic. Formaţia sa de muzician, în strînsă corelaţie cu o autoritară carieră interpretativă, îl apropie pe marele muzician român de constelaţia acelor compozitori de excepţie din rîndul cărora strălucesc un Bach, Beethoven şi în special Mozart. Apropierile dintre Enescu şi Mozart, datorate performanţelor fără precedent realizate de copleşitoarea lor personalitate în contextul complexităţilor particulare ale actului muzical total, sînt de acuma prea bine cunoscute pentru a le mai aprofunda[39]. Enescu, în calitatea sa de muzician european, nu poate fi desprins în nici o clipă de climatul în care s-a dezvoltat, a creat şi a existat. Ne simţim astfel datori cu un scurt preambul al evoluţiei, nemijlocite prin creaţie, a unor aspecte mai semnificative în legătură cu conceptul temă-tematism şi consecinţele acestuia în evoluţia organizării timpului muzical.

Pornind de la momentul de echilibru dintre temă şi principiu de formă, întipărit adînc în conştiinţa muzicianului european prin „sintagmele" arhetipale gen Expoziţie şi Repriză, încercăm aici punctarea cîtorva însemne evolutive care au fecundat cu o pondere variabilă atîtea şcoli muzicale, stiluri sau personalităţi distincte.

O primă remarcă se impune ca premiză a observaţiilor noastre, şi anume aceea că maturizarea gîndirii tonal-funcţionale (ca şi rezultantă a organizării sonore respective[40]) a fost suportul hotărîtor al naşterii principiilor de formă la care ne referim. Principiul de formă al Sonatei, de pildă, se rezumă la circumscrierea dualismului tematic (iniţial) în contextul obligâtoriu al unui circuit relaţional de esenţă tonală, pentru a putea genera structurile arhetipale ale Expoziţiei şi Reprizei. Relaţia tonală de principiu este în prima fază atît de autoritară, încît s-a manifestat cu o tiranie destul de greu de imaginat din perspectiva muzicianului contemporan. Procesul de maturizare al gîndirii tematice beethoveniene aduce pe linia firescului muzical o primă mutaţie în principiul de formă, prin introducerea relaţiilor posibile şi de omonimă (pentru Repriză), consfinţind momentul în care tema în acest context îşi primeşte drepturi egale faţă de cadrul tonal[41]. Pe această sugestie, tematismul beethovenian se dezvoltă pînă într-acolo unde răs-

[38] Am utilizat de mai multe ori termenul „organizare a timpului muzical", pentru a defini acea categorie a sintaxei muzicale care cuprinde aspectul global de formă-gen. Terminologia muzicală uzuală diferenţiază riguros aceste două noţiuni, iar fenomenul metastructural al întrepătrunderilor se interpretează prin explicitarea particularităţilor sale de realizare, fără a sugera posibilitatea mutaţiei calitative, demnă de a fi generalizată în abstracţiunea unei noţiuni categoriale noi. Surprinzînd în aria esenţializării generalizatoare multiplele virtualităţi ce erau demult cunoscute prin observaţiile subtile ale stilisticii muzicale, în momentul în care acest fenomen devine actualizat printr-o constantă intenţionalitate, cristalizarea lui într-o entitate terminologică ni s-a părut imperios necesară.

[39] Miracolul, greu de explicat prin prisma capacităţii obişnuite a unui mare talent muzical (în domeniul memoriei muzicale de excepţie) şi semnul identităţii care este pus în acest context între Enescu şi Mozart este un argument de acuma axiomatic.

[40] În studiul nostru asupra *Organizărilor sonore în prima jumătate a secolului XX* (Bl. 79) încercam, după definirea conceptului de organizare sonoră, o privire globală şi de principiu asupra acestui fenomen.

[41] Este cazul citat de noi în Cap. II; p.

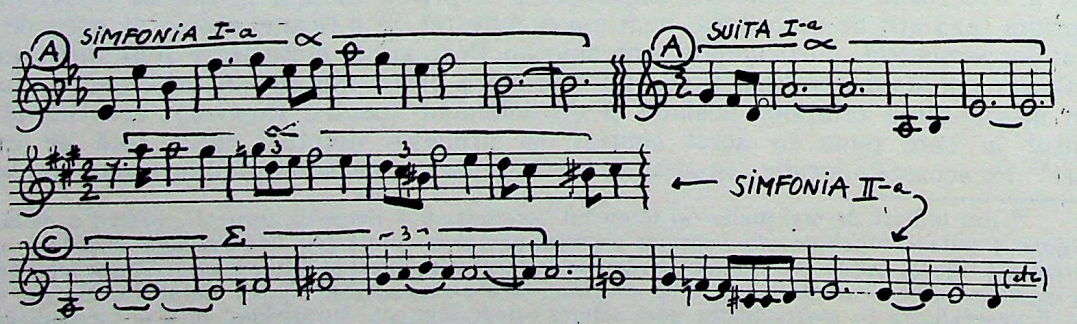
toarnă la un moment dat echilibrul de forțe în certa sa subordonare. Un alt aspect al mutațiilor din cadrul principiului de formă inițial este concepția lui Beethoven asupra punții. Gîndită în strînsă legătură cu evoluția temei I, aceasta devine în anticipație o primă etapă de tratare cu rolul tranzitiv de repliere a discursului muzical înspre polul tematic următor[42]. Trecînd prin procesul de elaborare al Tratării în Repriză, care nu mai suportă înghesuiala staticismului inițiat tot de principiul de formă, devine dinamică prin soluția rezultată de relația Tema I — punte. (Fapt pentru care vechiul termen de reexpoziție, odată cu mutațiile beethoveniene devine un nonsens, fiind cu necesitate înlocuit cu cel de Repriză sau Repriză dinamică). Tema I beethoveniană privită global este destul de greu de a fi închisă în structurile periodice tradiționale, fiind supusă prin gradația multiplelor sale faze evolutive pe linia ascendenței înspre concluziile unei *teme-rezultat*. În contrast cu aceasta, unul din segmentele temei a II-a (de obicei B_1 și derivatele sale), în expoziții și reprize sau chiar în etapele de tratare, prezintă o constantă structurală aproape statică. Sînt pete de liniște decupate din contextul acestor permanente evoluții, aidoma unor rampe de lansare înspre un nou neprevăzut[43]. În această relație: tema I — punte — etape de tratare — repriza dinamică și tema I-concluzie, găsim certe virtualități de implicare a principiului variațional, gîndit oarecum limitrof cu cadrul formal predestinat. Acest virtual flux variațional este o sugestie novatoare beethoveniană (mai puțin argumentată în cercetarea fundamentală a creației sale), dar care pentru Enescu va deveni o componentă intențională a organizării timpului muzical. Dealtfel, nici polarizarea entităților tematice în cele două tipuri fundamentale — așa după cum s-a putut desprinde din analizele capitolelor II—III—IV — nu a fost pentru marele compozitor român un aspect din domeniul preocupărilor incidentale.

A. TEMATISMUL ENESCIAN

Părăsind temporar acest excurs de „preliminarii istorice", găsim momentul de a plasa tematismul enescian în strînsă legătură cu observațiile amintite. Încercînd o categorisire tipologică, am reținut din concepția lui George Enescu asupra articulațiilor tematice două catègorii de teme:

— Temele dezvoltării continue și
— Temele repausului structural.

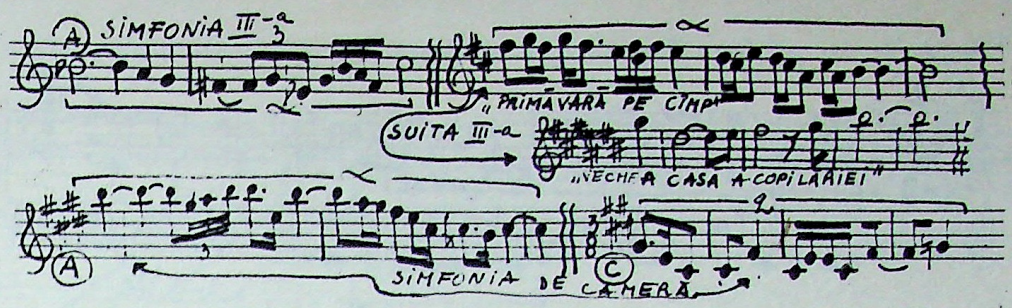
Temele dezvoltării continue pe parcursul unei lucrări nu-și definesc o anumită structură caracteristică fiind din punctul de vedere al fizionomiei acesteia foarte mobile și pline de neprevăzut[44]. Această labilitate structurală și permanentă evoluție motivică permite concentrarea în esența ei a două funcționalități: aceea de reper al organizării timpului muzical, pe de o parte, și aceea de metamorfoză tematică direcționată, pe de altă parte. Acest tip de temă se definește întotdeauna printr-un motiv de perfecțiunea unei „maxime" care merge de obicei pînă la substituirea vechii fraze muzicale (cazuri în care pe parcursul analizelor noastre le-am denumit motive-frază):



[42] Caracteristicile respective sînt obiectul cristalizării finelor observații referitoare la stilul beethovenian (așa după cum reiese din vasta exegeză a creației sale); îl considerăm ca fiind un lucru prea bine cunoscut pentru a-l mai dezvolta în amănunțime.

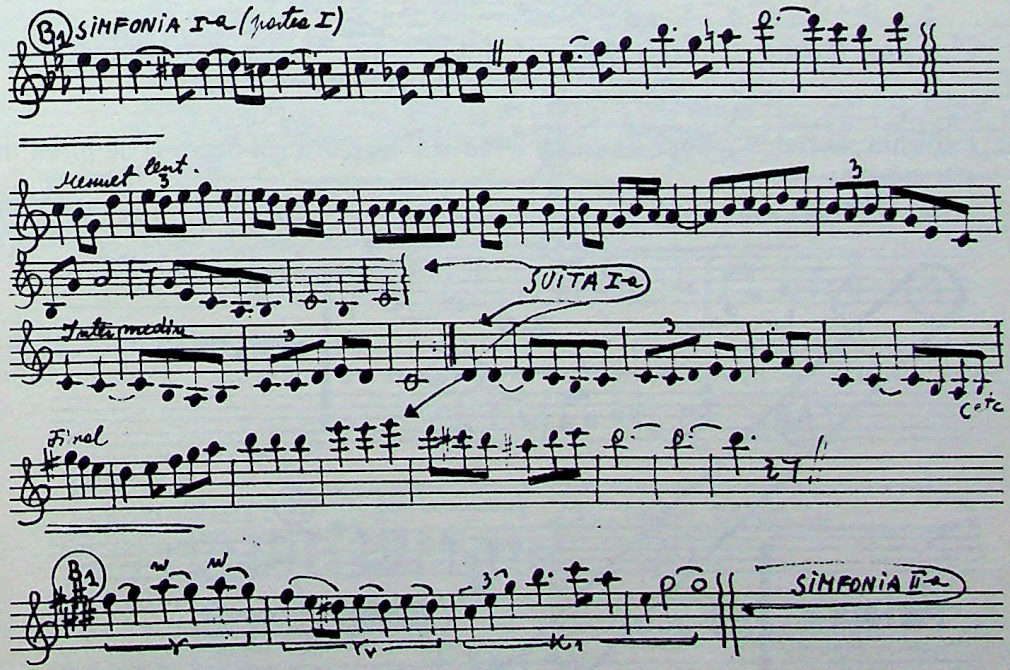
[43] Fenomen palpabil dealtfel și la Mozart, în special în ultimele trei Simfonii, cu mențiunea că, exceptînd particularitățile concertului său instrumental, în Simfonii tema a II-a nu are contrastul de caracter ca și în dramaturgia simfonismului beethovenian.

[44] Implicațiile genului *rubato* din muzica noastră populară a imprimat acestei categorii tematice, în cazul soluțiilor enesciene la care ne referim, un parfum aparte.

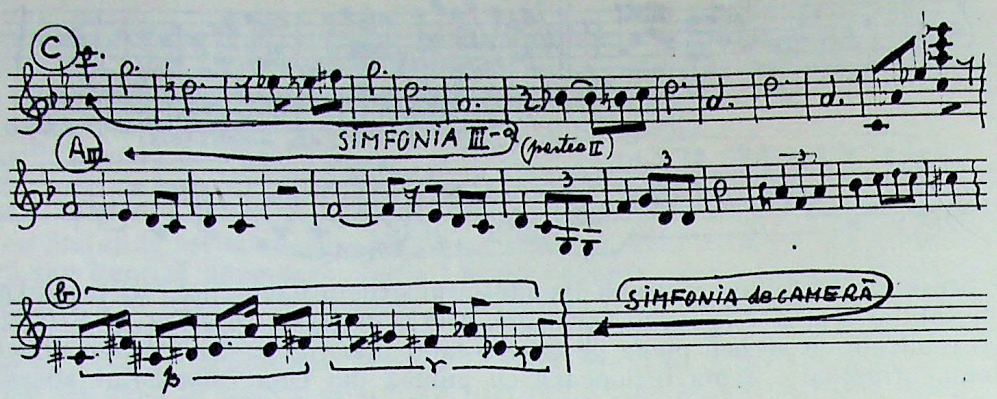


Procesul de dezvoltare continuă din interiorul structurii tematice este tocmai punctul cald al mutațiilor realizate în forma muzicală, prin cumularea organică și a funcțiunilor tranzitive realizate de vechea punte pe criterii mult mai rigide, dar oricum direcționate înspre tema următoare. Tema fuzionează cu puntea din chiar momentul apariției sale, sensurile dezvoltării continue stratificîndu-se înspre două direcții fundamentale: *una* spre juxtapunera firească a temei următoare și *cealaltă* spre tema rezultat care, fie rămîne în atmosfera inițială (marcînd drumul logic de la ipoteză la raționamentul rotunjit prin concluzie), fie se metamorfozează prin caractere intermediare pînă la ipostaza intenționat dorită. În secțiunile expozitive temele se alătură aproape strofic, eventualele scurte tranziții (dacă există) sînt tot de esență motivică și doar în subsidiar agogică[45]. Pe sensul evoluției sale globale, acest tip de temă deschide în concepția de organizare a timpului muzical fie vectorul tematic unic (ca în cazul *Simfoniei a II-a* și mai ales *a III-a*), fie un ax tematic al totalizării (ca în cazul *Simfoniei de cameră*). Prezente constant în creațiile enesciene, temele dezvoltării continue devin fermentul permanentelor înnoiri și în interiorul secțiunilor arhetipale ale formei muzicale (cum am sesizat la timpul potrivit în *Simfonia I, Suita I* și *a II-a*), marcînd chiar transferări de esență (cum am remarcat la partea I a *Suitei „Săteşti"*).

Temele repausului structural au o structură foarte riguros concepută, în majoritatea cazurilor avînd și o periodicitate structurală. Acest tip tematic nu preia niciodată funcționalități tranzitive, fiind într-un repaus structural aproape static. Dinamica lor interioară este variația continuă încorsetată de parametrul imuabilității structurale, asemănător ciclului de variațiuni stricte. Din paginile analizate de noi, cele mai reprezentative teme de acest tip ni s-au selecționat următoarele:



[45] Un fenomen asemănător îl întîlnim în cazul părții I a *Simfoniei în re minor* de César Franck, unde dubla ipostază a temei A (aceea de *Lento* și *Allegro*) este expusă în relație de transpoziție statică a doi centri tonali (*re* și *fa*), pentru ca o scurtă tranziție, de esență agogică, prin veriga dominantei comune să juxtapună grupul tematic secund în *Fa major*. Am asociat acest exemplu raționamentelor noastre, întrucît transpunerea statică a celor două ipostaze tematice A în centrul *fa minor* substituie puntea cu entitatea tematică însăși.

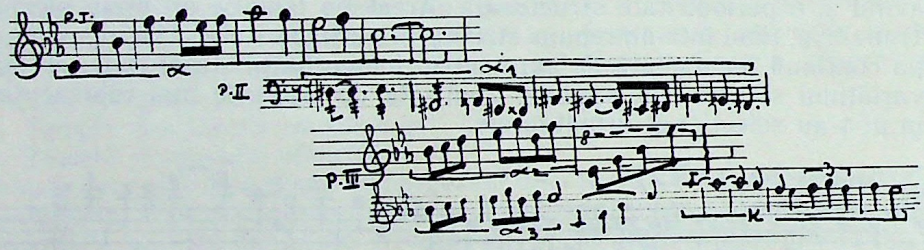


Acest tip tematic apare în economia întregii organizări ca un ciclu distinct de variațiuni al căror Blocuri variaționale se împart între Expoziție și Repriză (în cazul în care dețin funcțiunea de temă a II-a într-o Sonată). Ele ne apar constant la Enescu drept un reper global static în organizarea timpului muzical[46], pe impulsul lor concretizîndu-se fie vectorul, fie fluxul variațional de care am pomenit în capitolele anterioare.

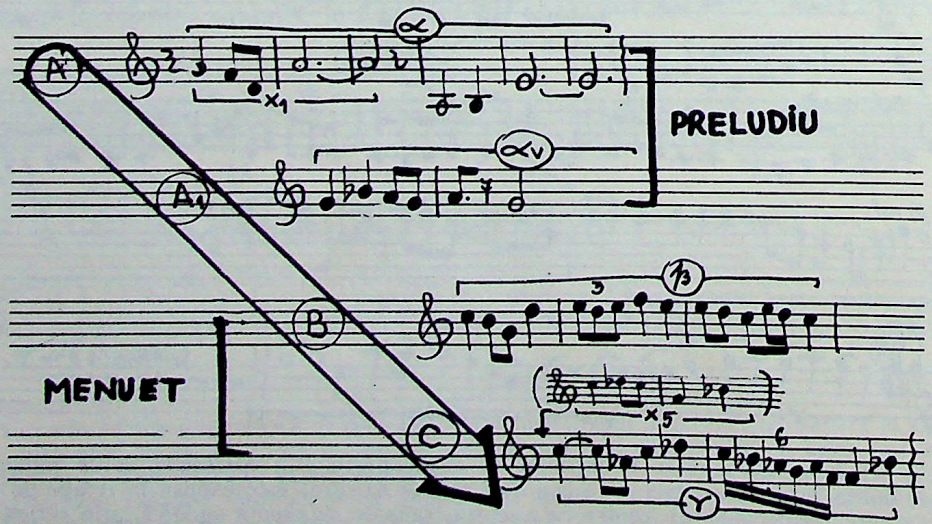
Un proces semnificativ pentru tematismul enescian este acela al permanentei deveniri tematice, bineînțeles pe filiera primei categorii selecționate aici. Vectoarele tematice generate de acest proces devin, pentru organizarea timpului muzical, repere la fel de sigure ca și Expoziția arhetipală a vechilor forme tematice.

În cristalizarea vectorului tematic unic sesizăm trei etape evolutive:

1) Înrudirea motivică a materialelor tematice, diferite ca virtualitate, în maturizarea fluxului tematic unic. La acest nivel, cel mai concludent exemplu ni se pare cel din *Simfonia I:*

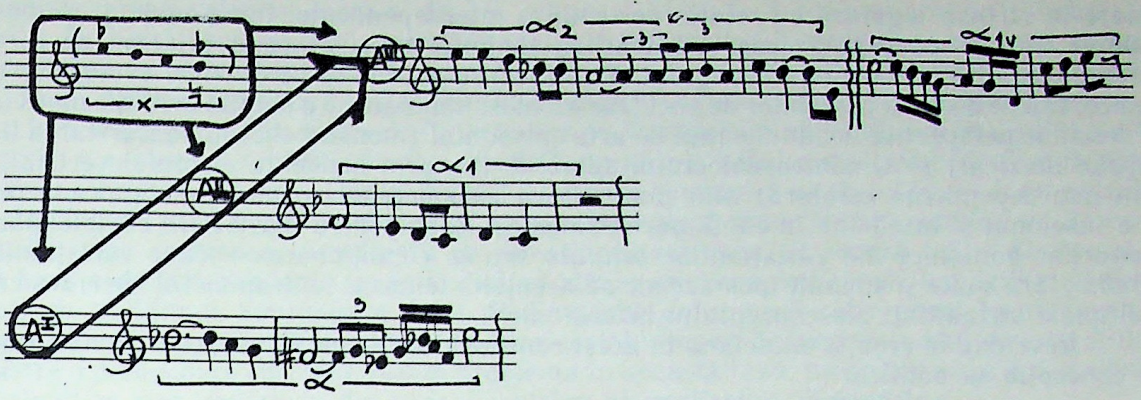


2) Evoluția motivică înspre unitatea tematică derivată: în *Suita I*, de pildă, nucleul melodic x generează:

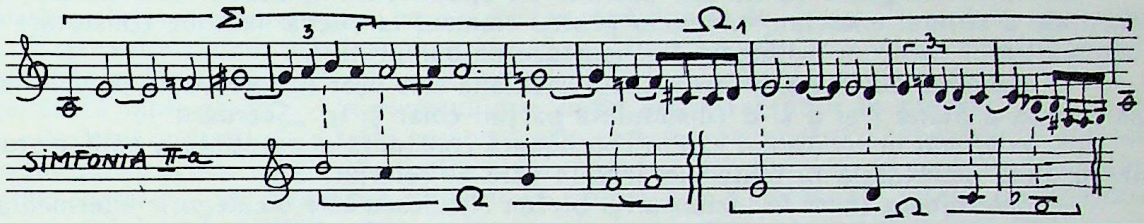


[46] Pe filiera influențelor subterane ale folclorului, atît melodica lor, cît în special metrica se orientează înspre stilul *giusto.*

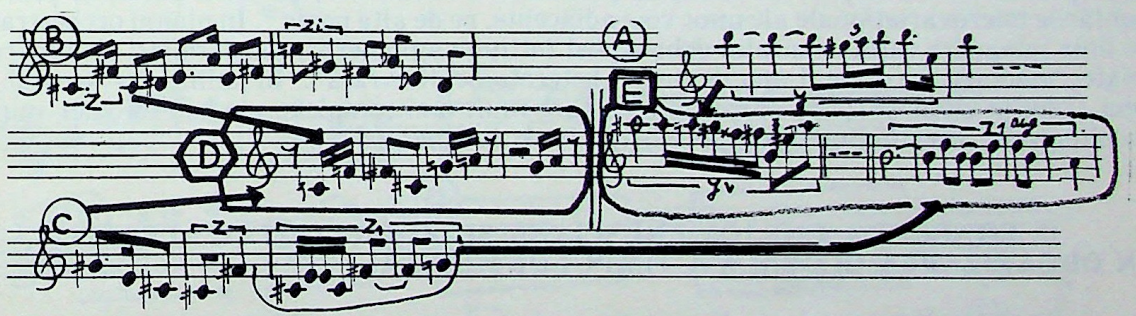
În *Simfonia a III-a,* mutațiile motivice α generează axul tematic A^I A^{II} A^{III}:



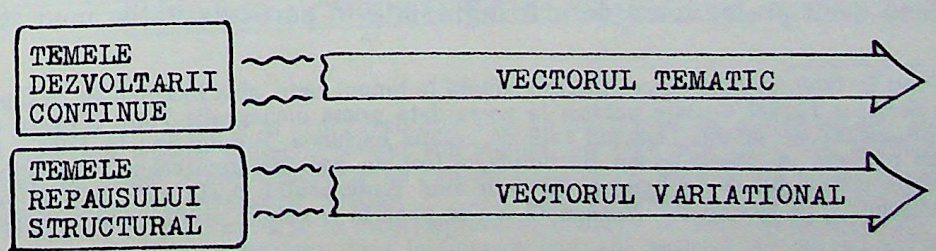
3) Derivația tematică prin convergență:
Tema C din *Simfonia a II-a:*



Geneza temelor D și E din *Simfonia de cameră:*



Recapitulînd cele două tipuri tematice și rolul lor în geneza organizării bivectoriale a timpului muzical, conchidem acest paragraf prin următoarea schemă de principiu:



În continuarea introspecțiunii noastre înspre „trunchiul tradiției europene", deschidem aici o nouă paranteză. Un al doilea punct de referință pentru marile sinteze realizate în maturizarea artei muzicale europene este fără îndoială Bach. Personalitate tardiv asi-

milată în conştiinţa muzicală[47], Bach devine, începînd cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, un simbol ideal al perfecţiunii stilului polifonic prin conştientizarea gîndirii liniare în strînsă legătură cu relaţia verticală a interdependenţei funcţionale şi — nu în ultimul rînd — cu organizarea judicioasă a timpului muzical după principii de formă perfect rotunjite în economia întregului. Stratificările polifonice pe criteriul evoluţiilor canonice, sau pe acela al perechilor de voci Dux-Comes, îmbinate cu o subtilă evoluţie motivică, ce deschide perspective nebănuite faţă de arta episodului (moment cheie în maturizarea limbajului muzical) şi al contrasubiectului adiacent (nu prin incidenţa efectului vertical, ci prin interdependenţa celulară) sînt doar cîteva considerente rezumative asupra a ceea ce a însemnat şi înseamnă în continuare momentul Bach pentru muzică. În complexitatea planurilor polifonice ale variaţiunilor *ostinato* sau în condiţionarea vocilor variaţiunilor *Double,* fără a uita şi anumite ipostaze ale adiacenţelor temă cu contrapunctul liber, sesizăm multiplele virtualităţi ale conceptului heterofonic[48].

Revenind la creaţia enesciană în acest context, deschidem un paragraf sumar, legat de concepţia sa politică.

polifonică

B. PLURIVOCALITATEA ENESCIANĂ

Avînd convingerea că nu am acordat un spaţiu cuvenit acestei coordonate fundamentale a stilului enescian, rămînem pentru moment la cîteva succinte constatări. În plurivocalismul enescian distingem trei ipostaze de manifestare:

— *polifonia imitativă,* a cărei esenţă bachiană este uşor de întrevăzut pe linia neoclasicizantă a *Suitei I* şi *a II-a* (disimulată parţial chiar şi în *„Săteasca"*);

— *polifonia nonimitativă* este o coordonată constantă şi esenţială a polifonistului Enescu, fiind detectabilă în toate lucrările la care ne referim:

— *heterofonia* (care în viziunea lui Ştefan Niculescu este o categorie intermediară între omofonie şi polifonie — vezi Bl. 66, p. 136—140 şi p. 271—278), după opinia noastră, se integrează în limbajul enescian pe filiera post-bachiană a evoluţiei sale globale ca polifonist. Enescu, căruia sîntem convinşi că timpul, cu obiectivitatea scurgerii sale, îi va restitui locul cuvenit în procesul de emancipare a acestei categorii muzicale, ajunge la conceptul heterofonic prin intermediul polifoniei nonimitative, pe de o parte, şi prin dedublările microvariaţionale ale unor voci adiacente, pe de altă parte[49]. În planul orchestraţiei, pe linia integrării rafinamentului debussy-ist întîlnim aglomerări sau rarefieri ale timbrelor mixte, fenomen pe care l-am denumi „heterofonie timbrală". În adîncirea acestui aspect, Tiberiu Olah (Bl. 68) surprinde ipostaze mult mai complexe ale heterofoniei, punînd în circulaţie chiar noţiunea de „Poliheterofonie la Enescu"[50].

C. CONCEPŢIA CICLICĂ ENESCIANĂ ŞI CONSECINŢELE ACESTEIA ÎN ORGANIZAREA GLOBALĂ A TIMPULUI MUZICAL

Am atins în primele trei capitole de mai multe ori problema gîndirii ciclice sau a nucleelor ciclice la Enescu, şi în mod deliberat nu le-am apropiat prin comparaţie cu soluţiile particulare ale celor cîteva mari personalităţi ce şi-au asimilat această concepţie ca şi componentă a stilului lor.

În viziunea noastră, acest fenomen este o modalitate de gîndire mult mai general-abstractă decît posibilitatea de a fi înghesuită în particularităţile unui stil personal

---

[47] Mort în 1750, avînd o sigură lucrare editată în timpul vieţii, abia începînd cu 1802 prin strădania lui Johann Nicolaus Forkel — care publica la aceea dată prima monografie *Viaţa şi opera lui J.S. Bach* —, se impulsionează un interes crescînd faţă de creaţia bachiană. Prezentarea în 1829 a lui *Matthäus Passion,* sub bagheta lui Mendelssohn Bartholdy, a fost un adevărat reviriment al conştiinţei muzicale faţă de creaţia cantorului de la Leipzig. Abia în anul centenarului morţii sale, prin înfiinţarea acelui „Bach-Gesellschaft", pe spaţiul următorilor 15 ani se pune în circulaţie prima ediţie completă a operelor sale!

[48] Analizînd mai atent Variaţiunea I şi a II-a, respectiv Variaţiunea XIX-a, a XX-a din *Passacaglia pentru orgă în do minor* sau *Double* din *Polonaise (Suita în si minor pentru orchestră),* găsim destul de palpabil acest fenomen.

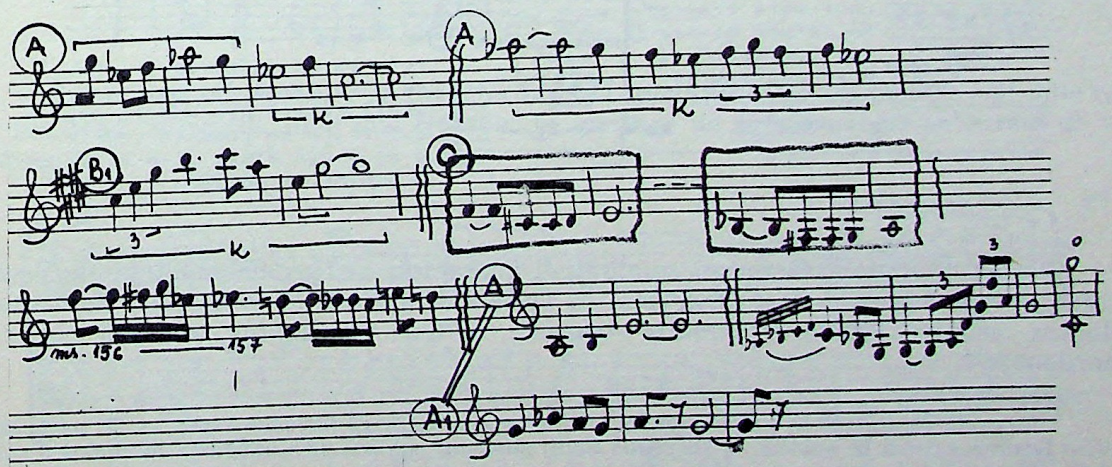
[49] Şi aici, substratul simbiozei cu practica folclorică este evidentă.

[50] Noţiunea, argumentată solid de autorul mai sus citat, îşi găseşte un loc binevenit în cristalizările viitoarei exegeze enesciene.

anume. Enescu şi-a formulat în mai multe rînduri interferenţa sa cu stilul wagnerian de pe platforma rezonanţelor subiective pe un front ideatic comun. (În una din declaraţiile expediate presei vorbea deschis despre wagnerianismul şi brahmsianismul limbajului său[51]). În acest sens, putem urmări filonul gîndirii ciclice în muzica europeană cu mai mare larghеţe, concretizat fiind în perspectiva mai apropiată a ultimului secol şi jumătate pe două direcţii importante. În sprijinul acestui raţionament am alcătuit Anexa a II-a, în cronologia căreia am fixat cîteva repere pe direcţia simfonismului ciclic şi pe cealaltă direcţie, a naşterii şi evoluţiei dramei muzicale, geneza creaţiilor mai semnificative în jurul reperelor *Tristan, Boris* şi *Oedip*. Numai o analiză temeinică şi obiectivă ar fi în măsură să stabilească paşii evolutivi ai muzicii europene în acest sens. Sîntem convinşi că, în concluziile unor asemenea investigaţii pe direcţia *Concertului de vioară* şi a *Simfoniei a V-a* beethoveniene, *Simfonia fantastică, Simfonia în re minor* de Franck, lucrările enesciene cuprinse pe filonul *Simfoniei a III-a — Simfonia de cameră* şi-ar primi locul cuvenit, aşa cum pe filiera cealaltă *Oedip* este un incontestabil reper. Nefiind în cadrul investigaţiilor noastre o preocupare specială, lăsăm problema în această fază, încercînd să grupăm cîteva concluzii ce s-ar desprinde din cadrul restrîns al analizelor noastre.

Conceptul ciclic este la Enescu un parametru al organizării atît la nivelul unităţilor lui de limbaj, cît şi în acela al organizării globale a timpului muzical. Adeptul stilului muzical cursiv — cum foarte frumos îl definesc Şt. Niculescu (Bl. 66) sau Myriam Marbé (Bl. 62) —, Enescu înlănţuieşte evenimentele sonore cu o naturaleţe „mozartiană", unde silabele celular-motivice revin ca un factor ordonator de natura logică a unui limbaj. El îşi exprimă ideile prin transformarea conjuncturală a unor „cuvinte muzicale" proprii. Constanţa acestor idiomuri muzicale enesciene a fost relevată pe larg într-o amplă şi consistentă bibliografie[52]. Un element mai puţin dezvoltat pînă în prezent, ni s-a părut, este felul cu totul şi cu totul personal prin care marele nostru compozitor îşi rosteşte punctuaţia muzicală. La graniţa dintre tonal-modal şi metatonal — în contextul fluidităţii stilului cursiv —, un asemenea element de limbaj era o necesitate vitală. În analizele noastre, celulele cadenţiale, care în funcţie de locul unde apar, pot deveni motive sau chiar motive-frază, le-am codificat constant cu simbolul k.

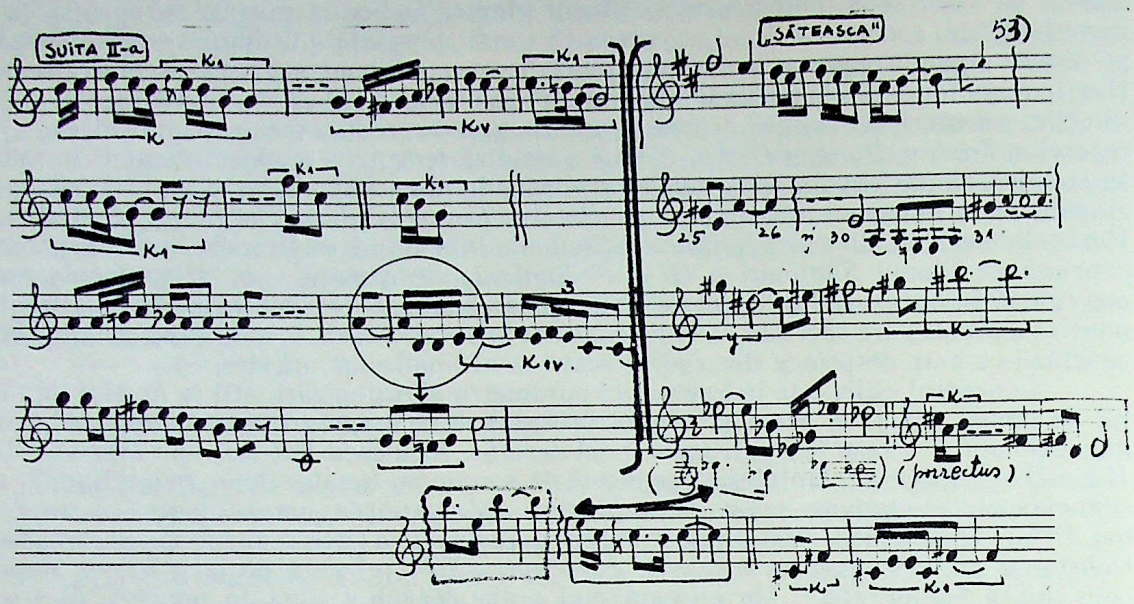
Ceea ce ne-a frapat este înrudirea, dacă nu chiar repetarea aceloraşi constanţe cadenţiale. Contextul melodic total diferit se repliază în respiraţiile cadenţiale pe un număr restrîns de formulări pe cît de lapidare, tot pe atît de sugestive:



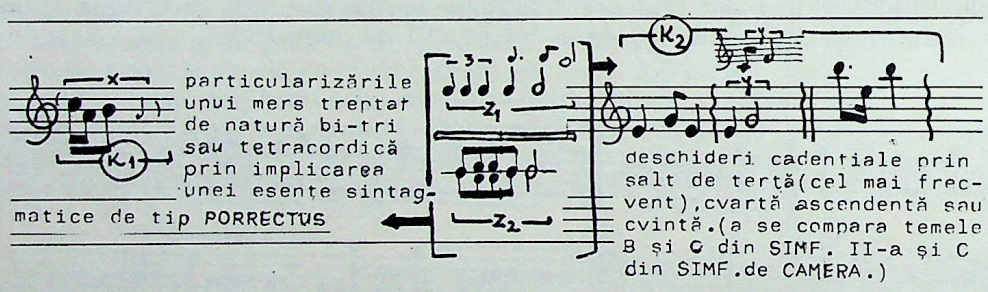
[51] „. . . eu nu sînt discipol al şcolii franceze, sînt un impregnat de wagnerianism. De la vîrsta de 7 ani eu trăiesc prin Wagner şi numai prin el. Am studiat, am trăit în Franţa, sînt aproape jumătate copilul ei, dar nu am urmat şcolile franceze şi nu sînt de acord cu ea decît de cîţiva ani încoace, de cînd ea însăşi a evoluat spre wagnerianism" (1936). . . „Zeul adoraţiei mele din tinereţe a fost Brahms şi am scris lucrările mele timpurii aproape în mod flagrant în maniera nemuritorului Johannes. Este mult de cînd am încercat să-l imit pe Brahms, însă în timp ce limbajul muzical în care mi-am găsit poate adevărata mea expresie este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă de fapt radical de al lor, purtînd în mod profund, spre, amprenta trecutului din care a crescut şi prin aceea fiind lipsit de accentul lor de repudiere" (citat preluat după C. Ţăranu, Bl. 39, p. 15).

[52] Fapt pentru care nu mai intrăm în detalii ci facem cuvenitele trimiteri (Bl. 49, 62, 66 şi 83).

În *Suita a II-a,* celula cadențială devine o indiscutabilă unitate ciclică, fenomen observat apoi și în *Suita a III-a* (părțile extreme în special):



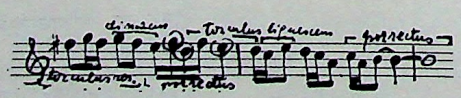
Această constantă ciclică — după cum se poate observa în economia fiecărei lucrări în parte — devine o componentă de stil, dacă ar fi să o reducem la esența intonațională a două categorii distincte, legate de diversitatea sa prin două silabe ritmice:



Permutabilitatea acestor microunități de limbaj într-un flux melodic continuu conferă acestuia o logică frazică desprinsă total de vechea accepțiune periodică; primatul esenței melodice asupra vechiului context vertical obligă rezultanta verticală să i se subordoneze[54].

---

[53] Această pendulare în jurul treptelor diatonice, avînd incizii melodice-reper, ce se întrepătrund printr-o flexiune extrem de subtilă, ar îngreuna inutil simbolul analizei prin utilizarea mecanică a codului alfabetic de la a → f. În acest sens, implicarea sibolului neumatic gregorian (practicat adesea de S. Toduță în analizele bachiene) ni se pare cu mult mai adecvată și, aici la Enescu, subliniază apartenența la marea tradiție europeană:



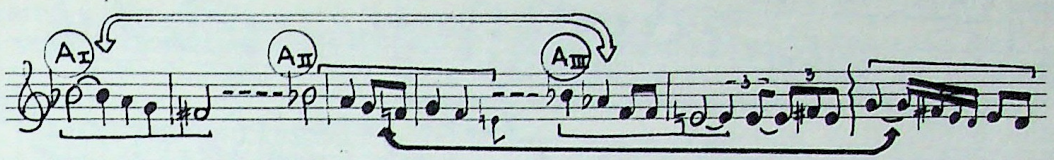
(Această entitate melodică, alcătuită după perfecțiunea diatonismului gregorian, poate fi obiectiv codificată cu numele sale caracterstice — Bl. 59 p. VII—XV)

[54] În cadrul categorial periodic, dominat cu autoritate de relația funcțională pînă la tipizarea silabei cadențiale, Mozart aduce soluții dinstincte personale în vehicularea motivului, a frazei sau chiar a perioadei de tip cadențial (Bl. 81). Este și motivul pentru care, în deschiderea acestui raționament, vorbeam de acea naturalețe „mozartiană" cu care Enescu utilizează logica unui limbaj plasat însă de pe poziția subordonării conceptului vertical față de cel orizontal.

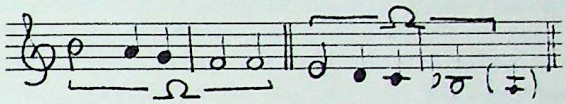
Părăsind aceste sumare constatări asupra punctuației prin microunitățile de limbaj de tip k, fenome ce ni se pare de o incontestabilă constanță stilistică enesciană, am dori să relevăm și existența unităților celulare de tip x, y și z.

Marea familie intonațională **x** se diversifică în limitele tri- tetra- sau pentacordale din care nu lipsește implicarea pînă la explicitare a unui „passus duriusculus"[55], ajungîndu-se pînă la cvarta micșorată sau fluctuația de terță mare-mică (care la Enescu avea o semnificație aparte)[56].

Drumul de la ipostaza cromatică a cvartei micșorate pînă la cristalizările diatonice ale cvartei și cvintei este însuși liantul ciclic al metamorfozei tematice în *Simfonia a III-a:*

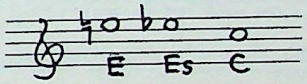


Un proces asemănător l-am deslușit și în nașterea celulei ciclice Ω din tema C, în cazul *Simfoniei a II-a*

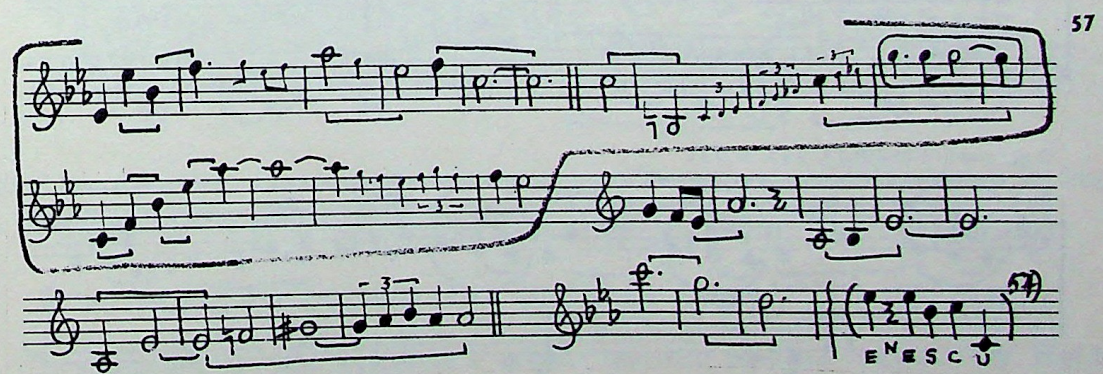


Apropierea pînă la identitate dintre cele două exemple (Ω — A^{II}) nu este singulară, majoritatea din marile teme enesciene au înglobat organic în interiorul lor nucleul melodic respectiv.

Implicarea „monogramei" Enescu, prin constante explicitări intonaționale directe sau transfigurări transparente, degajate din latența contextului muzical, este de acum un fenomen asimilat organic de exegeza enesciană. O reținem și noi ca aparținătoare categoriei intonaționale **x,** fiind un element ciclic de importanță capitală pentru întreaga melodică enesciană:



Familia intonațională **y** se caracterizează prin saltul melodic expresiv al intervalelor, începînd cu cvarta, fiind mai frecvent în ipostaze de cvartă-cvintă și în cele de septimă-nonă:



---

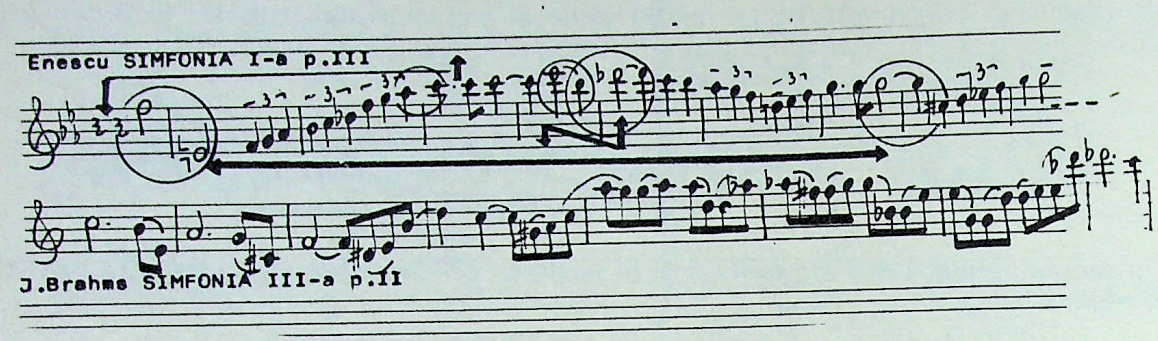
[55] Legătura cu tradiția bachiană fiind evidentă în țesătura continuă a acestor intonații, atît de riguros determinate de cercetările profesorului Sigismund Toduță în volumele sale de analiză (Bl. 82).

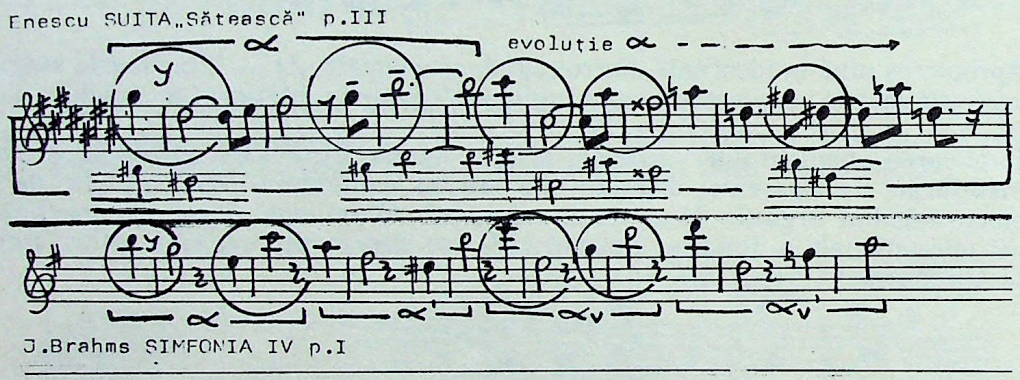
[56] Ne referim la constatările lui Șt. Niculescu referitoare la celula x (Bl. 66, p. 95, la nota 13 subsol), sau ale lui Romeo Ghircoiașiu referitoare la simbolul E (N) ES C(ut) (Bl. 46, p. 43).

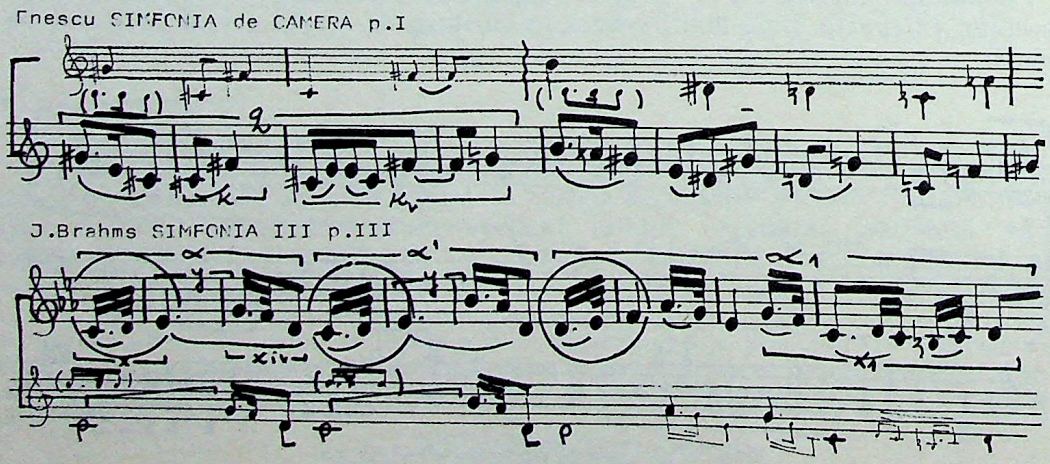
[57] Pe linia intonațiilor de tip y, compozitorul Theodor Grigoriu găsește o altă monogramă Enescu (Bl. 50, p. 14)

Elementul celular y este integrat pe linia acelor „incipituri" melodice robuste şi lapidare care, în contrabalansul ascendenţelor sau al descendenţelor sale, echilibrează intonaţional continuităţile melodice enesciene pliante de fluxul dramaturgiei muzicale prin intermediile intonaţiilor caracteristice de tip x sau k.

Echilibrul compensator dintre ascendenţa şi descendenţa intonaţiilor y atinge puncte de perfecţiune, detectabile doar în viziunea marilor maeştri:

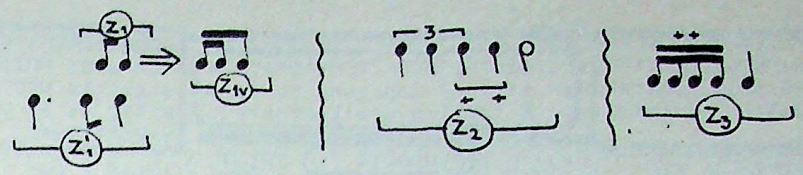






Apropierea acestor exemple nu este de esenţă influenţei stilistice, ci mai degrabă de palpare prin argumentaţie similară a perfecţiunii de limbaj în capodoperele a doi mari maeştri. În acest sens, confluenţa dintre Enescu şi „nemuritorul Johannes" (şi nu numai cu el) este vizibilă pe parcursul întregii creaţii enesciene.

A treia categorie celulară „ciclică" este şi *formula ritmică de tip* **z**, implicată mai ales în celulele cadenţiale:



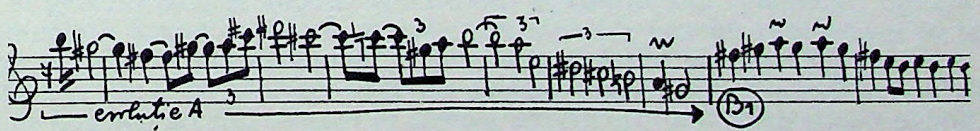
+ (sunete repetate)

Aceste cîteva repere ciclice ale stilului enescian sînt elementele de bază în cristalizarea unor noi principii de organizare a timpului muzical, prin părăsirea treptată şi fără echivoc a convenţiei formă-gen şi integrarea creaţiei muzicale într-o formă de organizare globală. Spuneam principii noi de organizare, datorită aspectului lor de sinteză faţă de multitudinea de evoluţii parţiale din această direcţie. Enescu nu a fost un teoretician, deci cu atît mai puţin credem în urmărirea cu febrilitate a ineditului sub acest aspect[58]. Cu riscul tolerant al aproximaţiilor analitice, lucrările sale pot fi înghesuite în formele muzicale perfect însuşite ca meşteşug de genialul nostru compozitor. Felul particular de a se exprima prin muzică, avînd permanent suportul totalizării din partea interpretului de excepţie ce a fost, cît şi dorinţa mărturisită de a scrie o formă mare, egală cu extensia întregului, l-a condus pe nesimţite la această reuşită. Cele cîteva coordonate stilistice desprinse de noi în paragraful anterior au fost hotărîtoare în acet sens.

Înainte de a puncta concluziile asupra organizării timpului muzical la Enescu, găsim necesare şi cîteva menţiuni referitoare la segmentele elastice ale formei.

D. **PUNŢILE ŞI TRANZIŢIILE** apar la Enescu în formă firească de dilatare direcţionată a timpului muzical, fiind, prin asimilarea organică a filonului beethovenian, desprinse total de funcţionalităţile arhetipale iniţiale. Ne referim, în acest sens, în primul rînd la punte care, după cum am văzut, este „înghiţită" total de tipul tematic al dezvoltării continue. Tranziţiile obişnuite, păstrîndu-şi în subsidiar doar parametrul agogic, devin la Enescu liantul organic al nedezminţitului său flux melodic. Fenomenul de dispariţie a punţii l-am tratat în detaliile fiecărei lucrări în parte. De asemenea şi aspectele particulare ale tranziţiilor — pentru care, negăsind un termen mai propriu, îl utilizăm pe cel consacrat, cu menţiunea că ele apar constant ca metamorfoze motivico-celulare de translaţie tematică sau de geneză a vectorului tematic.

Un sugestiv exemplu de translaţie tematică de la A înspre B_1 ni se pare cel existent în *Simfonia a II-a,* partea I:

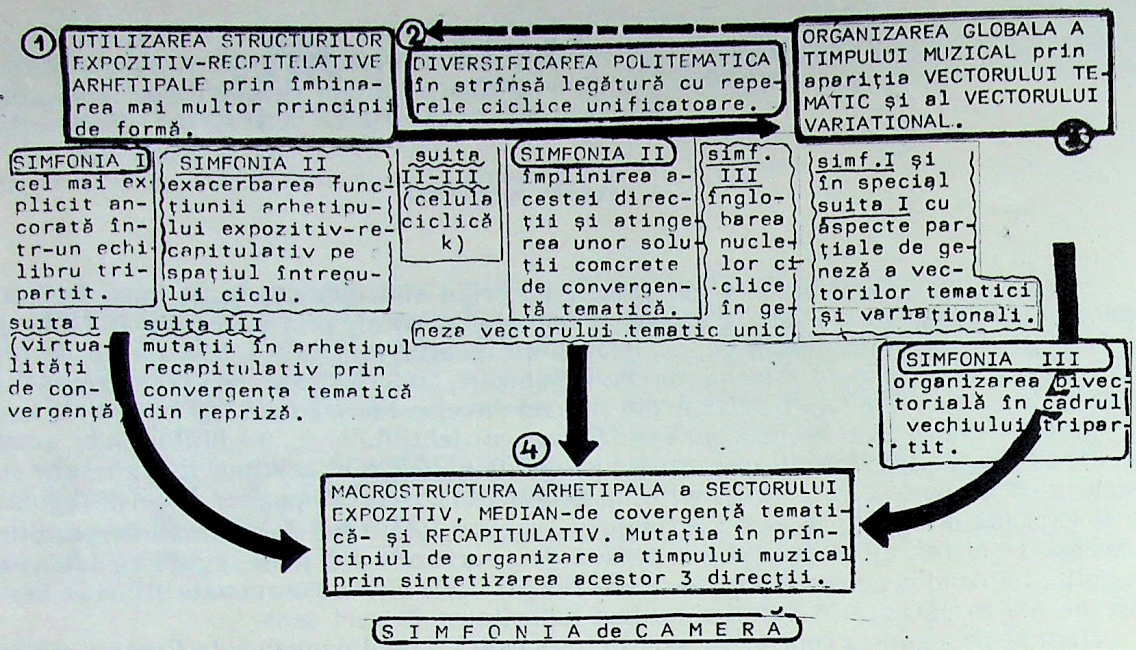


Bineînţeles exemplele fiind foarte numeroase, nu avem posibilitatea de a le înşirui aici, făcînd trimiterile de rigoare la paragrafele aferente capitolelor II, III şi IV.

E. PRINCIPII DE ORGANIZARE GLOBALĂ A TIMPULUI MUZICAL

În surprinderea cvasi-sinoptică a acestui fenomen pe baza constatărilor analitice, distingem trei direcţii de prospectare a realizării unităţii globale a întregului muzical, direcţii care converg înspre mutaţiile punctului de sinteză al *Simfoniei de cameră:*

[58] Scrie muzică — spunea Enescu — nu scrie pe muzică. Nu fi în acelaşi timp creator şi teoretician. În afara lui Wagner, nimeni nu a reuşit să realizeze simultan aceste două funcţii. Nu publica în acelaşi timp o Sonată şi un volum de explicaţii: vei da fatalmente impresia că pledezi cu cele din urmă pentru cea dintîi. Nouă pe zece, le vei rata pe amîndouă. Într-un cuvînt, fă-ţi meseria în liniştе" (Bl. 66, p. 164). . . „A trăi, a respira, a gîndi — am sentimentul, sau iluzia de a fi făcut aceasta întotdeauna în muzică" (Bl. 66, p. 159). Sînt citate edificatoare în acest sens.



1. La nivelul primei direcţii se realizează mutaţiile din structura punţii, care dispar treptat ca necesitate a formei, fiind înglobată organic în tipul tematic dezvoltător.

2. În cea de a doua direcţie se cristalizează politematismul structurat în entităţi arhetipale expoziţionale şi recapitulative, ca repere de organizare globală a timpului muzical; acest politematism fiind organic legat de nucleele ciclice.

3. În limitele convenţionale ale genului tripartit apar cei doi vectori ai organizării globale.

Elementele calitative noi din aceste trei direcţii converg înspre mutaţia macrostructurală din *Simfonia de cameră,* în care entităţile tematice se reduc la esenţa ternară de 3, grupîndu-se compact în Sectorul expozitiv şi recapitulativ, lăsînd contrastul de caracter unui Sector median — în care operează convergenţa tematică grefată pe axul tematic unic şi fluxul variaţional.

CONCLUZII

În spiritul unei „reprize dinamice", ne luăm ca punct de plecare al concluziilor noastre vechea schemă a formelor muzicale propusă în capitolul introductiv, pe care însă o extindem pe două axe de coordonate: o axă orizontală a organizării sonore[59] şi una verticală a organizării timpului muzical. Imaginăm în această complexitate schematică o extindere pînă la posibilitatea de a includè în ea şi cîteva aspecte evolutive ale muzicii contemporane. În cercetările teoretice cu privire la avangarda muzicală, majoritatea preocupărilor sînt îndreptate înspre motivarea fie a diverselor tipuri de organizări sonore (şi legate de acestea, logica anumitor sisteme de compoziţie), fie a diverselor platforme de motivaţii de ordinul orientărilor estetice. Puţinele cercetări în domeniul criteriilor noi de organizare a timpului muzical sînt impregnate tot de aspecte tehnologice, legate de o anumită logică a compoziţiei. Neavînd baza de argumentaţie în materialul expus în capitolele precedente, ne oprim la aceste simple constatări. Fenomenul componistic contemporan cu Enescu, în ciuda spectaculoaselor direcţii de inovare în domeniile adiacente organizărilor sonore, cît şi a consecinţelor acestora în conturarea de cît mai rafinate efecte globale, a rămas în domeniul organizării timpului muzical foarte ancorat în vechile principii de formă. Terminologia analitică se nuanţează cu aspecte particulare ale aceloraşi structuri arhetipale, preluate din muzicile anterioare. Finele nuanţări, prin abundenţa unei complexe terminologii auxiliare, sînt generate tot de implicaţiile aspectelor tehnologice — legate de preocupările primordiale ale creatorilor în găsirea soluţiilor de organizare ale sunetelor în afara conceptelor funcţionale.

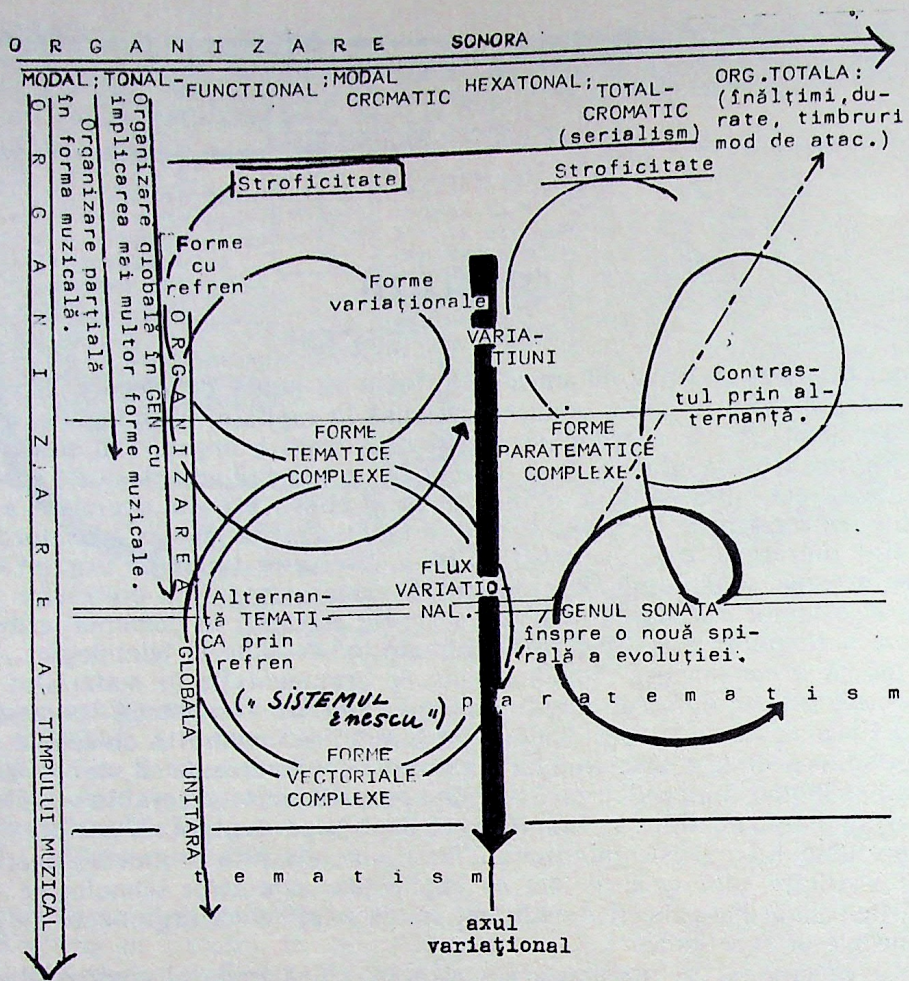
Filonul variaţional, al juxtapunerilor strofice, cît şi acela al contrastului prin alternanţe rămîneau în acest caz singurele soluţii muzicale plauzibile pentru noile organizări sonore, atîta vreme cît condiţia de artă temporală a muzicii îi cerea cu necesitate şi o desfăşurare. Problema cea mai spinoasă apare în complexităţile Sonatei, a cărei Expoziţie, Dezvoltare şi Repriză prin „ticurile" ei principiale s-a dovedit destul de repede ca fiind o alternativă mai mult teoretică decît practic muzicală, în condiţiile dispariţiei conceptelor ei generatoare, şi anume: tematismul şi cadrul său relaţional. Sonata se vede astfel îndreptată înspre preistoria genului din care s-a născut, căutîndu-şi în ipostazele ei primare o nouă spirală evolutivă, proprie organizărilor sonore adoptate.

Enescu — în acest context — rămîne axat pe filonul gîndirii tematice, fiind preocupat constant de lărgirea acestui concept în ambele direcţii atît în organizarea timpului muzical pînă la spargerea convenţiei formă-gen, cît şi în integrarea parţială a diverselor modalităţi de organizare a sunetului în limitele permise de cursivitatea tematică dorită.

În schema imaginată de noi, zona de evoluţie a muzicii tematice este despărţită de zona investigaţiilor paratematice prin axul variaţional — care este componenta lor comună. În ambele zone — după cum se poate observa — există tendinţa de a soluţiona şi criteriul organizării temporale. În sfera preocupărilor enesciene aceasta îşi primeşte un contur foarte bine definit, rămînînd în direcţia organizării sonore doar cu elementele novatoare, implicate atîta cît organicitatea sistemului său o permitea. În ambele zone practica muzicală a primelor cinci decenii din veacul nostru a punctat certitudinea multor capodopere. Zona dezvoltată pe axul organizării sonore rămîne, faţă de axul organizării timpului muzical, cu un spaţiu nedefinitivat prin saltul calitativ analog mutaţiilor sesizate de noi în zona de evoluţie a tematismului. Sîntem convinşi că o cercetare la fel de minuţioasă în cealaltă direcţie, adusă pînă la cele mai noi orientări ale muzicii contemporane, va aduce multe limpeziri înspre completarea acestui „momentan nedefinit".

---

[59] În studiul nostru *Organizări sonore în prima jumătate a secolului al XX-lea* (Bl. 79), am precizat accepţiunea acestui termen care se referă în esenţă la modal, tonal, hexatonal şi serial.



Revenind la obiectul cercetărilor noastre, rămînem cu satisfacția de a fi sesizat în simfonismul enescian un sistem global foarte riguros echilibrat, ceea ce — pentru evoluția viitoare a muzicii — se impune ca o largă și generoasă deschidere. În Anexa a II-a, atașată prezentelor pagini, încercăm surprinderea celor două direcții principale din creația lui Enescu, ambele trecînd prin geneza operei *Oedip* (acest veritabil trunchi al dramaturgiei sale).

Față de cele constatate, rămînem cu o sumedenie de întrebări. Cele mai multe se leagă de anumite prejudecăți în fața integrării globale a lui George Enescu în contextul fenomenului muzical contemporan. Ideea că ar putea fi un mare nedreptățit nu ne poate cîtuși de puțin mulțumi. Să fie oare la mijloc doar o nesesizare a elementelor sale novatoare în contextul răsunătoarelor înnoiri, în direcția organizărilor sonore deschise de celebrii săi contemporani? Sau poate spiritul primei noastre jumătăți de veac a avut o intoleranță organică față de muzicianul total, mort, în conștiința lor, odată cu clasicismul? Enescu nu și-a ostentat creația în nici un fel. A muncit în liniștea plenară a personalității lui complexe și a abordat cu o responsabilitate etică exemplară toți parametrii de evoluție ai artei sunetelor. Gîndirea tematică i-a fost atît de intim necesară fluidității temperamentului său comunicativ, încît a obligat-o să vorbească în mod inevitabil limba timpului în care a trăit.

La vremea spectaculoaselor revoluționări ale tehnicilor de expresie muzicală, constanta orientare înspre forjarea virtualităților tematismului (încă nebănuite la acea oră) a fost o atitudine cel puțin la fel de temerară. Faptul că realitatea sonoră a fost întotdeauna mult mai palpabilă, în temeiul legăturii organice cu trunchiul tradiției muzicale, a fost și baza unor etichetări pripite cu „așa-zise influențe", concretizate oarecum exterior, în sensul în care și respectivele certe mari personalități au crescut din organicitatea aceluiași trunchi. Fără a dori generarea unei ascuțite polemici „pro enesciene", ne întrebăm, în spiritul acestui exclusivist unghi de vedere, cum ar arăta originalitatea unui Brahms, Wagner, Bach sau chiar Beethoven? Sînt întrebări cărora nu le vedem nici măcar rațiunea și atunci cu atît mai puțin am avea motivul de a le încropi un răspuns. Fiind într-un domeniu

al reflexiei ştiinţifice, din impulsul unui firesc contrabalans, ne imaginăm cum ar arăta şi ipoteza sintezei Bach-Beethoven implicată organic în stilul enescian. La nivelul a şapte lucrări simfonice, pe care le-am dezbătut printr-o deliberată meticulozitate[60], nu ne putem încă lansa în dezvoltarea unor asemenea raţionamente atîta timp cît ne lipseşte baza de argumentaţie a lucrărilor din tinereţe, a lucrărilor camerale, a liedurilor, a *Uverturii de concert,* a lui *Vox Maris* sau *Oedip*[61].

Credem că nu am fost greşit interpretaţi în aceste succinte observaţii, atîta timp cît, din numărul mare al lucrărilor dedicate vieţii şi operei lui George Enescu, cele pe care am avut posibilitatea să le parcurgem (indicate în bibliografie) ne-au fost — fără nici o excepţie — de un real folos. Chiar şi atunci cînd unghiul nostru de vedere s-a desprins sensibil de unele opinii, am făcut-o din convingerea dictată de un anume punct de vedere în analiză, păstrînd în continuare respectul cuvenit autorilor faţă de care am mers cu raţionamente divergente. O experienţă similară am avut-o cu propria noastră cercetare asupra *Simfoniei de cameră.* Pentru noi fiind prima încercare de analiză a unei opere enesciene (elaborată în jurul anilor '78 şi tipărită în 1981), în contextul capitolelor II şi III am fost obligaţi de a reconsidera concluziile, lăsate acolo într-o firească suspensie. Acest fapt îl luăm drept argument pentru ipoteza că este prematur de a trage nişte concluzii ferme asupra stilului enescian.

Revenind în încheiere la cadrul restrîns al Simfoniilor şi Suitelor, rămînem la părerea că, deşi elaborate în perioade diferite ale vieţii, aceste lucrări au coordonate stilistice comune cu mult mai profunde decît s-ar fi putut prevedea. Susţinem aceasta alăturînd *Simfonia I şi Simfonia de cameră* sau *Suita a II-a* şi *„Săteasca"*, lucrări care la prima vedere se detaşează în orientări polar opuse.

Limbajul enescian se desluşeşte în fiecare lucrare prin cîteva idiomuri muzicale, adevărate prolegomene pentru viitorul discurs care marchează — cu economia unei riguroase organizări a desfăşurării temporale — coloana vertebrală a unui întreg. Şi logica sa desluşeşte abia în momentul cînd i-am surprins apartenenţa la această axiologie pe care se stratifică fluidul unei expresii muzicale inedite, proprie doar celor mai aleşi dintre cei aleşi ca să devină compozitori.

[60] Meticulozitate încă destul de relativă, atîta timp cît ne-au scăpat o sumedenie de parametri ai analizei fundamentale: verticalitate, linearism, heterofonie, orchestraţie, organizare sonoră ş.a.

[61] Un alt domeniu al exegezei enesciene care ar merita să completeze titlurile enumerate mai sus este bineînţeles impresionantul volum de schiţe, cît şi lucrările rămase neterminate din diferite motive. Cauzele pentru care investigaţiile noastre s-au limitat la doar şapte lucrări le-am exprimat cu regretele cuvenite în capitolul introductiv.

FILE DE CATALOG

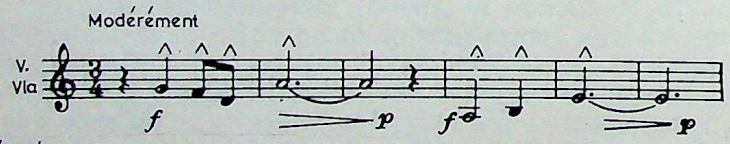
Op. 9 (Suite d'orchestre) SUITA PENTRU ORCHESTRĂ Do major

A fost compusă în anul 1902, orchestrația fiind definitivată în ianuarie 1903. Este dedicată lui Camille Saint-Saëns.
P.A.A. București Ateneul Român, 25 febr. 1903, Orchestra Filarmonică, dirijor George Enescu.

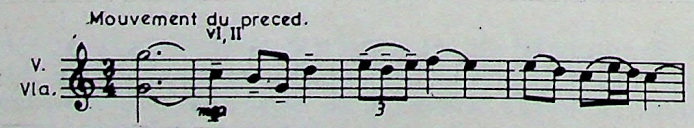
ORCHESTRA

I	II	III	IV
	2 fl. 1 ob. 1 c. igl. 2 cl. La 2 fg.	2 fl. 2 ob. 2cl. La 2 fg.	2 fl. 1 piccolo 2 ob. 2 cl. Si b 2 fg
	2 cor. Fa	4 cor. Fa	4 cor. Fa 2 trp. Fa 3 trb.
1 timp	2 timp.		piatti 2 timp.
	1 harpă	1 harpă	
v. I (20) v. II (18) vla (14) v-cel (12)	v. I v. II vla v-cel cbs (12)	v. I v. II vla v-cel cbs	v. I v. II vla v-cel cbs

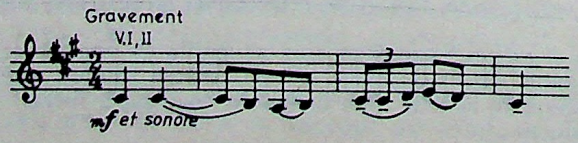
Cuprinde 4 mișcări:
I. *Prélude à l'unison* (Preludiu la unison).
(p. 1—4) cuprinde 138 măsuri



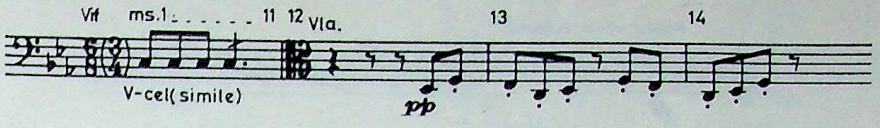
II. *Menuet lent*
(p. 5—38) cuprinde 178 măsuri



III. *Intermède*
(p. 59—51) cuprinde 92 măsuri



IV. *Final*
(p. 52—111) cuprinde 444 măsuri



Editată de Enoch în 1909 (partitura de orchestră) şi de E.S.P.L.A. (partitura format mare cu material de orchestră; de asemenea şi partitura de buzunar) în 1957.
Bibliografie: Lucescu, Mircea, *Suita I-a pentru orchestră,* Muzica 8/1956. Bugeanu, Constantin, *Preludiul la unison. Consideraţii asupra formei muzicale,* Muzica 5/1965, Referitor la . . . în 1) Gavoty Bernard, *Les souvenirs de Georges Enesco,* Paris, Flammarion, 1955. ("Cette Suite comportait notamment un prélude à l'unison. . . que, très longtemps, Kodály donna à ses élèves comme exemple de monodie", p. 86—87). 2) Voicana, M — coordonator colectiv: *George Enescu. Monografie,* Edit. Academiei 1971, 2 vol. (p. 294—298). („Prima lucrare simfonică de anvergură din lista opus-urilor tînărului compozitor în care este pusă în valoare întreaga măiestrie componistică acumulată pînă la acea dată, Suita I pentru orchestră se înscrie totodată printre creaţiile sale care au cunoscut o imediată şi largă celebritate. . . Suita I s-a bucurat de la început de adeziunea unor mari dirijori (ca Gabriel Pierné, Gustav Mahler, Pierre Monteux), al căror prestigiu a contribuit la notorietatea ei", pag. 298.)

*

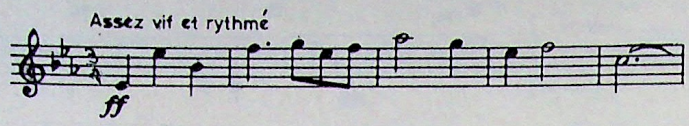
Op. 13 (Symphonie en mi b) SIMFONIA ÎN MI BEMOL

A fost scrisă în perioada 1903—1906. Este dedicată lui Alfredo Casella. În contextul creaţiei enesciene este cunoscută sub numele de Simfonia I-a.
P.A.A. Paris, Théâtre de Châtelet, 21 ian, 1906, Orchestra Colonne, dirijor Eduard Colonne.

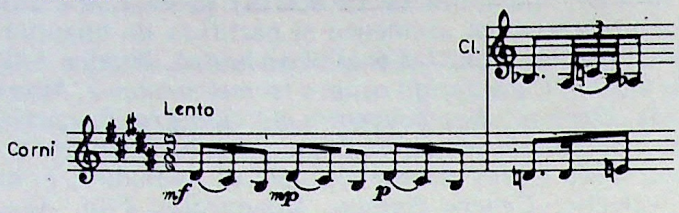
ORCHESTRA

I	II	III
2 fl. 1 piccolo 2 ob. 1 c. igl. 2 cl. Si b 1 ct.fg.	2 fl. 1 fl. 2 ob. 1 c. igl. 2 cl. La 1 cl. bas La	2 fl. 1 piccolo 2 ob. 1 c. igl. 2 cl. Si b 1 cl. p. Mi b 3 fg. 1 ct.fg.
4 cor. Fa 2 trp. Do 2 pistons Si b 3 trb. 1 tuba	4 cor. Fa 2 trp. Do 2 pistons Si b 3 trb.	4 cor. Fa 2 trp. Do 2 pistons Si b 3 trb. 1 tuba
3 timp. trg. ptti gr. C.	4 timp.	3 timp. trg. tamb. basque ptti.
	2 harpa	
v. I (20) v. II (18) vla. (14) v-cel. (12) cbs. (12)	v. I v. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II vla. v-cel cbs.

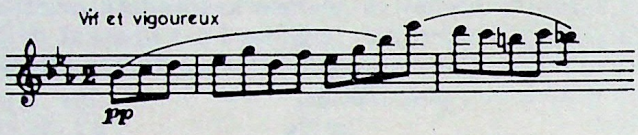
Cuprinde 3 mişcări:
I (p. 1—71), 508 măsuri



II (p. 72—95), 97 măsuri



III (p. 96—159), 396 măsuri



Editată de Enoch în 1908 (partitură) şi de E.S.P.L.A. în 1957 (partitura format mare cu material de orchestră; de asemenea şi partitură de buzunar).

Bibliografie: Alessandrescu, Alfred, *Simfonia I* în vol. „Scrieri despre George Enescu", Studii Muzicologice 9, Uniunea Compozitorilor R.P.R., 1958 (p. 37—48). Alessandrescu, Alfred, *Cum să interpretăm Simfonia I* în vol. citat (p. 49—68). Voicana, M. — coordonator colectiv: *George Enescu. Monografie,* op. cit. (p. 305—316) „. . . cea de-a doua audiţie a *Simfoniei I,* care a avut loc tot la Concertele Colonne, la 11 februarie 1906,. . . a avut o primire tot atît de entuziastă ca şi prima. În zadar numeroşi auditori de la Châtelet au rechemat, prin aplauzele lor călduroase, pe domnul Enescu, . . . (acesta) n-a venit să răspundă ovaţiilor suscitate de simfonia sa. A trebuit, pentru a calma entuziasmul publicului, ca Dl. Colonne să spună: «mulţumesc în numele lui Enescu. Dar nu va apare pe scenă deoarece modestia îi egalează talentul». Iar alt critic adaugă: «Suita în si minor de J.S. Bach mai întîi, şi apoi Simfonia în Mi bemol de Dl. George Enescu au fost obiectul unui triumf pentru tînărul artist român; a fost încă şi mai aclamat în calitate de compozitor decît ca violonist»„ (p. 314).

Op. 17, SIMFONIA A II-a

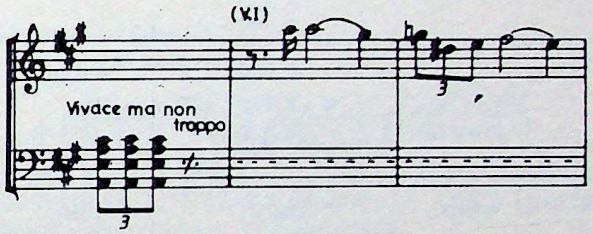
A fost compusă în perioada 1912—1914 (la sfîrşitul părţii I-a este notat: Cracalia, 4 sept. 1912, G.E., iar în final, Bucureşti, 18 noiembrie 1914). Este dedicată memoriei lui Eduard Colonne.
P.A.A. Bucureşti, Ateneul Român, 15 martie 1915, Orch. Min. Instr. Publice, dirijor George Enescu. Manuscrisul se găseşte la Muzeul Enescu din Bucureşti.

ORCHESTRA

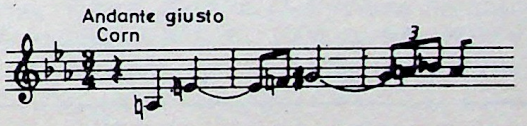
I	II	III	IV
2 fl.	2 fl.	2 fl.	2 fl.
1 picc. (fl.)	1 fl.	1 piccolo	1 piccolo
2 ob.	2 ob.	2 ob.	2 ob.
1 c. igl.	1 c. igl.	1 c. igl.	1 c. igl.
3 cl. La	2 cl. Si b	2 cl. Si b	2 cl. Si b-La
	1 cl. bas Si b	cl. bas-cl. pRe	cl. piccolo Re
3 fg.	3 fg.	3 fg.	3 fg.

4 cor. Fa 3 trp. Do 3 trb. tuba	4 cor. 1 trp. Do 3 trb. tuba	4 cor. 3 trp. 3 trb. tuba	4 cor. 3 trp. 3 trb. tuba
timp. trg. ptti. gr. cassa celesta	timp. cin. sosp. celesta	timp. (2 tamb. în culise) ptti. gr. cassa celesta T.T. tamb. basque	timp. ptti. gr. c T.T. celesta t. basque Glock castagn.
Harpa	harpa	harpa	harpa pian şi armoniu
v. I (20) v. II (18) vla. (14) v-cel. (12) cbs. (12)	v. I v. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II (20) vla. v-cel. cbs.

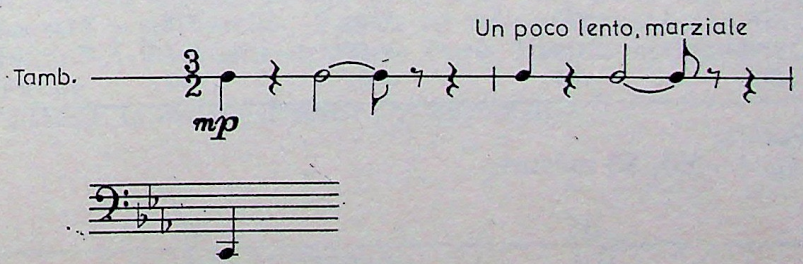
Cuprinde 4 mişcări:
I (p. 1—135) 441 măsuri



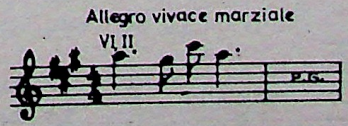
II (p. 136—185— 191 măsuri



III (p. 186—210— 78 măsuri



IV (p. 211—367) 386 măsuri



Editată de Salabert în 1965 (partitura) și de Editura Muzicală în 1968 (partitura mare cu material de orchestră; de asemenea și partitura de buzunar).

Bibliografie: Rațiu, Adrian, *Simfonia a II-a de George Enescu,* Muzica 7/1961. Voicana, M. — coordonator colectiv: *George Enescu. Monografie,* op. cit. (pag. 426—434).

*

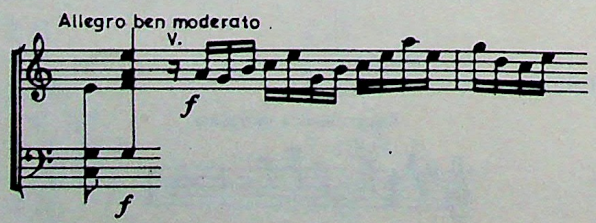
Op. 20 2de Suite d'orchestre (ut majeur), SUITA A II-a ÎN DO MAJOR PENTRU ORCHESTRĂ

A fost compusă în anul 1915 (Sinaia 12 aug. — București 14 dec.) Este dedicată Orch. Min. Instr. Publice și șefului său Dimitrie Dinicu.
P.A.A. București, Ateneul Român, 27 martie 1916, Orch. Min. instr. Publice. dirijor George Enescu.

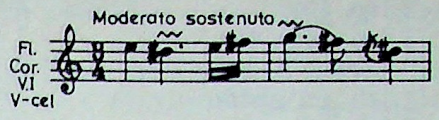
ORCHESTRA

I	II	III	IV	V	VI
2 fl. 2 ob. 2 cl. Si b 2 fg	2 fl. 1 ob. 1 c. igl. 2 cl. Si b 2 fg.	1 fl. 1 cl. Si b 1 fg.	2 fl. 1 piccolo 2 ob. 1 c. igl. 2 cl. Si b 2 fg.	3 fl. 1 ob. 1 c. igl. 1 c. Si b 2 fg.	2 fl. 1 piccolo 2 ob. 1 c. igl. 2 cl. Si b 2 fg.
4 cor. Fa 2 trp. Do 3 trb.	2 cor. Fa		4 cor. Fa 2 trp. Do 3 trb.	4 cor. Fa 3 trb.	4 cor. Fa 2 trp. Do 3 trb. tuba
timp. ptti.	timp.	timp.	timp. trg.	timp. cin.	timp. ptti gr. C. trg. tamb. castagn.
pian	harpa			harpa	pian harpa
v. I V. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II vla. v-cel. cbs.	v. I v. II vla. v-cel. cbs.

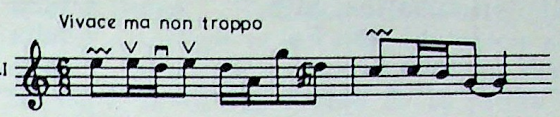
Cuprinde 6 mișcări:
I. *Ouverture* (p. 1—35), 83 măsuri



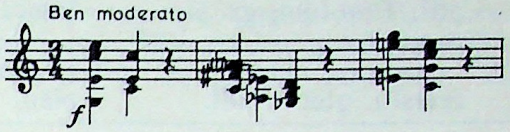
II. *Sarabande* (p. 36—49), 57 măsuri



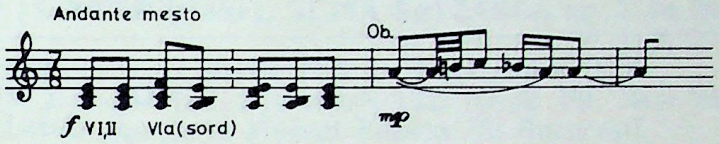
III. *Gigue* (p. 50—55), 35 măsuri



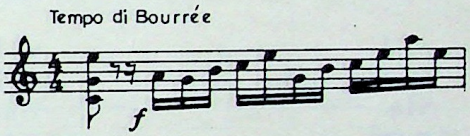
IV. *Menuet grave* (p. 56—61), 19 măsuri



V. *Air* (p. 62—74), 31 măsuri



VI. *Bourrée* (p. 75—166), 323 măsuri



Editată de Salabert (partitura) şi Editura Muzicală, 1965 (partitura mare cu material de orchestră; de asemenea şi partitura de buzunar).

Bibliografie: Alessandrescu, Alfred, *Suita a II-a pentru orchestră,* în vol. „Scrieri despre George Enescu", Studii Muzicologice 9, U.C., 1958 (p. 69—80); Voicana, M. — coordonator colectiv, *George Enescu. Monografie,* op. cit. (pag. 434—438).

*

Op. 21 IIIème SYMPHONIE; Simfonia a III-a (Do major)

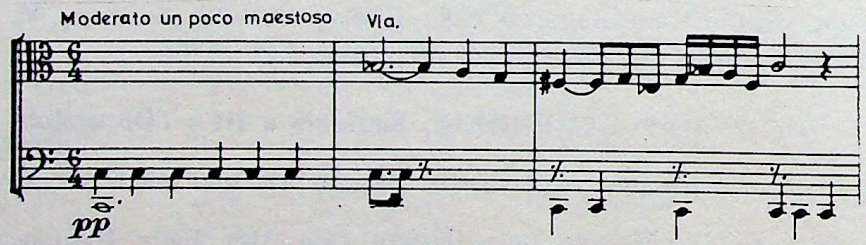
A fost compusă în perioada 1916—1918 (Sinaia 18 mai 1916 — Dorohoi 20 aug. 1918).
P.A.A. Bucureşti, Ateneul Român, 25 mai 1919, Och. Min. Instr. Publice, dirijor George Enescu. După această primă audiţie, Enescu îşi reface lucrarea (Le Châtelet 21 iunie 1920 — 30 ian. 1921) P.A. a variantei definitive, Paris, Thâatre du Châtelet, Orch. Colonne, dirijor Gabriel Pierné.
Manuscrisul se găseşte la Muzeul Enescu din Bucureşti.

ORCHESTRA

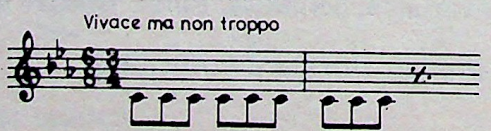
I	II	III
4 fl.	3 fl. (1 piccolo)	4 fl.
	1 piccolo	
3 ob.	3 ob.	2 ob.
1 c. igl.	1 c. igl.	2 c igl.
2 cl. Si b	2 cl. Si b	3 cl. Si b
1 cl. picc. Mi b	1 cl. picc. Mi b	
1 cl. bas Si b		1 cl. bas. Si b
4 fg.	3 fg.	3 fg.
	1 ct. fg.	1 ct. fg.

6 cor. Fa 3 trp. Do 2 trb. tenor 1 tuba bas	6 cor. Fa 3 trp. Do 1 trp. picc. Re 2 cornet Si b 1 trb. cu piston 3 trb. ten. 1 trb. bas 1 tuba ten. Si b 1 tuba ten. Fa 1 tuba bas	6 cor. Fa 3 trp. Do 1 trp. picc. Re 2 cornet Si b 1 trb. cu piston 3 trb. ten 1 trb. bas 1 tuba ten. Si b 1 tuba ten. Fa 1 tuba bas
timp. trg.	timp. trg. (crecelle), tamb., ptti, Tam-tam, gr. C., castagn. celesta, glock., xill.	timp. trg., sonagli, tamb, ptti., T.T., gr. cassa, camp., glock. pian
2 harpa	2 harpa	orga 2 harpa
		COR (voca-liză): sopran, c. alto (voci de băieşi), tenor, bas
v. I (20) v. II (18) vla. (14) v-cel. (12) cbs. (12)	v. I v. II vla. v-cel cbs.	v. I v. II vla. v-cel cbs.

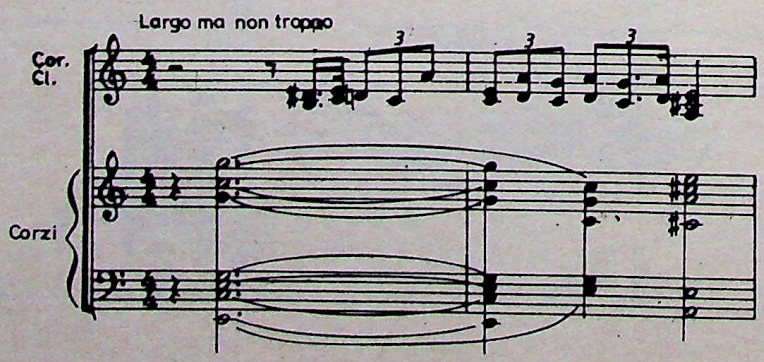
Cuprinde 3 mişcări:
I. (p. 1—72), 201 măs.



II. (p. 73—164), 693 măs.



III. (p. 165—203), 162 măs.



Editată de Salabert în 1965 (partitura) și de Editura Muzicală în 1968 (partitura mare cu materialul de orchestră; de asemenea și partitura de buzunar).

Bibliografie: Ciomac, Emanoil, *Simfonia a III-a cu cor de George Enescu,* în vol. „Pagini de cronică muzicală", vol. II, Edit. Muzicală 1980 (p. 134—137). („. . . toată suflarea românească a înțeles semnificația acestei audiții. . . M. Jora ținea partea pianului, A. Alessandrescu orga (mai precis armoniul), M. Andricu-celesta, Socrate Barozzi și Vasile Filip cîntau în rîndurile viorilor prime. . . Simfonia a III-a este o lucrare ciclică. Tripartită, s-a putut evoca cu prilejul ei o viziune universală, ca aceea a lui Dante în Purgatoriul, Infernul și Paradisul lui. ...Alfred Bruneau. . . scria lui Enescu: «Nu voi avea prezumțiunea să spun că am putut să-mi dau seama de la prima audiție de tot ce ai pus în Simfonia dumitale, vastă lume de idei, de sentimente și senzații, dar se află într-însa o clocotire de geniu, un belșug și muzică, o putere, o măreție precum și o poezie, o gingășie, o liberă noutate de formă și de expresie, care m-au entuziasmat».") Voicana, M. — coordonator colectiv: *George Enescu. Monografie,* op. cit. (p. 463—478). Ghircoiasiu. Romeo, *Hermeneutica Simfoniei a III-a,* în Studii enesciene, Edit. Muzicală, 1981, (p. 84—85).

*

Op. 27 (Suita villageoise), SUITA SĂTEASCA nr. 3, în Re major

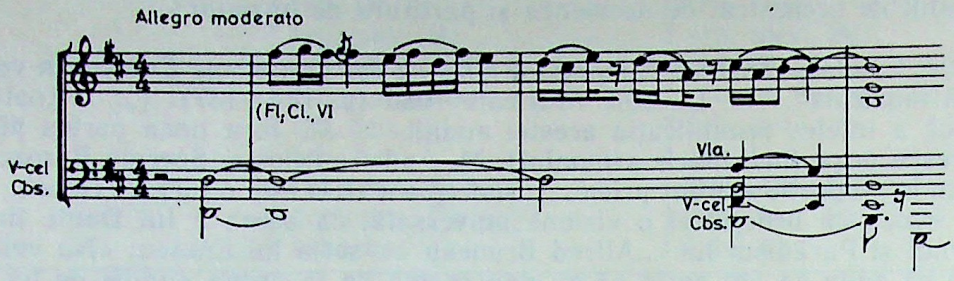
A fost compusă în perioada 29 martie 1937 — 4 noiembrie 1938.
P.A.A. New York, Carneegie Hall, 2 februarie 1939, Orch. Fil. New York, dirijor George Enescu. Manuscrisul se găsește la Muzeul Enescu din București.

ORCHESTRA

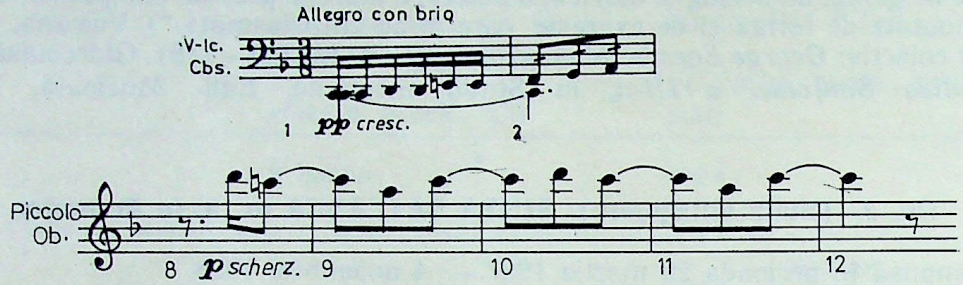
I	II	III	instr. în culise	IV	V
2 fl.	2 fl.	3 fl.		3 fl.	2 fl.
1 fl (picc.)	1 picc.		2 ob.	1 picc.	
2 ob.	2 ob.	1 ob.	1 ob. (solo)	1 c, igl.	2 ob.
1 c. igl.	1 c. igl.	1 c. igl.		1 sax. sopr.	1 c. igl.
2 cl. La	2 cl. Si b	2 cl. La		Si b	2 cl. La
				1 cl. bas	
	1 cl. bas Si b;	1 cl. bas	2 fg.		
3 fg.	3 fg.	2 fg.		1 ctfg.	3 fg.
4 cor. Fa	4 cor.	4 cor.		4 cor.	4 cor.
2 trp. Do	2 trp.		4 trp.	4 trp	4 trp.
			3 trb.	3 trb.	3 trb.
		tuba			tuba
timp.	timp.	timp.			timp.
trg., Tam-Tam				Tam-Tam	trg.,Tam-Tam.
tamb., gr. cs.	tamb., grel.		Camp.		gr. cassa
xill.	xill. fouet	gr. cs.		celesta	glock.
celesta			Arm.	cin. sosp.	tamb.
		pian			pian
	harpa			harpa	harpa
v. I	v. I	v. I	v. I	v. I	v.
v. II	v. II	v. II		v. II	v. II
vla.	vla.	vla.		vla.	vla.
v-cel.	v-cel.	v-cel.		v-cel.	v-cel.
cbs.	cbs.	cbs.		cbs.	cbs.

Cuprinde 5 mișcări, ale căror titluri sînt notate de compozitor atît în românește, cît, și în franțuzește (motiv pentru care nu se justifică diversele retroversiuni ale variantelor franceze).

I. Primăvară pe cîmp; Renouveau champêtre. "Les Cytises, ce 4 Août 1937" (pl 1—33; 89 măsuri



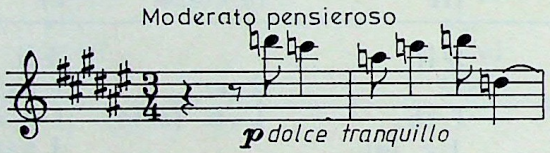
II. Copii în aer liber; Gamins en plein air. "Sinaia-Luminish, ce 30 sept. 1937" (p. 34—75; 313 măsuri).



III. Vechea casă a copilăriei, la apus de soare. Păstor. Păsări călătoare şi corbi. Clopot de vecernie.

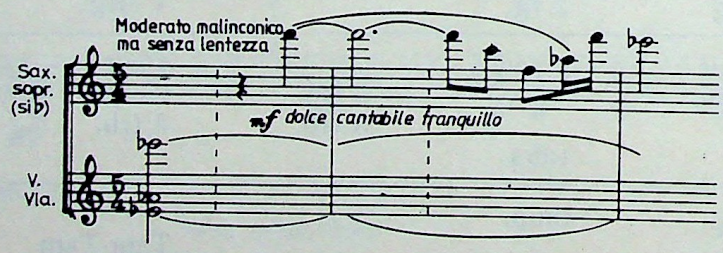
La vieille maison de l'enfance, au soleil couchant. Pâtre. Oiseaux migrateurs et corbeaux. Cloche vesperale.

(p. 76—105; 174 măsuri) „Bucarest, ce 28 octobre 1937"

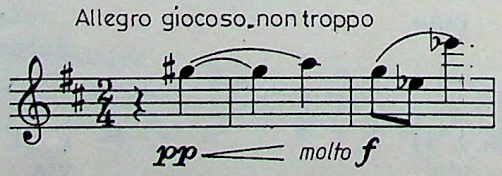


IV. Pîrîu sub lună. Rivière sous la lune.

(p. 106—128; 34 măsuri) „Bucarest, ce 27 novembre 1937"



V. Dansuri ţărăneşti. Danses rustiques. „Georges Enesco, Luminish, Sinaia, ce 4 septembre 1938"



Editată de Salabert în 1965 (partitura) şi de Editura Muzicală în 1967

Bibiografie: Mangoianu, Ştefan, *Suita a III-a „Săteasca" de George Enescu.* Muzica 7 şi 9/1970. Firca, Clemansa, *La III-ème Suite pour orchestre de Georges Enesco,* Revue Roumaine d'histoire de l'art, t. 5/1968 (p. 163—176). Voicana, Mircea — coordona-

tor: *George Enescu. Monografie,* op. cit. (p. 936—954). Ciomac, Emanoil, *Pagini de cronică muzicală* vol. II, Edit. Muzicală, 1980 (p. 153 — 155). Niculescu, Ştefan, *Suita „Săteasca" şi sentimentul naturii în opera lui George Enescu,* în „Reflecţii despre muzică", Edit. Muzicală, 1980 (p. 105—116).

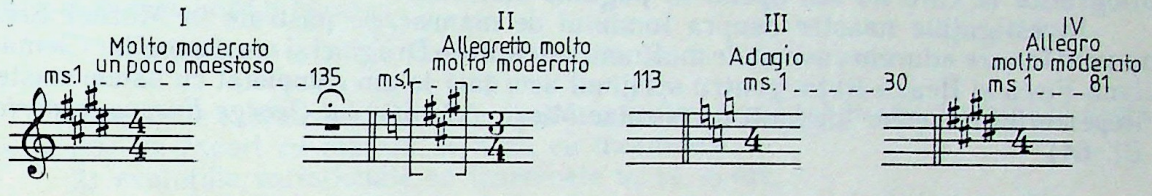
*

OP. 33 (Symphonie de chambre) SIMFONIA DE CAMERĂ pentru 12 instrumente.

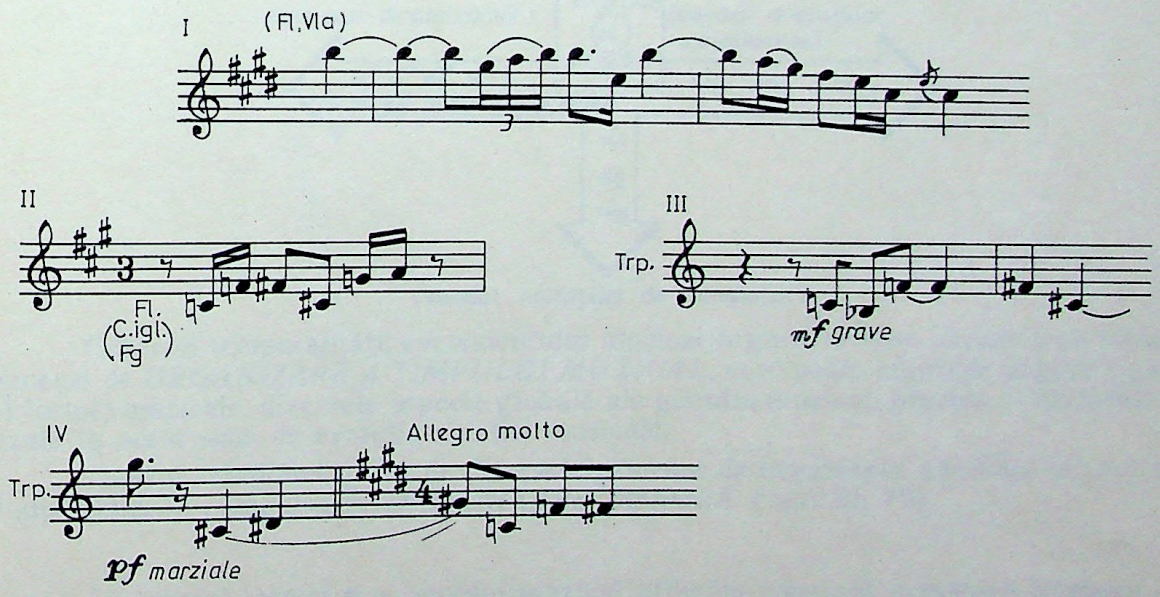
A fost compusă în anul 1954 (pe ultima filă a manuscrisului este consemnat: „Paris, le 28 Mai 1954"). Lucrarea este dedicată Asociaţiei Concertelor de Cameră din Paris şi lui Fernand Oubradous („A l'associations des Concerts de Chambre de Paris et de Fernand Oubradous en toute amitié)."

P.A.A. Paris, 23 ianuarie 1955, Concerts Oubradous. Manuscrisul se găseşte la Muzeul Enescu din Bucureşti. Cele 12 instrumente sînt următoarele: Flaut, Oboi, Corn englez, Clarinet în La, Fagot, Corn în Fa, Trompeta în Do, Vioară, Violă, Violoncel, Contrabas şi Pian.

Simfonia de cameră este concepută în 4 mişcări care se înlănţuiesc fără pauză, această înlănţuire fiind riguros notată de autor:



(environ 20 secondes d'arrét avant l'attacca du Nr. II)



Editată de Salabert în 1956 şi de Editura Muzicală în 1965.

Bibliografie: Niculescu, Ştefan, *Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră,* Studii muzicologice 8/1958; Studii de muzicologie 1/1965 şi în „Reflecţii despre muzică", op. cit. Voicana, M. — coordonator colectiv: *George Enescu. Monografie,* op. cit. (p. 1114—1137). Terény, Ede, *Lumea armonică a Simfoniei de cameră de George Enescu,* Lucrări de Muzicologie, Cluj, nr. 8—9/1979. Timaru, Valentin, *Analiza Simfoniei de cameră de George Enescu*",în vol „Centenarul George Enescu, Edit. Muzicală, 1981.

În Muzeul Enescu din București se găsesc trei schițe de Septuor din perioada op.-lui 7, vădit înrudite cu materialul *Simfoniei de cameră*. „Ne întrebăm, firesc, de ce autorul nu a finalizat aceste idei atît de clar expuse în cele trei pagini de Septuor? Găsim un răspuns în aceea că Enescu nu numai își cizela cu migală de artizan ideile muzicale, pe parcursul a lungi ani de trudă, ci revenea cu unele retușuri chiar și asupra lucrărilor finite. Intrat într-o fază de gestație lentă, Septuorul va fi reluat, peste decenii, în varianta pentru ochestră de coarde, pentru ca apoi să-și primească forma definitivă pe care o cunoaștem din partitura Simfoniei de cameră" (V. Timaru, op. cit., p. 241—242). „... Convorbirea în cursul căreia Enescu deapănă micul «istoric» al Simfoniei, relatînd colaboratoarei sale (Céline Chailley-Richez, n.n.) amănuntul puțin cunoscut că lucrarea a fost inițial concepută pentru orchestră de coarde, apoi transformată, și vorbindu-i despre împrejurările anevoioase ale compunerii" (*Monografia* citată, p. 1137).

*

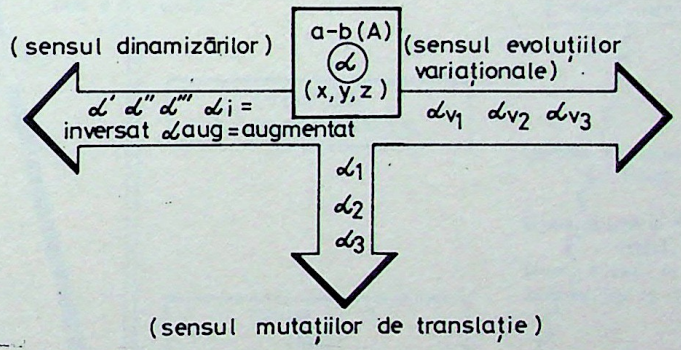
N.B. Nu a fost în intenția noastră de a întocmi un Catalog al creației enesciene. Am grupat în aceste „File de catalog" cîteva date mai semnificative asupra operelor analizate, pentru a decongestiona Capitolele II, III și IV de acele aspecte care nu aveau o importanță deosebită pentru scopurile urmărite acolo. Bibliografia fiecărui opus este sumar reprezentată, întrucît pînă la nivelul anului 1971 este asimilată global în ampla *Monografie*, citată cu paginile respective la paragrafele ce corespund. Am reținut doar acele titluri de importanță specială pentru lucrarea în cauză, menționînd și unele referiri bibliografice la care nu am apelat în paginile dizertației.

Investigațiile noastre asupra fondului de manuscrise păstrate în Muzeul Enescu (moment în care aducem cuvenitele mulțumiri lui Romeo Drăghici și muzicologilor Clemansa Liliana Firca și Ileana Rațiu pentru sprijinul acordat) le-am completat cu datele existente în Repertoriul de opere întocmit de Nicolae Missir (*Creația lui George Enescu, repertoriu* ... Bl. 64)

CODURILE ŞI TERMENII UTILIZAŢI ÎN ANALIZE

x y z pentru microunităţi celulare sau submotivice.
x pentru mersuri treptate de tip bi-tri-tetra-pentacorduri (precum şi derivatele lor).
y pentru salturi melodice, intervale sau grupări de intervale caracteristice.
z pentru microformule ritmice caracteristice, cel mai adesea într-o unitate de tip x, y sau k.
a b c d pentru unităţi frazice.
α β γ pentru unităţi motivice care pot fi extinse cîte odată pînă la substituiri frazice, caz în care am codificat *motivul-frază* tot cu acest simbol.
k pentru silabe cadenţiale caracteristice, de extensie diferită: celule, motive sau motive-frază.
A B C D E F pentru idei muzicale independente, de tip temă, articulaţie strofică.

Însemnele evolutive ale acestor simboluri le-am codificat în trei direcţii: 1) mutaţiile foarte mici în raport cu reperul de bază cu însemnele: ' " "".
2) evoluţiile variaţionale cu însemnele v_1 v_2 v_3 etc.
3) mutaţiile de esenţa deplasărilor înspre alte fizionomii cu însemnele $_1$ $_2$ $_3$.



Criteriul temporalităţii evenimentului muzical organizat l-am denumit cu termenul general de *ORGANIZARE A TIMPULUI MUZICAL*, care poate cuprinde aspectul parţial al formei muzicale, diversele aspecte globale ale genului muzical, precum şi mutaţiile realizate în acest sens de evoluţia creaţiei muzicale.

Cadrul relaţional dictat de diversele principii de organizare ale materialului sonor l-am inclus în categoria de *ORGANIZARE SONORĂ* (vezi Bl. 79).

La nivelul formei şi a genului muzical utilizăm constant următorii termeni:
SEGMENT = un fragment al unei entităţi de formă; de exemplu: segment de punte, caz în care am numerotat prescurtarea respectivă sg. 1, sg. 2 ... sau segment tematic, caz în care am numerotat codul respectiv B_1 B_2 B_3 ...
ARTICULAŢIE = o subunitate a formei muzicale de o anumită extindere, cu precizările de nuanţare corespunzătoare: grupul tematic B, punte, tranziţie ...

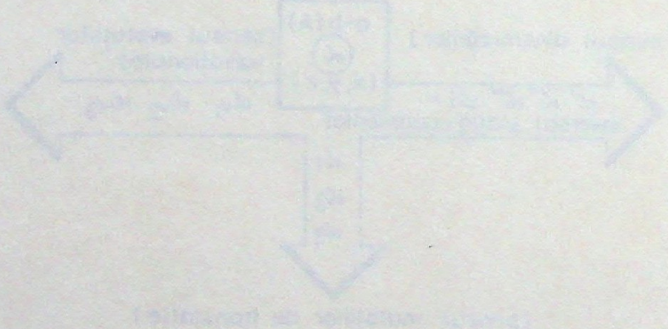
STROFĂ = o unitate de formă muzicală pe care, în funcţie de complexitatea ei, am codificat-o cu: A, B, C ... ***A, B, [A] [B] [C]*** ...

SECȚIUNE = un moment al formei detectabil în diversele aspecte ale complexității sale: Introducere, Expoziție, Dezvoltare, Repriză, Codă, Secțiune strofică (pentru strofele mari și complexe).

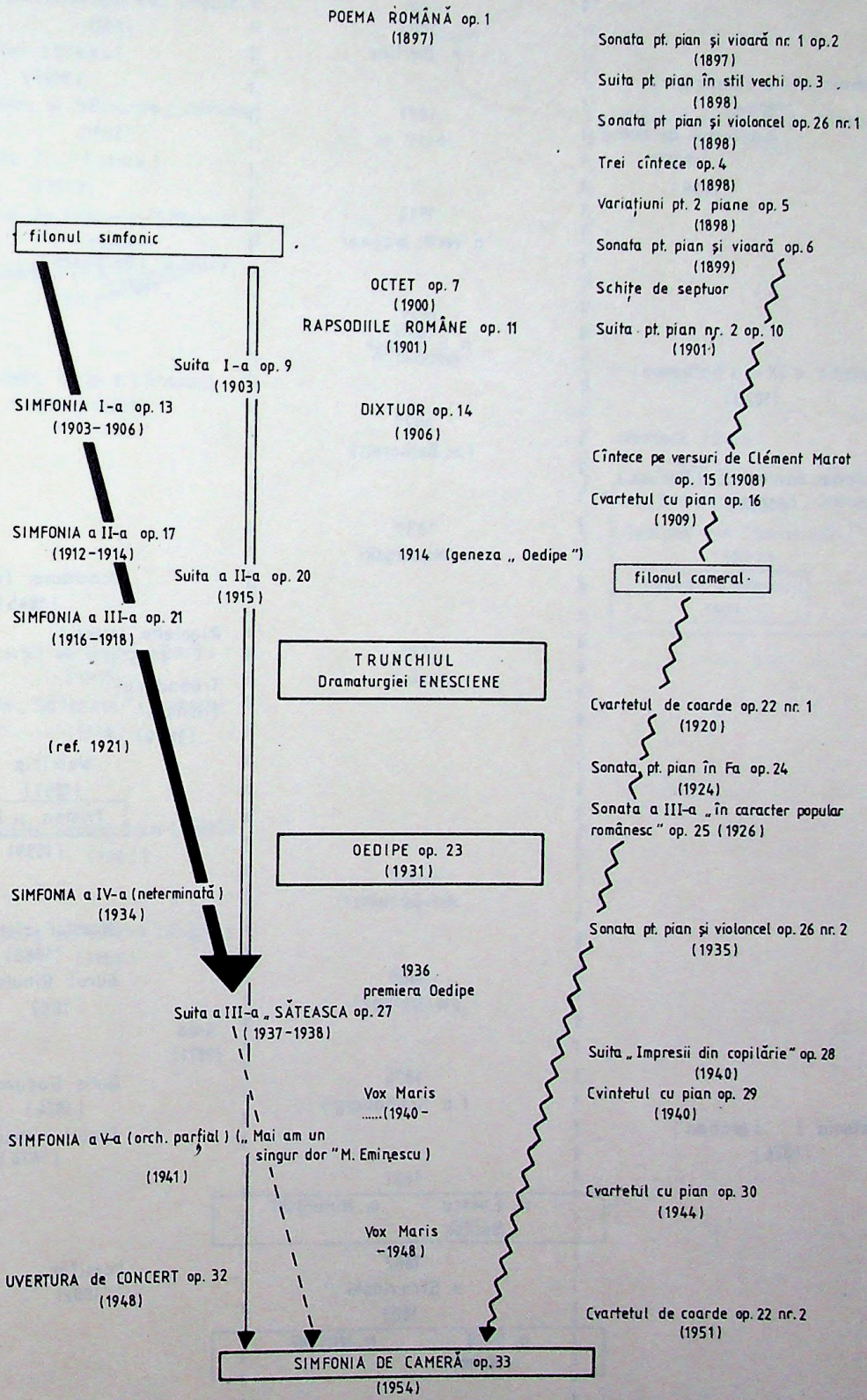
SECTOR = o macro-secțiune a formei, de importanță adecvată în echilibrarea genului sau în organizarea globală a timpului muzical: Sector expozitiv; Sector median-elaborativ sau variațional etc.; Sector recapitulativ, concluziv etc. ...

La nivelul genuluii utilizăm frecvent termenii de *PARTE*[62] sau de *MIȘCARE* pentru a denumi o unitate de tempo intenționat delimitată de autor prin ortografia barei duble (finale).

În unitatea globală a genului acele *„NUCLEE CICLICE"* le-am codificat cu α (întrucît de foarte multe ori prima subunitate motivică este investită și cu asemenea atribute, nuanțînd simbolul de la „motiv α" pînă la „nucleu ciclic α") și cu Σ (sigma) sau Ω (omega) în cazurile simbiozei dintre diversele entități de limbaj.



[62] Temei în care ne-am oferit de numirea tipologiilor strofice cu bi-partit, tri-partit preferînd logica teremenilor bi-strofic, tri-strofic.


POEMA ROMÂNĂ op. 1
(1897)
Sonata pt. pian și vioară nr. 1 op. 2
(1897)
Suita pt. pian în stil vechi op. 3
(1898)
Sonata pt pian și violoncel op. 26 nr. 1
(1898)
Trei cîntece op. 4
(1898)
Variațiuni pt. 2 piane op. 5
(1898)
Sonata pt. pian și vioară op. 6
(1899)
Schițe de septuor
Suita pt. pian nr. 2 op. 10
(1901)
filonul simfonic
OCTET op. 7
(1900)
RAPSODIILE ROMÂNE op. 11
(1901)
Suita I-a op. 9
(1903)
SIMFONIA I-a op. 13
(1903-1906)
DIXTUOR op. 14
(1906)
Cîntece pe versuri de Clément Marot
op. 15 (1908)
Cvartetul cu pian op. 16
(1909)
SIMFONIA a II-a op. 17
(1912-1914)
1914 (geneza „ Oedipe ")
filonul camera-
Suita a II-a op. 20
(1915)
SIMFONIA a III-a op. 21
(1916-1918)
TRUNCHIUL
Dramaturgiei ENESCIENE
Cvartetul de coarde op. 22 nr. 1
(1920)
(ref. 1921)
Sonata pt. pian în Fa op. 24
(1924)
Sonata a III-a „ în caracter popular
românesc " op. 25 (1926)
OEDIPE op. 23
(1931)
SIMFONIA a IV-a (neterminată)
(1934)
Sonata pt. pian și violoncel op. 26 nr. 2
(1935)
1936
premiera Oedipe
Suita a III-a „ SĂTEASCA op. 27
(1937-1938)
Suita „ Impresii din copilărie " op. 28
(1940)
Vox Maris
.....(1940-
Cvintetul cu pian op. 29
(1940)
SIMFONIA a V-a (orch. parțial) („ Mai am un
singur dor " M. Eminescu)
(1941)
Cvartetul cu pian op. 30
(1944)
Vox Maris
-1948)
UVERTURA de CONCERT op. 32
(1948)
Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2
(1951)
SIMFONIA DE CAMERĂ op. 33
(1954)

ANEXA III

MOMENTE DIN EVOLUȚIA GÎNDIRII „CICLICE"	CRONOLOGIE	DRAMA LIRICĂ
	1770 n. Bethoven	
		Opera Drama muzicală (și LEIT-MOTIVUL)
	1803 n. Berlioz	
Simfonia a V-a (Bethoven) (1804– Concertul de vioară (1806) –1808)		
	1913 n. Verdi, Wagner	
		Fidelio (Bethoven) (1814)
	1822 n. C. Franck	
Simfonia a IX-a (Bethoven) (1823)		
	1827 (m. Bethoven)	
Simfonia Fantastică (Berlioz) (1828)		
	1839 n. Musorgski	
		Tannhäuser (Wagner) (1845)
		Rigoletto (Verdi) (1851) Trubadurul Traviata (1854)
		Walkiria (1857)
		„Tristan și Isolda" (1859)
	1862 (n. Debussy)	
		Maeștrii cîntăreți (1868)
	1869 (m. Berlioz)	Aurul Rinului 1869
		Aida (1871)
	1874 (n. Schönberg)	Boris Godunov (1874)
Simfonia I (Brahms) (1876)		Inelul nibelungilor (1876)
	1881 n. Enescu m. Musorgski Bartók	
	1882 n. Stravinski	Parsifal (1882)
	1883 n. Berg m. Wagner Webern	

		Otello (1887)
Simfonia în re minor (Franck) (1888)		
	1890 m. Franck	
		Falstaff (1893)
Till Eulenspiegel (R. Strauss) (1885)	1885 n. Hindemith	
Octuor (Enescu) (1900)		
Pélléas şi Mélisande (Schönberg) (1902)	1902 m. Verdi	Pélléas şi Mélisande (Debussy) (1902)
Suita I (Enescu) (1903)		
Sacre du Printemps (Stravinski) (1913)		
Simfonia a II-a (Enescu) (1914)		
	1918 m. Debussy	
Simfonia a III-a (Enescu) (1918-1921)		
		Wozzeck (Berg) (1920)
		1923 - reductia pian „Oedipe Oedipus rex (Stravinski) (1927) „Oedipe" (Enescu) 1931
Concertul de vioară (Berg) (1935)	1935 m. Berg.	
Suita „Sătească" (Enescu) (1938)		
Concerto pentru Orch (Bartók) (1943)		
	1945 m. Bartók	
Simfonia de Cameră (Enescu) (1954)		
	1955 m. Enescu	

BIBLIOGRAFIE

1. Enescu, George: *Octet op. 7,* partitura, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957
2. Enescu, George: *Septuor în Mi* — schiţe, Mapa 27 nr. 2859, Muzeul Enescu, Bucureşti
3. Enescu, George: *Septuor în Mi bemol* — schiţe, Mapa 35 nr. 2905, Muzeul Enescu, Bucureşti
4. Enescu, George: *Suita de orchestră op. 9,* partitura, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956
5. Enescu, George: *Simfonia în Mi bemol op. 13,* partitura, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957
6. Enescu, George: *Simfonia a II-a op. 17,* partitura, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1968
7. Enescu, George: *Suita a II-a op. 20,* partitura, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1965
8. Enescu, George: *Simfonia a III-a op. 21,* partitura, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1968
9. Enescu, George: *Suita a III-a „Săteasca",* partitura, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1967
10. Enescu, George: *Simfonia a V-a,* partea I — partitura orchestrată de C. Ţăranu, Biblioteca Filarmonicii de Stat Cluj
11. Enescu, George: *Simfonia de cameră op. 33,* partitura, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1965
12. Enescu, George: *Scrisori* — ed. critică îngrijită de Viorel Cosma, Edit. Muzicală, Bucureşti, vol. I 1974, vol. II 1981
13. Alessandrescu, Alfred: *Scrieri despre George Enescu,* Studii muzicologice nr. 9, Bucureşti, 1958
14. Alessandrescu, Alfred: *Scrieri alese,* Edit. Muzicală, Bucureşti, 1977
15. Ballif Claude: *Introduction a la Métatonalité,* Polyphonie XI et XII
16. Bartók Béla: *Scrisori,* Edit. Kriterion, vol. I 1976, vol. II 1977
17. Bartók, Béla: *Une rencontre inoubliable.* R.R.
18. Berger, Wilhelm: *Muzica simfonică — ghid,* Edit. Muzicală, vol. I 1967, vol. II 1972, vol. III 1974, vol. IV 1976, vol. V 1977
19. Berger, Wilhelm: *Estetica sonatei clasice,* Edit. Muzicală, Bucureşti, 1981
20. Berger, Wilhelm: *La Symphonie des Symphonies Enesciennes: Oedipe,* Revue Roumaine d'Histoire de l'art Tom XVIII, 1981
21. Berger, Wilhelm: *Symphoniste-né,* R.R.
22. Blaga, Lucian: *Trilogia culturii,* Edit. Pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969
23. Blaga, Lucian: *Fiinţa istorică,* Edit. Dacia, Cluj, 1977.
24. Boulez Pierre: *Le Temps re-cherché* — Programmheft I Bayreuther Festspiele, 1976

25. Boehmer, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Tonos Verlag, Darmstadt, 1967
26. Brăiloiu, Constantin: *Opere*, vol. I, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1967
27. Brediceanu, Tiberiu: *Scrieri*, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1976
28. Bughici, Dumitru: *Despre simfonism*. Muzica, nr. 1/1961
29. Bughici, Dumitru *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu*, Studii, vol. IV, 1968.
30. Casals, Pablo *Un génie de la musique moderne*, R.R.
31. Ciomac, Emanuel *Pagini de cronică muzicală*, Edit. Muzicală, Bucureşti, vol. I 1967, vol. II 1980
32. Ciortea, Tudor *Sonata a III-a pentru pian şi vioară şi unele principii ale creaţiei muzicii de cameră la George Enescu*, Studii, vol. IV, 1968
33. Cosma, O. Lazăr *Oedipul enescian*, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1967
34. Cosma, O. Lazăr *The Thematic Process in Enescu's Creation*, Enesciana I
35. Cosma, O. Lazăr *The Permanence of George Enescu's Creation*, Enesciana II-III
36. Cosma, Viorel *Revelaţia timpurie a teatrului liric pe marginea „jurnalului" vienez inedit al lui George Enescu*, Muzica nr. 9/1981
37. Debussy, Claude *Domnul Croche antidiletant*, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1965
38. Degen, Helmut *Handbuch der Formenlehre*, Bosse Verlag, Regensburg, 1957
39. Firca, Clemansa *Heterofonia în creaţia lui George Enescu*, Studii, IV, 1968
40. Firca, Clemansa *La III-ème Suite pour orchestre de Georges Enesco*, Revue Roumaine d'histoire de l'art, Tom 5/1968
41. Firca, Clemansa *Le processus de creation chez Georges Enesco a la lumière de quelques esquisses et projets de composition precoces*, Enesciana II-III
42. Firca, Clemansa *Du manuscrit a l'oeuvre achevée*, R.R.
43. Firca, Gheorghe *Gibt es bei Enescu eine spezifische C-Dur Tonart?* Enesciana II-III
44. Firca, Gheorghe *Structuri, funcţii în armonia modală* — teză de doctorat. Biblioteca Conservatorului de muzică „G. Dima" Cluj-Napoca
45. Gheciu, Radu *Structures folkloriques dans la musique d'Enescu*, R.R.
46. Ghircoiaşiu, Romeo *În legătură cu drumul creaţiei lui G. Enescu*
47. Ghircoiaşiu, Romeo *Dezvoltarea creaţiei simfonice româneşti în secolul al XIX-lea*, Lucrări, 3/1967
48. Ghircoiaşiu, Romeo *Epistemologia muzicii ca artă şi ştiinţă*, Muzica nr. 3/1979
49. Ghircoiaşiu, Romeo *Studii enesciene*, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1981
50. Grigoriu, Theodor *Omagiu lui Enescu*, partitură, Edit. Muzicală, Bucureşti, 1962
51. Grigoriu, Theodor *Creaţiile enesciene, model de umanitate*, Muzica nr. 9/1981
52. Herman, Vasile *Formele muzicale ale clasicilor vienezi* — curs Conservatorul de muzică „G. Dima", Cluj, 1973
53. Herman, Vasile *Raportul dintre formă şi structură în noua creaţie românească*, Lucrări 3/1967

54. Herman, Vasile — *Probleme de formă în sonata contemporană*, Lucrări 6/1970
55. Herman, Vasile — *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Edit. Muzicală, București, 1977
56. Krenek, Ernst — *Technique de Douze Sous et Classicisme*, Polyphonie IV
57. László, Francisc — *Întîlniri în major-minor*, Muzica, 9/1981
58. Leibowitz, René — *Aspects récents de la Technique de Douze Sons*, Polyphonie IV
59. x x x — *Liber Usualis...*, Desclée & Cie Tournai, 1928
60. Mangoianu, Ștefan — *Suita a III-a „Sătească" de George Enescu*, Muzica, 7 și 9/1970
61. Marbé, Myriam — *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrările de cameră de George Enescu*, Muzica, nr. 3/1965
62. Marbé, Myriam — *Georges Enesco, notre contemporain*, Enesciana I
63. Menuhin, Yehudi — *Une personalité accablante*, R.R.
64. Missir, Nicolae — *Creația lui George Enescu*, repertoriu de opere, pe genuri și cronologie, în vol. George Enescu, Edit. Academiei și Edit. Muzicală, București, 1964
65. Moisescu, Titus — *Manuscrisele lui George Enescu*, Muzica, nr. 3/1982
66. Niculescu, Ștefan — *Reflecții despre muzică*, Edit. Muzicală, București, 1980
67. Niculescu, Ștefan — *George Enescu și a sa a III-a Sonată pentru pian și vioară*, Muzica, nr. 9/1981
68. Olah, Tiberiu — *Poliheterofonia lui Enescu*, o nouă metodă de organizare a materialului sonor. Muzica, nr. 1-2/1982
69. Rațiu, Adrian — *Simfonia a II-a de George Enescu*, Muzica, nr. 7/1961
70. Rațiu, Adrian — *Principiul ciclic la George Enescu*, Studii IV/1968
71. Rațiu, Adrian — *Sur certains aspects de la pensée harmonique chez Georges Enesco*, Enesciana I
72. Rațiu, Adrian — *Permanences et evolutions*, R.R.
73. Rațiu, Adrian — *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"* C.G.E.
74. Saby, Bernard — *Un aspect des problémes de la technique serielle*, Polyphonie IV
75. Schönberg, Arnold — *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, B. Schott's Söhne, Mainz 1954
76. Schönberg, Arnold — *Harmonielehre*, Universal Edition, 1922
77. Schönberg, Arnold — *La composition à Douze Sons*, Polyphonie IV
78. Terényi, Eduard — *Lumea armonică a „Simfoniei de cameră"* de George Enescu, Lucrări nr. 8-9/1979
79. Timaru, Valentin — *O evoluție a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului al XX-lea*, Lucrări 10-11/1979.
80. Timaru, Valentin — *Analiza Simfoniei de cameră de George Enescu*, C.G.E.
81. Timaru, Valentin — *Analize muzicale* — curs dactilografiat. Biblioteca Conservatorului de muzică „George Dima" Cluj-Napoca
82. Toduță, Sigismund — *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol. I 1969, vol. II 1973, vol. III 1978, Edit. Muzicală, București

83. Toduță, Sigismund — *Ideea ciclică în sonatele lui G. Enescu.* Studii IV 1968
84. Toduță, Sigismund — *Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică „Oedip"*, Muzica nr. 9/1981
85. Tomescu, Vasile — *O personalitate monumentală a culturii românești*, C.G.E.
86. Tomescu, Vasile — *Degrés de creation.* R.R.
87. Türk Hans Peter — *Curs de armonie,* Conservatorul de muzică „G. Dima" Cluj, 1975
88. Țăranu, Cornel — *Enescu, un precursor,* Lucrări 2/1966
89. Țăranu, Cornel — *Confluența Enescu-Messiaen și reflectarea ei în muzica contemporană românească,* Lucrări 3/1967
90. Țăranu, Cornel — *Enescu în conștiința prezentului,* Edit. pentru literatură, 1969
91. Țăranu, Cornel — *Trăsături ale simfonismului lui Enescu,* Studii IV/1968
92. Țăranu, Cornel — *Simfonia a V-a de Enescu,* Muzica nr. 4/1973
93. Țăranu, Cornel — *Creația enesciană în lumina prezentului* — teză de doctorat, Biblioteca Conservatorului de muzică „G. Dima" Cluj
94. Vancea, Zeno — *Studii și eseuri muzicale,* Edit. Muzicală, București, 1974
95. Vancea, Zeno — *Simfoniile IV și V de George Enescu,* Muzica nr. 1/1966
96. Varga, Ovidiu — *Orfeul Moldav și alți șase mari ai secolului XX,* Edit. Muzicală, București, 1981
97. Vlad, Roman — *Enescu și Italia,* Muzica nr. 11/1981
98. Voiculescu, Dan — *Structuralismul și polifonia,* Lucrări 8-9/1979
99. Voiculescu, Lucian — *George Enescu și opera sa Oedip;* E.S.P.L.A., București, 1956
100. Voicana, Mircea (coordonator colectiv) — *George Enescu — Monografie,* 2 volume, Edit. Academiei, București, 1971

ABREVIERI

Studii = Studii de muzicologie... Edit. Muzicală, București
Lucrări = Lucrări de muzicologie nr... Edit. Conservatorului „G. Dima" Cluj
Polyphonie = Revue musicale trimestrielle, Edit. Richard Masse, Paris IV „Le système dodecafonique"
Enesciana I = „La personalité artistique de Georges Enesco", Edit. Academiei, București, 1977
Enesciana II-III = „Georges Enesco, musicien complexe", Edit. Academiei, București, 1981
R.R. = Revue Roumaine nr. 8/1981 (Centenaire Georges Enesco)
C.G.E. = „Centenarul George Enescu", Edit. Muzicală, București, 1981

PROLEGOMENES

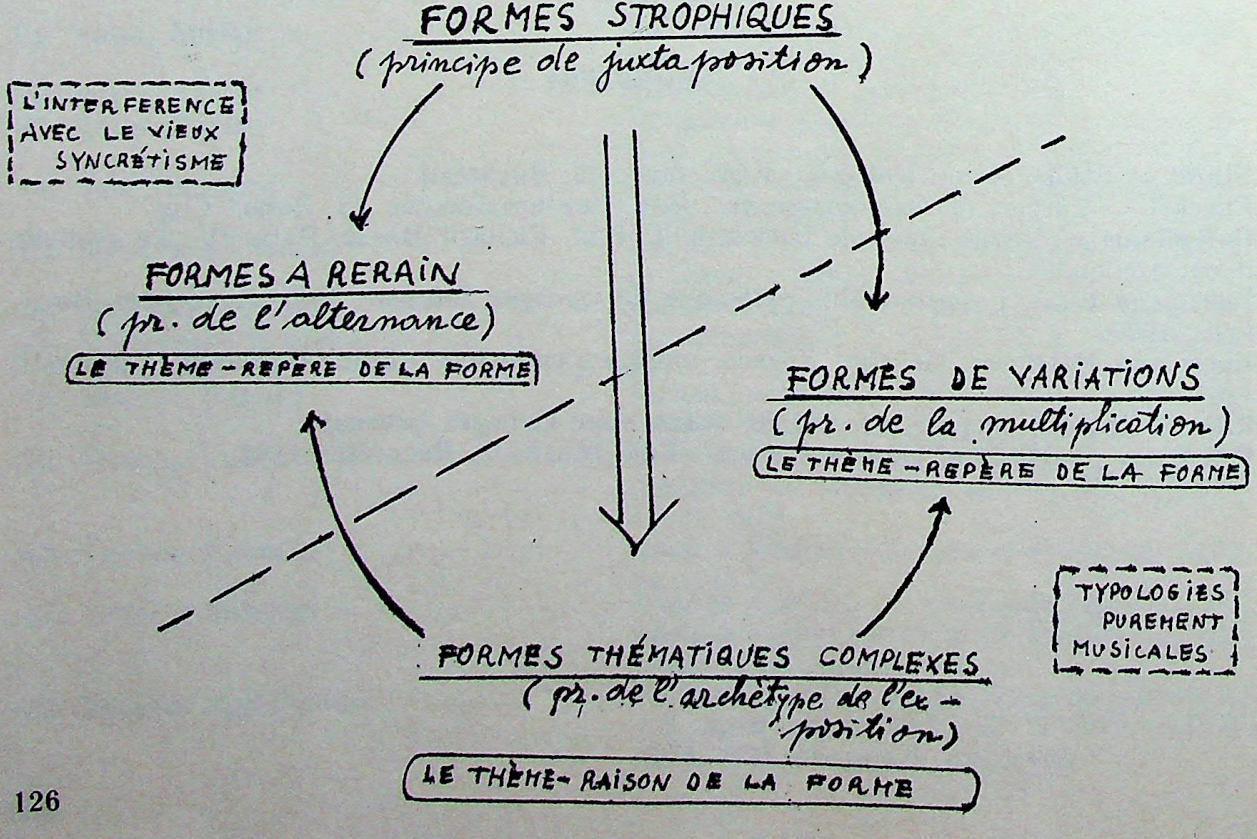
Le processus de cristallisation de la notion de *symphonie* recouvre, naturellement, à travers le temps, différentes nuances de ce terme qui reste cependant strictement attaché à la musique instrumentale, soit-elle pratiquée à un seul instrument ou en ensemble. La symphonie — terme d'origine grecque — fut utilisée au début pour désigner un intervalle, une consonnance. Petit à petit le terme fut élargi tendant à définir le chant à l'unison dans un ensemble instrumental ou vocal. Pendant la Renaissance les différents types d'interludes instrumentaux étaient appelés "Symphoniae" et depuis lors le terme développe ses diverses acceptions en relation immédiate avec la pratique de la musique instrumentale. A partir du XVIII-e siècle, le sens du terme se précise, désignant le nouveau genre créé par le classicisme viennois; à partir de là, jusqu'à nos jours, la *symphonie* conserve ce sens.

Parmi les dérivés du terme, celui qui va s'écarter de nouveau du cadre limité du genre déjà défini, sera le „symphonisme". Issu d'une nécessité de libération par filiation du terme consacré par le genre qui porte son nom, le symphonisme se présente comme la totalité des principes qui se trouvent à la base de la création symphonique et particulièrement de la musique instrumentale; cette résultante de la pensée spécifiquement instrumentale peut cependant irradier aussi vers d'autres genres musicaux (soient-ils même des genres vocal-symphoniques ou dramatiques).

La relation entre symphonie et symphonisme nous oblige par analogie à quelques éclaircissements concernant le thème et surtout le thématisme.

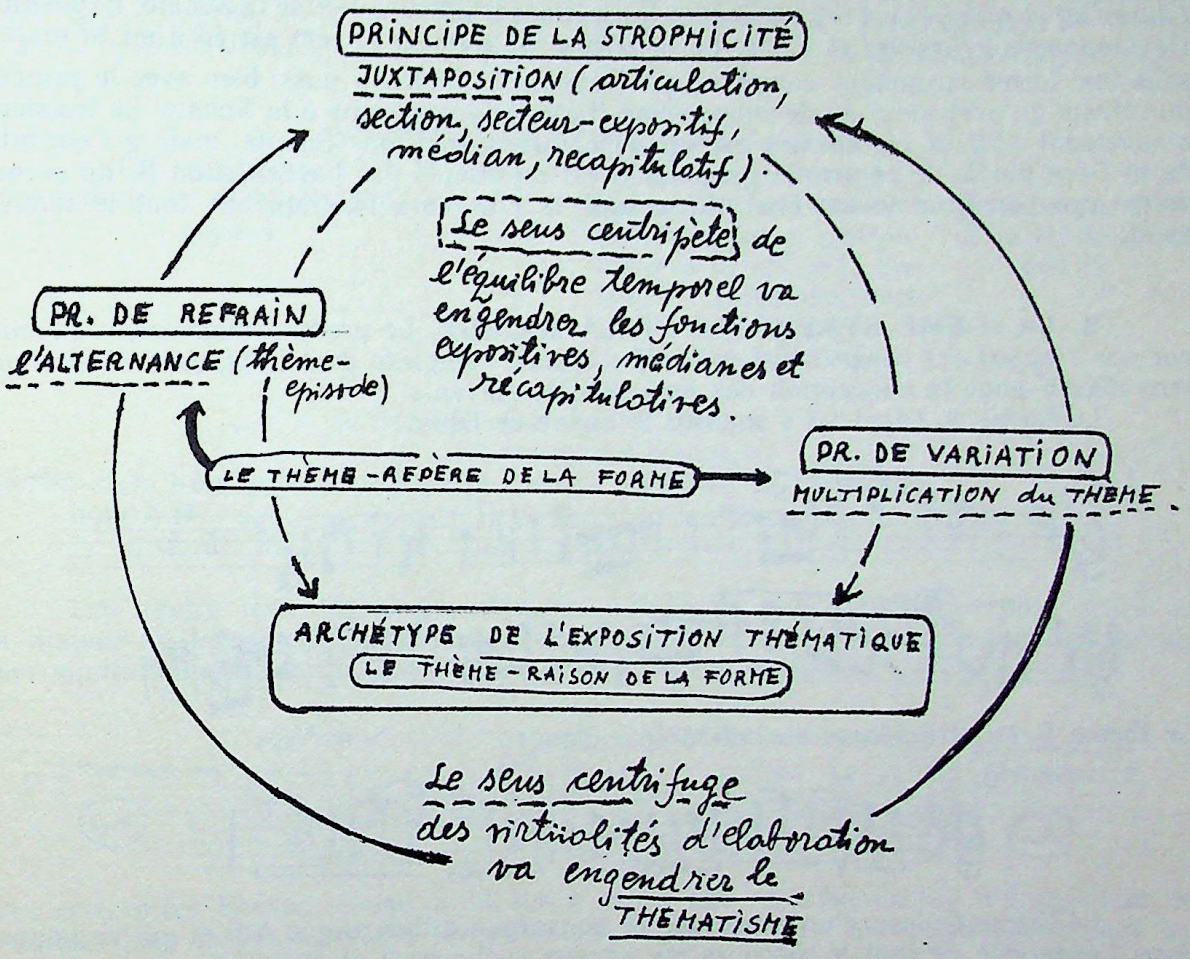
Le thème est une idée musicale de reference pour l'évolution d'un discours musical où l'organisation sonore (Bl. 79) imprime aussi certaines relations d'interdépendance, cristalisées dans un principe de forme musicale supérieurement organisée. Toute idée musicale ne peut être appelée thème tant qu'elle reste en dehors de cette relation (principe de forme et organisation sonore), bien qu'il faille souligner que le caractère relationnel peut naître non seulement de l'organisation tonal-fonctionnelle mais encore d'autres organisations sonores.

On peut tracer le schéma des formes musicales selon leur degré de complexité.



Si l'on procède de la juxtaposition non thématique de N articulations musicales, passant par le principe de l'alternance d'un refrain ou de la multiplication variationnelle d'une articulation repère, on arrive à la complexité de la forme musicale basée sur une exposition archétypale, où le thème est la raison même de la forme. Une ligne oblique de démarcation refère un premier groupe de formes musicales nées dans la zone d'interférence avec le vieux syncrétisme artistique alors que l'autre groupe de formes musicales appartient à la zone des typologies purement musicales.

De la direction centrifuge dans le sens des virtualités créatrices du thème — considéré raison d'être de la forme — par le thème - repère naît le thématisme; tandis que du sens centripète de repliage des juxtapositions de différentes articulations, sur la ligne de l'équilibre temporel des formes musicales, naissent les attributs: expositif, médian, récapitulatif (avec toute la foule des nuances respectives):



Une conséquence du thèmatisme est soit l'entrepénétration des différents principes de forme dans une pièce, soit l'irradiation de la forme au sein du genre. Les chapitres ci-après tâcheront de donner quelques précisions sur ces aspects essentiels du symphonisme de G. Enesco, à la suite de l'analyse de sept oeuvres: les Symphonies et les Suites I, II, III, la Symphonie de chambre.

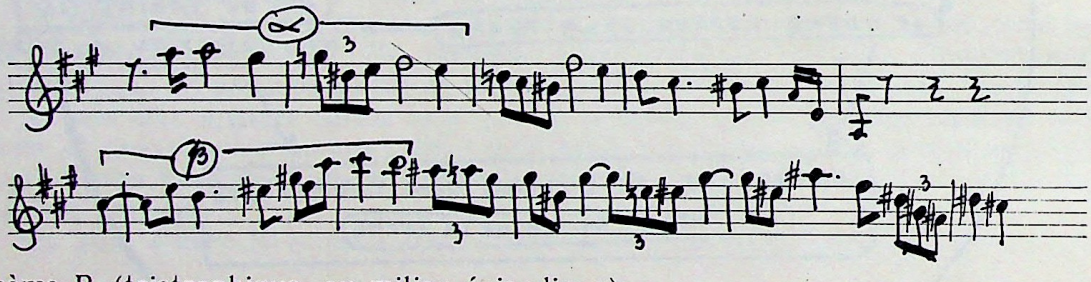
Dans l'Annexe I, à la fin de notre ouvrage, nous avons joint, à côté du tableau des codes utilisés dans les futures analyses, des „Pages de catalogue" des pièces analysées en détail dans les chapitres II, III et IV. Nous en avons ainsi détaché, de manière schématique, ces données (en grande partie bien connues) réservant plus d'espace aux problèmes d'analyse proprement-dite.

LES SYMPHONIES OP. 13, 17 ET 21

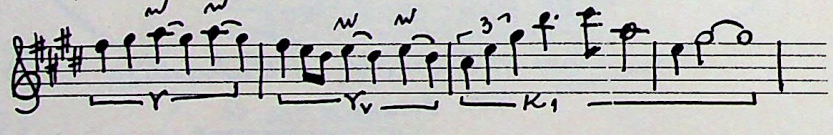
A. LA I-ÈRE SYMPHONIE EN MI BÉMOL MAJEUR. Le premier mouvement *(Assez vif et rythmé)* est organisé dans les sections traditionnelles de la Sonate: Exposition, Développement, Reprise et Coda. Le deuxième mouvement *(Lent)* est écrit en Si majeur sous une forme strophique complexe qui fusionne à l'intérieur aussi bien avec le principe du refrain qu'avec celui du développement thématique emprunté à la Sonate. Le troisième mouvement *(Vif et vigoureux)* est également écrit en forme Sonate, mais à l'encontre de la I-ère partie, le centre de gravitation est représenté par l'articulation B, du second thème qui constitue le matériel thématique le plus caractéristique de tout le mouvement.

B. LA II-ÈME SYMPHONIE EN LA MAJEUR. Le premier mouvement *(Vivace ma non troppo)* est conçu sous une forme Sonate complexe dont le matériel thématique sera décisif pour la conception des mouvements suivants:

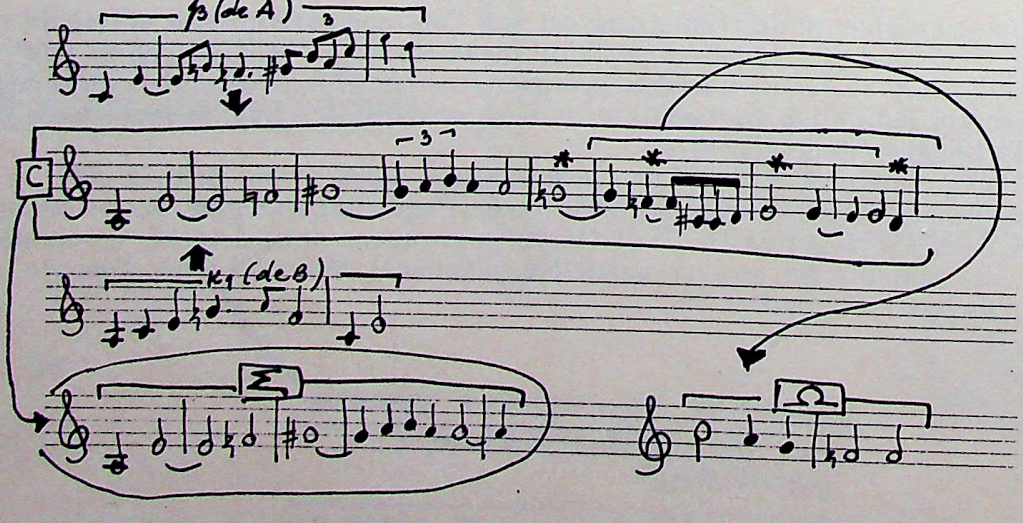
Le thème A (dont va s'imposer le noyau cyclique):



Le thème B (tristrophique, au milieu épisodique):



Le thème C, issu d'un processus de convergence thématique A-B et qui va imposer dans l'économie de tout le discours les noyaux cycliques Σ et Ω.



Le second mouvement de la Symphonie, *(Andante giusto)*, introduit un matérial thématique neuf, apparenté par éndroits aux cellules rythmiques mélodiques disposé sur le squelette architectural d'une forme tristrophique complexe A A_v A' et Coda. Néanmoins nous avons devant nous une sonate lente dont les mouvements essentiels sont soulignés par le noyau cyclique Σ. Les deux derniers mouvements, *Un poco lento marziale* (III) et *Allegro vivace marziale* (IV), représentent, en gros, une grande unité de genre, cumulant, au point de vue des relations, une complexité des Secteurs de forme à configuration originale:

SECTEUR I EXP.
(Vivace...)
Sonate tri-thématique A-B-C
(Double exp.; Développement, Reprise
I-ère SONATE)

SECTEUR II EXP.
(Andante giusto)
Sonate bi-thématique D-E
(Introduction, Exp., Développement, Reprise, Coda
II-ème SONATE)

SECTEUR D'ELABORATION

(Un poco lento...)
Introduction et élaboration C, les noyaux

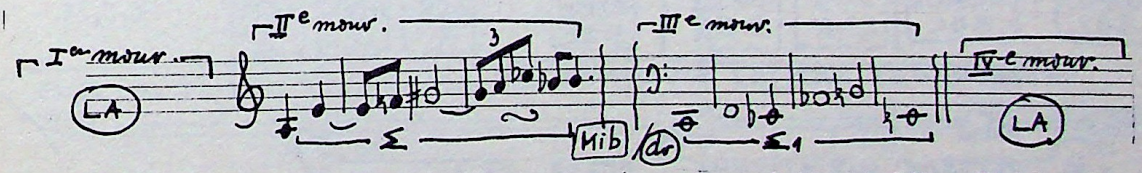
(Allegro vivace...)
Elaboration du matériel thématique avec interpolation de l'Exp. de la Sonate F-, Développement et sa reprise
III-ème SONATE

(L'interpolation de la III-ème SONATE)

SECTEUR RECAPITULATIF
(.... allegro vivace marziale)

Reprise de la I-ère Sonate A-B | Reprise de la II-ème Sonate D-E | Reprise de la III-ème Sonate F | CODA

Les quatre mouvements de cette "grande forme polythematique" sont écrits en La majeur-Mi bémol majeur-do mineur-La majeur, la liaison entre ces points tonals s'accomplissant à l'aide du noyau cyclique Σ et de son évolution Σ_1:



Avec cette pièce Enesco réalise, à 33 ans à peine, une solution inédite d'intégration de la forme dans le genre, créant les prémisses d'une nouvelle acception concernant les formes thématiques mêmes.

C. LA III-ÈME SYMPHONIE EN DO MAJEUR. Construite sur trois mouvements, organiquement reliés entre eux grâce à l'utilisation d'un matériel cellulaire commun, lappièce suggère, par le contraste d'atmosphère de ces mouvements, un véritable Tryptyque Dantesque (Bl. 31, p. 134-137). Le premier mouvement, *Moderato, Un poco maestoso* est écrit en une pure forme Sonate bi-thématique où chaque segment thématique ouvre son propre cycle de variations.

Le deuxième mouvement *(Vivace ma non troppo)* est en réalité un scherzo "grotesque" qui, contrairement à la section Trio, suit de près la dramaturgie de la sonate, en raison de quoi nous l'avions appelé Scherzo-Sonate:

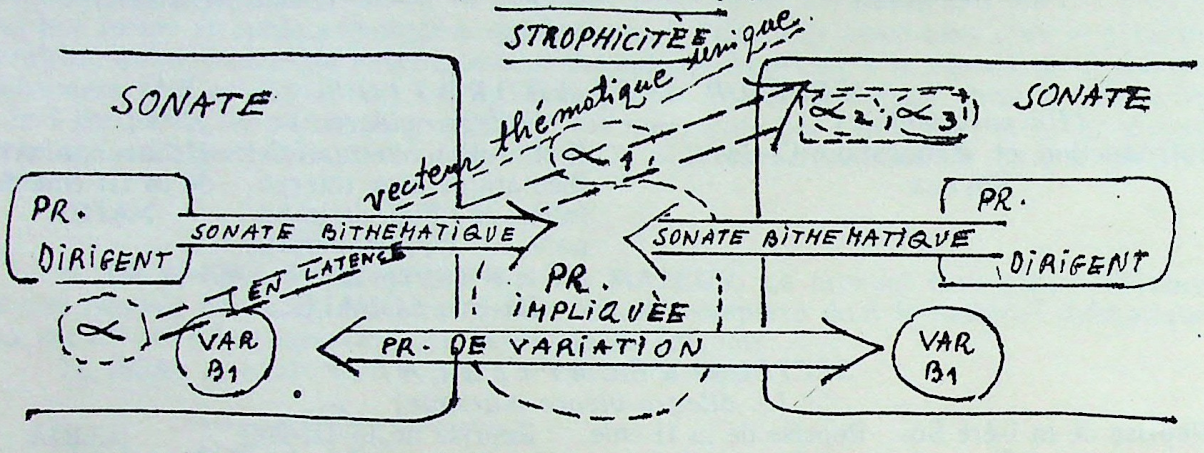
Le troisième mouvement écrit en *Lento ma non troppo* est — selon notre opinion — conçu en forme de double variation dont le groupement en blocs variationnels implique pareillement la forme sonate:

Les trois mouvements de la Symphonie reposent sur la métamorphose thématique A, individualisée dans chaque partie sous une physionomie propre, déterminante pour

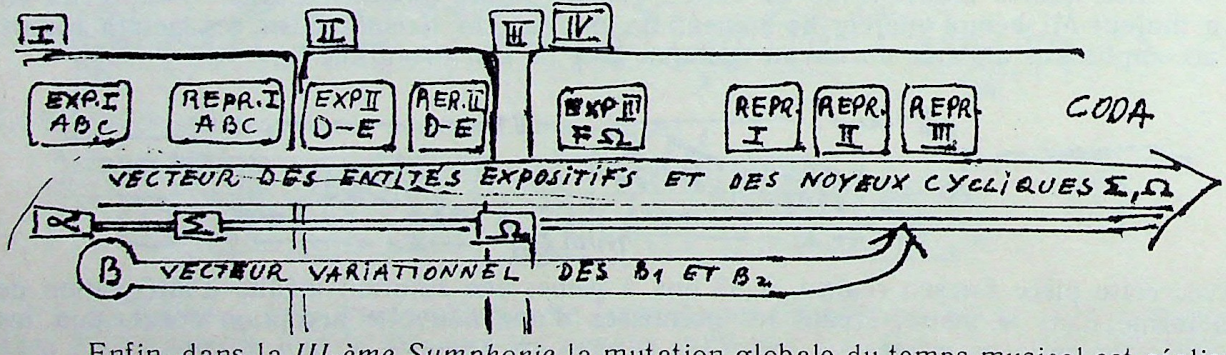
réaliser l'atmosphère caractéristique adéquate. L'évolution du thème-début A_I par l'intermédiaire de A_{II} jusqu'au thème résulté A_{III} s'accomplit dans la direction du vecteur thématique unique A. La construction tripartite de cette symphonie — parfaitement configurée à l'aide de chaque mouvement à part — propose une nouvelle acception des formes thématiques. (N.B. Dans notre thèse une ample note explicative au bas de la page renvoie à quelques solutions partielles dues à Beethoven — *Concerto pour violon* — et à Franck dans sa *Symphonie en ré mineur;* voir dans ce sens la chronologie de l'Annexe II).

Globalement considérés, ces trois symphonies enesciennes représentent autant d'étapes sur le chemin d'une conception ferme du compositeur en ce qui concerne l'organisation du temps musical.

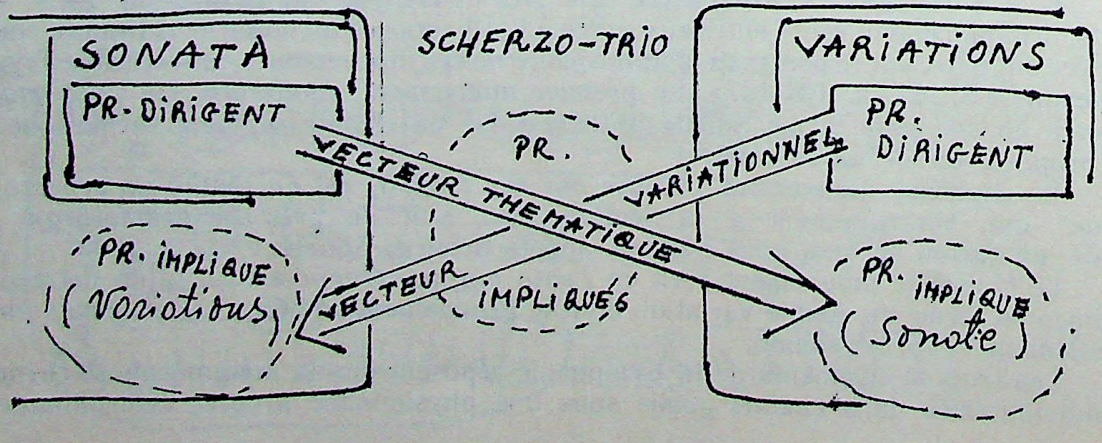
Dans la *I-ère Symphonie* le principe de la sonate s'implique dans la partie médiane en partant (d'une manière quasi-centrifuge) des extremités, alors que, par compensation, le principe de variation opère (de la même manière quasi-centrifuge) à partir du centre vers les thèmes B des extremités (différents comme physionomie):



Dans la *II-ème Symphonie* Enesco réalise la „grande sonate" tout au long du cycle symphonique en utilisant sept articulations thématiques, équilibrées par trois noyaux cycliques, le principe unificateur étant l'entité expositive ou récapitulative:

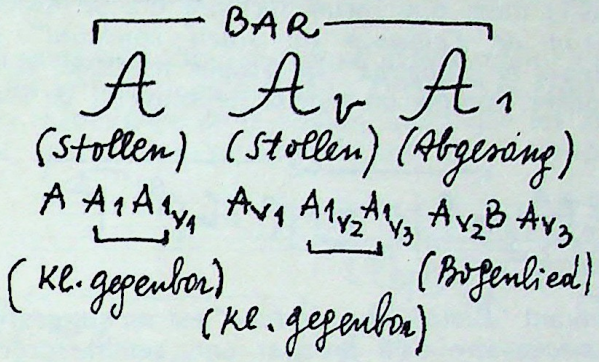


Enfin, dans la *III-ème Symphonie* la mutation globale du temps musical est réalisé par *le vecteur thématique unique* joint au vecteur variationnel:



LES SUITES POUR ORCHESTRE

A. LA I-ÈRE SUITE OP. 9. Le premier mouvement, le célèbre *Prélude à l'unisson*, à la structure suivante:



Le Menuet lent, tout en contrastant comme facture avec le premier mouvement (unisson cordes en opposition avec homophone cordes et instruments à vent) en est la continuation naturelle, grâce à l'emploi dans son articulation de base du noyau-motif préfiguré dans la strophe B du prélude. Dans l'unité Prélude-Menuet s'ouvrent les stratifications des quatre cycles de variation A-A_1-B-C (sur l'implication organique d'un vecteur thématique entre ces points de début nous allons revenir avec des détails dans le chap. V, A).

La III-ème partie, *Intermède (Gravement)*, est un intermezzo lyrique qui introduit un authentique "respiro" entre l'unité Prélude-Menuet et le Final. Nous sommes en présence d'une petite forme tristrophique avec épilogue:

str. I		str. II	str. III	
A	A_{v1}	A_1	A_{v2}	épilogue
11—25	26—48	57—66	71—82	92
La	Mi	Si/Mi	La	

Le *Final* de cette suite, écrit en tempo très rapide *(Vif)* est — selon les dires de l'auteur — "une sorte de tarantelle fantastique". La forme sonate sous laquelle il se présente, est pleinement évidente.

B. LA II-ÈME SUITE OP. 20. Conçue toujours en Do majeur, comme la I-ère Suite, cette suite en diffère beaucoup par l'atmosphère d'époque qu'elle dégage. Certaines résonances de vieille suite préclassique, délibérément marquées par le compositeur tant dans les noms des parties que dans les techniques polyphoniques strictement imitatives ou encore dans les motifs de texture continuelle qui renvoient à Bach), confèrent à cette pièce un caractère particulier dans le paysage des suites enesciennes pour orchestre.

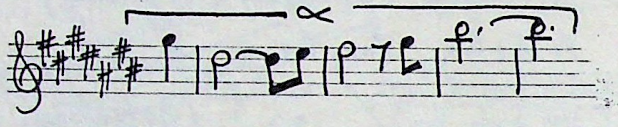
LA III-ÈME SUITE "SĂTEASCA" ("LA VILLAGEOISE") compte cinq mouvements portant, chacun, un titre suggestif:

"Renouveau champêtre", le premier mouvement de la suite, suggère de près, dans sa section ternaire, une sonate libre. Nous sommes là en présence d'une forme bithématique où le moule de la vieille sonate est virtuellement dépassé.

"Gamins en plein air", le deuxième mouvement de la suite, introduit cette expression contrastante suggérée par le titre. Le tempo vif et désinvolte *(Allegro con brio)* du jeu des enfants, alternant avec des contrastes de caractère *(buffo* et *marciale)*, imprime à tout le mouvement l'imprévu et la fraîcheur propre à l'enfance, cet univers qu'Enesco dépeint avec un naturel et une pureté désarmants. La forme musicale est simple, dégageant aussi de la succession de ses articulations la même charmante innocence. Il s'agit là d'un rondo-sonate (avec des implications possibles de Scherzo et deux Trios) où les contrastes de caractère des jeux enfantins, doublés par les constantes stimulations des refrains (marquées dans leur diatonisme par de fines teintes d'un chromatisme suggestif) revêtent chaque fois un timbre adéquat et efficient.

Le troisième mouvement est en réalité une rêverie quelque peu nostalgique qui dégage un calme presque immobile. Elle nous emmène à la frontière du pastel et du conte de fée, là où une certaine pureté propre à la spiritualité roumaine est le plus sensible. Tout comme dans le mouvement précédent, le temps musical s'ordonne simplement et naturellement, cette fois-ci dans une forme ternaire qui se découpe aussi en images:

"La vieille maison de l'enfance au soleil couchant" la première strophe; *"Pâtre; Oiseaux migrateurs et corbeaux"* la strophe médiane, et sur les *"Cloches vesperales"* vient se superposer, comme un reprise, le souvenir de l'idée initiale:



Le mouvement suivant *"Rivière sous la lune"* est un suggestif tableau symphonique dont la forme, s'il est nécessaire d'en préciser une, semble proche d'un *Monostrophique* (structuré en tripont) *avec épilogue:*

"Danses rustiques" écrites avec la vivacité d'un *Allegro giocoso non troppo mosso* représentent le dérnier mouvement de la Suite. Selon notre opinion ce sont des variations qui groupent dans une alternance continuelle des textures tutti et solo, semblable au concerto baroque. La ressemblance avec cette forme nous a été suggérée par „l'encadrement" de la chaîne des variations entre deux grandes sections tutti.

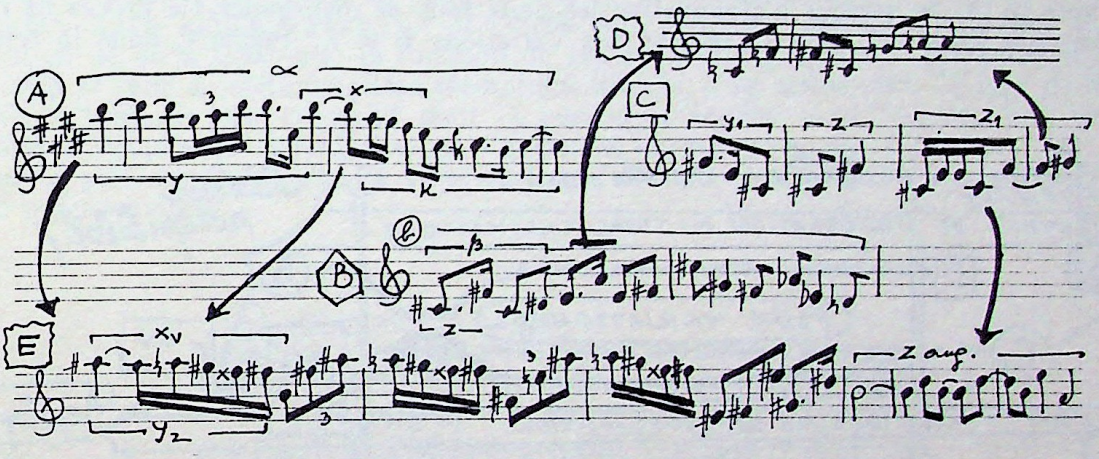
Dans toutes les Suites analysées dans le chap. III, ce qui surprend principalement c'est un sectionnement tripartite du genre.

Dans ce sens la *"Suite Villageoise"* pourrait être considérée comme une solution pour établir un équilibre entre la pensée musicale symphonique abstraite et une dramaturgie musicale très subtile et raffinée, accomplissant sur ces coordonnées les premisses annoncées par la *IV-ème Symphonie.*

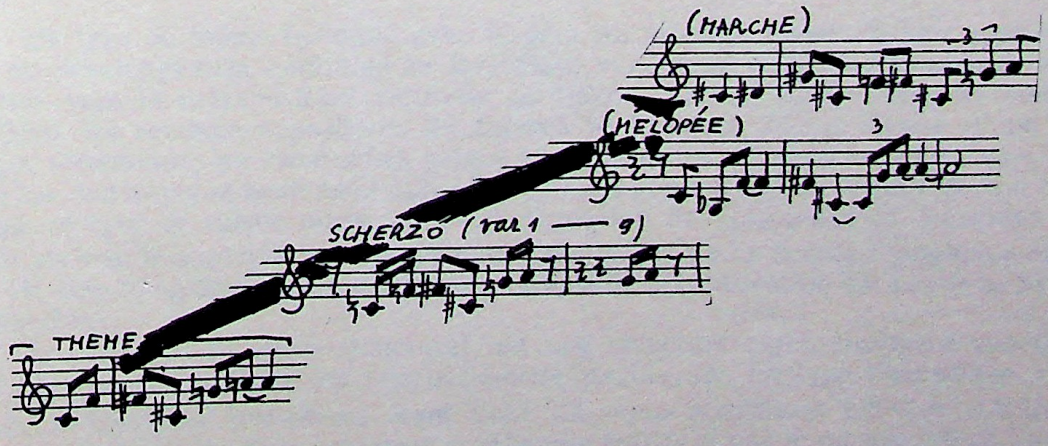
LA SYMPHONIE DE CHAMBRE

Dans la *Symphonie de chambre* nous assistons à l'hégémonie absolue d'un matériel thématique unique qui opère constamment dans le cycle entier de quatre mouvements.

Sur le choix du matériel thématique nous avons retenu cinq repères intentionnels de base groupés dans les articulations A-B et C; D et E. Les trois premiers se comportent un peu comme le vieux thématisme de la sonate, alors que les articulations thématiques D et E se présentent comme des résultantes des convergences B-C, respectivement A-C:



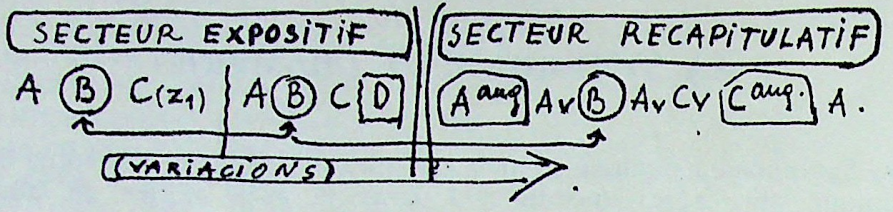
Les thèmes A-B et C sont présentés de manière compacte dans le Secteur expositif et récapitulatif, tandis que les thèmes de convergence D et E forment la base du Secteur d'élaboration. Le facteur unificateur de cet ample secteur d'élaboration est représenté par les 16 variations du thème D, variations stratifiées sur trois plans de caractère distinct, le caractère prépondérent étant celui du Scherzo:



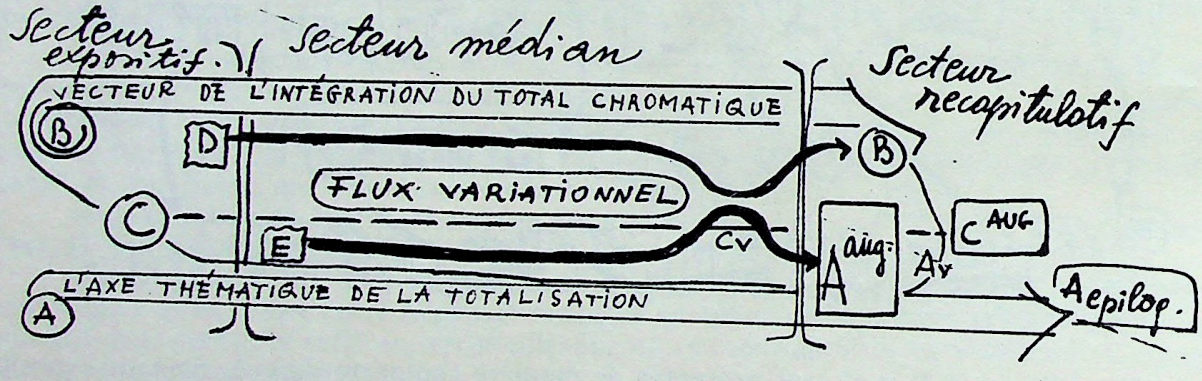
Le deuxième thème de convergence E se comporte vis-à-vis du thème précédent comme un matériel épisodique du genre Trio. Les deux sections Scherzo (en alternance

avec le trio) sont séparées des variations à caractère de Mélopée, et de Marche par deux interpolations des thèmes de base A et C. De cette manière le grand Secteur d'élaboration s'organise selon la logique d'un tristrophique complexe:

Les secteurs thématiques A-B-C ouvrent et ferment cette pièce selon la logique intérieure suivante:



Tout comme dans d'autres oeuvres enesciennes, chaque articulation thématique intègre le plan de ses propres variations dans le flux variationnel initié par le cycle des variations **B.** A côté de ce flux variationnel (qui implique aussi un vecteur de l'intégration du total chromatique) on distingue encore l'axe thématique de la totalisation conduit par l'articulation A. Dans le plan de principe de l'organisation on distingue aussi un axe de convergence conduit par la composante commune **C,** axe à travers lequel passeront, vers la fin du secteur d'élaboration les deux sens de divergence (le procès de réintégration) du thème D dans la reprise des variations B et du thème E dans la reprise de A):

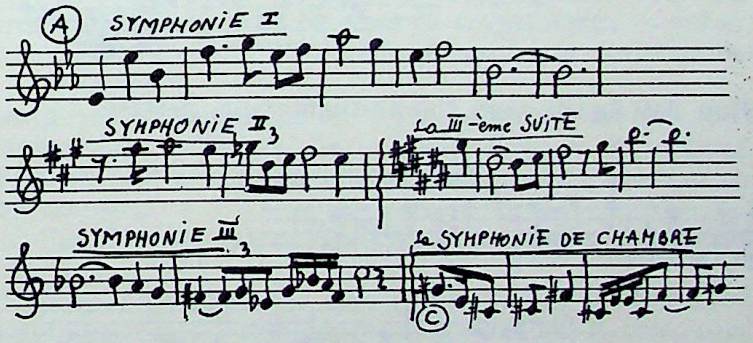


LE THÉMATISME ENESCIEN ET LES CONSÉQUENCES QU'IL IMPOSE AUX MUTATIONS RÉALISÉES DANS L'ORGANISATION DU TEMPS MUSICAL

A. LE THÉMATISME ENESCIEN. Tâchant d'établir un classement par catégories typologiques, nous avons relevé dans la conception de Georges Enesco concernant les articulations thématiques, deux catégories de thèmes:

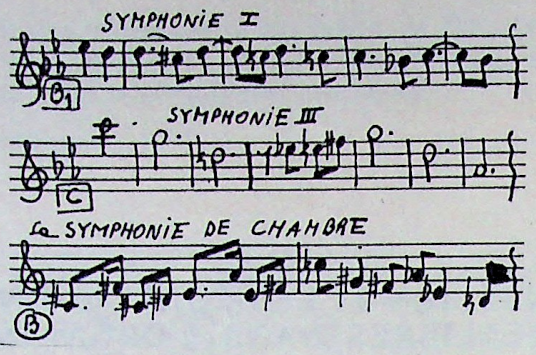
— Les thèmes du développement continuel et
— Les thèmes du repos structural.

Les thèmes du développement continuel le long d'une pièce ne possèdent pas une stucture caractéristique étant, au point de vue de la physionomie, très mobiles et pleins d'imprévu. Cette labilité structurale et l'incessante évolution des motifs permet la concentration de deux fonctions: la fonction de repère de l'organisation du temps musical d'un côté, et celle de métamorphose thématique dirigée, d'un autre côté. Ce type de thème se définit toujours par un motif dont la perfection touche à la "maxime" et qui va d'habitude jusqu'à la substitution de l'ancienne phrase musicale (dans ces cas nous l'avons appelé motif-phrase). En voici quelques exemples extraits des pièces passées en revue précédemment:



Ce type de thème fusionne avec le pont au moment même de son apparition, les sens du développement continuel se stratifiant vers deux directions fondamentales: une direction vers la juxtaposition naturelle du thème suivant, l'autre vers le thème-résultat. Dans les sections expositives les thèmes se joignent l'un à l'autre d'une manière presque strophique, les éventuelles petites transpositions (si elles existent) sont toujours d'essence motivique et seulement subsidiairement agogique. Dans le sens de son évolution globale ce type de thème ouvre dans la conception de l'organisation du temps musical soit le vecteur thématique unique (comme dans le cas de la II-ème Symphonie et surtout de la III-ème Symphonie), soit un axe thématique de la totalisation (le cas de la Symphonie de chambre).

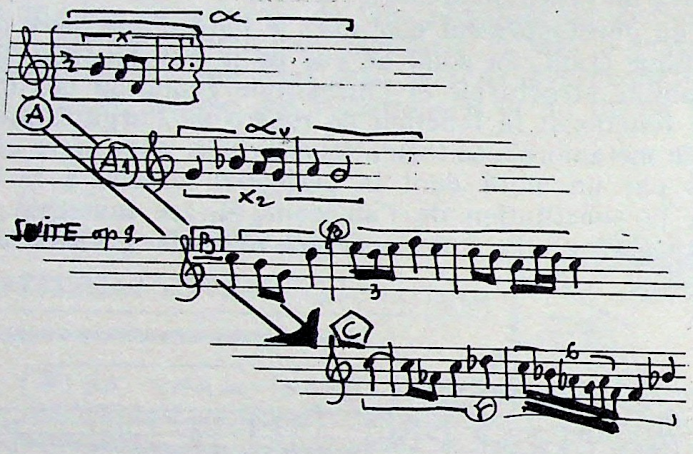
Les thèmes du repos structural ont une structure rigoureusement conçue, ayant aussi dans la plupart des cas une périodicité structurale. Ce type thématique n'acquiert jamais de fonctions transitives étant dans un repos structural presque statique. Leur dynamique intérieure est la variation continuelle entravée par le paramètre de l'imuabilité structurale, pareillement au cycle de variations strictes. Les thèmes les plus représentatifs dans les pages que nous avons analysées sont les suivants:



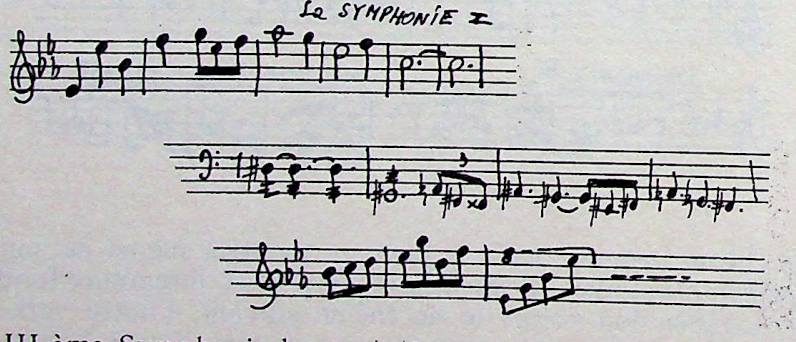
Les thèmes du repos structural constituent chez Enesco un repère global statique dans l'organisation du temps musical et c'est sur son impulsion que se concrétise soit le vecteur soit le flux variationnel dont nous avons parlé dans les chapitres antérieurs.

Dans la cristallisation du *vecteur thématique unique* on distingue trois étapes évolutives:

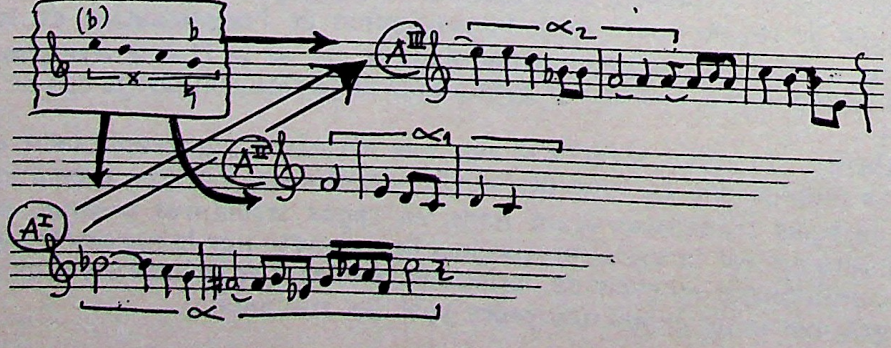
1. Des motifs de matériaux thèmatiques apparentés mais différents comme virtualité:



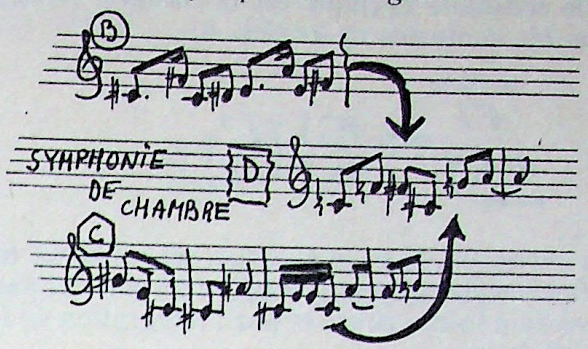
2. L'évolution des motifs vers l'unité thématique dérivée:



Dans la III-ème Symphonie les mutations des motifs engendrent l'axe thèmatique A_I A_{II} A_{III}:



3. La dérivation thématique par convergence:



B. LA PLURIVOCALITÉ ÉNESCIENNE. On y distingue trois formes de manifestation:

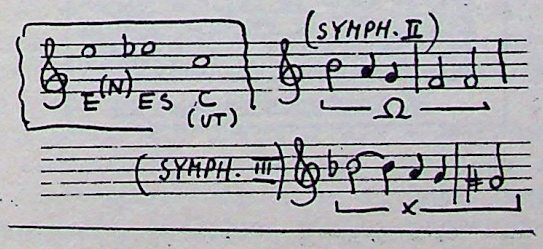
1. la polyphonie imitative dont l'essence bachienne est facile à saisir sur la ligne néoclassicisante de la I-ère et de la II-ème Suite;
2. la polyphonie nonimitative — en tant que coordonnée constante et essentielle d'Enesco-polyphoniste
3. l'hétérophonie — la polyhétérophonie (Bl. 68).

C. LA CONCEPTION CYCLIQUE ÉNESCIENNE ET SES CONSÉQUENCES DANS L'ORGANISATION GLOBALE DU TEMPS MUSICAL. En adepte du style musical cursif — comme le qualifient St. Niculescu (Bl. 66) et Myriam Marbé (B. 61) — Enesco enchaîne les événements sonores avec un naturel "mozartien", les syllabes cellulaires-motiviques revenant comme un facteur ordonnateur qui tient de la nature logique du langage. Il exprime ses idées par la modification, selon les circonstances, de certaines "paroles musicales" propres. La permanence de ces idiomes énesciens a été amplement relevée dans une riche bibliographie. Un élément moins examiné jusqu'ici est — selon nous — la manière absolument personnelle de notre grand compositeur d'exprimer sa ponctuation musicale. A la frontière du tonal-modal et métatonal, dans le contexte d'un style cursif aussi fluide, un tel élément de langage devenait une nécessité vitale. Les cellules musicales cadencielles qui peuvent se transformer — selon l'endroit où elles apparaissent — en motifs ou même en motifs-phrase sont constamment codifiées dans nos analyses par le symbole K.

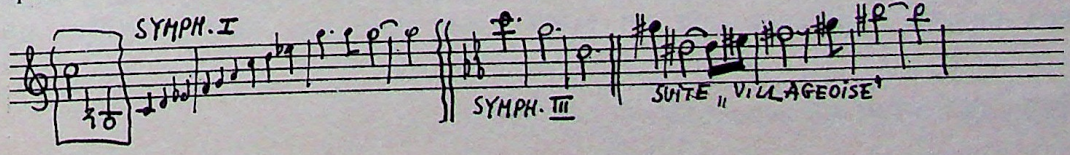
La permutabilité de ces micro-unités de langage dans un flux méthodique continuel lui confère une logique de la phrase tout à fait libre de l'ancienne acception périodique; la priorité de l'essence métodique sur l'ancien contexte vertical oblige la résultante verticale à s'y subordonner.

A côté des syllabes cadencielles nous relevons également l'existence de certaines unités cellulaires du type x, y et z.

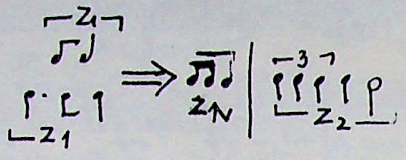
La grande famille intonationnelle x se diversifie entre les limites tri-tetra ou pentaccordales d'où ne manque pas l'implication d'un "passus duriusculus" qui la rend explicite, aboutissant à la quarte diminuée ou à la fluctuation grande tierce-petite tierce (ce qui chez Enesco acquiert une signification particulière):



La famille intonationnelle y se caractérise par le saut mélodique expressif à partir de la quarte:



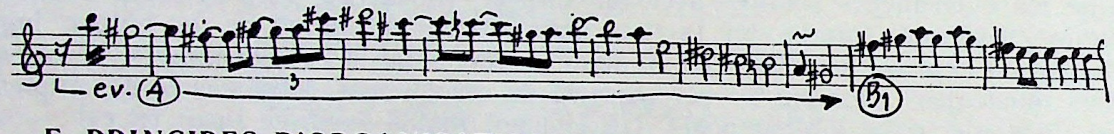
La troisième catégorie cellulaire cyclique est la formule rythmique de type z, impliquée le plus souvent dans les contextes cadenciels k:



Ces quelques repères cycliques du style énescien représentent les éléments de base dans la cristallisation des principes d'organisation du temps musical par l'abandon graduel et sans équivoque de la convention forme-genre et par l'intégration de la création musicale à une forme d'organisation globale.

D. LES PONTS ET LES TRANSITIONS recouvrent chez Enesco la forme naturelle de dilatation dirigée du temps musical et s'écartent totalement des fonctions archétypales du début. Nous envisageons d'abord, dans ce sens, le pont "englouti" par le type thématique du développement continuel. Les transitions ordinaires, tout en conservant subsidiairement le paramètre agogique, deviennent chez Enesco le liant organique de son incontestable flux mélodique. Elles se présentent comme des métamorphoses des motifs et des cellules en vue de la translation thématique ou de la genèse du vecteur thématique.

Voici un exemple suggestif de translation thématique partant de A vers B, dans la II-ème Symphonie, I-ère partie:



E. PRINCIPES D'ORGANISATION GLOBALE DU TEMPS MUSICAL. En examinant ce phénomène d'une manière quasi-synoptique grâce aux recherches analytiques, on distingue trois directions de prospection afin de réaliser l'unité globale de l'ensemble musical, directions qui convergent vers les mutations du point de synthèse de la Symphonie de chambre:

1. L'emploi des structures expositives archétypales par la combinaison de plusieurs principes de forme

   I-ère et III-ème Suite
   I-ère Symphonie

2. Diversification polythématique en rapport direct avec les repères cycliques d'organisation

   II-ème, III-ème Suites
   III-ème Symphonie,
   II-ème Symphonie

3. Organisation globale du temps musical par l'apparition du vecteur thématique unique et du vecteur de variation

   I-ère Symph., I-ère Suite, III-ème Symph.

4. Synthèse de ces trois directions par la mutation structurale dans le secteur expositif, dans le secteur médian de convergence thématique, dans le secteur récapitulatif

   La Symphonie de chambre

CONCLUSIONS

Comme point de départ de nos conclusions nous avons élargi l'ancien schéma des formes musicales (v. page 104) sur deux axes de coordonnées. Un axe horizontal de l'organisation sonore et un axe vertical de l'organisation du temps musical. Dans le schéma (à la page? dans le texte roumain) la zone d'évolution de la musique thématique est séparée de la zone des investigations parathématiques par l'axe des variations qui représente leur composante commune. C'est dans ces deux zones bien définies que la pratique musicale des cinq premières décennies de notre siècle a fait tenir nombre de chefs-d'oeuvre, tandis que la zone développée sur l'axe de l'organisation sonore conserve — par rapport à l'axe de l'organisation du temps musical — un espace encore indéfini par un saut qualitatif analogue aux mutations que nous avons saisies dans la zone de l'évolution du thématisme. Notre conviction est que seule la création musicale contemporaine pourra tirer au clair cet "espace pour l'instant encore non défini".

À la fin de nos recherches nous avons la satisfaction d'avoir saisi dans le symphonisme enescien un système global très rigoureusement équilibré signifiant pour l'évolution future de la musique une large et généreuse ouverture. Une foule de questions se posent néanmoins, dont la plupart se rattachent à certains préjugés concernant l'intégration globale de G. Enesco dans le contexte du phénomène musical contemporain. L'idée qu'il reste un grand "incompris" n'est point pour nous satisfaire. Serait-ce dû au fait que ses éléments novateurs aient passé inaperçus dans l'ambiance des retentissantes innovations de l'organisation sonore proposées par ses célèbres contemporains? Ou bien la première moitié de notre siècle a-t-elle eu une sorte d'intolérance organique vis-à-vis du musicien total — disparu de sa conscience avec le classicisme? Enesco ne fit aucun cas manifeste de son oeuvre. Il l'élabora dans le calme de sa nature complexe mais dépourvue d'ostentation et aborda avec une éthique professionnelle exemplaire tous les paramètres d'évolution de l'art sonore. La pensée thématique fut si intimement nécessaire à la fluidité de son tempérament communicatif qu'il l'obligea à parler inévitablement le langage de son temps.

A l'époque des spectaculaires révolutions dans l'ordre des techniques d'expression musicale, son orientation constante vers le développement des virtualités du thématisme — encore insoupçonnées à cette date — a représenté une attitude pour le moins tout aussi téméraire. La réalité sonore de sa création étant toujours beaucoup plus "palpable", en vertu même de ses attaches organiques au corps de la tradition musicale, elle s'est trouvée, de ce fait, à l'origine des qualifications hâtives concernant les "soit-disant influences" qui l'auraient marqué. Mais, en somme, c'est envisager ces influences de l'extérieur, car les grandes personnalités consacrées étaient nées elles aussi de l'organicité du grand corps de la musique.

A la suite de l'analyse de sept pièces écrites à différentes étapes de sa vie, nous avons surpris quelques coordonnées stylistiques communes beaucoup plus profondes qu'on aurait pu prévoir. Le langage énescien se distingue dans chacune de ses oeuvres par quelques idiomes musicaux, véritables prolégomènes du discours futur; ils marquent, avec l'économie d'une rigoureuse organisation du déroulement temporel, la colonne vertebrale d'un ensemble, dont la logique se dévoile à peine au moment où l'on a pu surprendre à une axiologie sur laquelle vient se stratifier la cursivité d'une expression musicale inédite, propre aux plus élus d'entre les élus appelés à devenir compositeurs.

En français par PETRONELA CRISTIAN

CUPRINS

5

I. *Prolegomene* 5
— Simfonie, simfonism 6
— Temă, tematism 9

II. *Simfoniile op. 13, 17 și 21* 9
A. Simfonia I în Mi bemol 26
B. Simfonia a II-a în La 40
C. Simfonia a III-a în Do 52

III. *Suitele pentru orchestră* 52
A. Suita I op. 9 61
B. Suita a II-a op. 20 67
C. Suita a III-a „Sătească" op. 27 81

IV. *Simfonia de cameră op. 33* 91

V. Tematismul enescian și consecințele impuse de acesta mutațiilor realizate în organizarea timpului muzical. 92
A. Tematismul enescian 96
B. Plurivocalitatea enesciană 96
C. Concepția ciclică enesciană și consecințele acesteia în organizarea globală a timpului muzical 101
D. Punțile și tranzițiile 101
E. Principii de organizare globală a timpului muzical 103

VI. *Concluzii* 106
File de catalog 117
Anexe 122
Bibliografie 126
Rezumat în limba franceză de Petronela Cristian 126

Redactor
VALENTINA SANDU-DEDIU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Corector
MIHAELA FRONEA

Bun de tipar: 1. 10. 1992

Coli de tipar: 17,5

Tiparul executat sub cda. nr. 118 la
Imprimeria „Ardealul" Cluj

„Simfonismul enescian constituie o investigație stilistică în lumea sonoră complexă a lucrărilor simfonice semnate de George Enescu. Rezultatul cercetărilor întreprinse de V. Timaru se desprinde printr-un număr limitat de doar șapte lucrări orchestrale, astfel încît concluziile autorului au un caracter deschis: o seamă de atribute stilistice semnalate ar putea fi urmărite în continuare, în alte lucrări și verificate sub raportul valabilității lor generale și definitorii."

HANS PETER TÜRK

„Simfonismul enescian", surprinde cu acuitate și competență cele mai importante caracteristici ale creațiilor simfonice realizate de marele nostru clasic. Analizele efectuate sînt de înaltă profesionalitate, ținînd de o adevărată investigație a parametrilor stilistici. În felul acesta, întreaga disertație se înscrie ca un studiu bivalent: istoric și analitic deopotrivă. E remarcă, de asemenea și concluziile tezei, pe care le socot de maximă importanță pentru cunoașterea operei lui Enescu, înscriindu-se cu cinste în rîndul celor mai avansate studii de specialitate."

VASILE HERMAN

„Extrem de seducătoare este Anexa II, unde se arată, judicios, cum filonul simfonic și cel cameral enescian, divergente la început, converg, la sfîrșit, pentru a se întîlni în Simfonia de cameră. *Este, poate, cea mai substanțială sistematizare posibilă a creației enesciene, ce include și nespusele, dar bănuitele deveniri stilistice ale acestei creații. Căci ce oare altceva este creația enesciană pentru muzicologia noastră decît o melodie infinită, cu infinitele ei fațete de confesiune lirică secretă, nicicînd pe de-a-ntregul dezvăluită?*

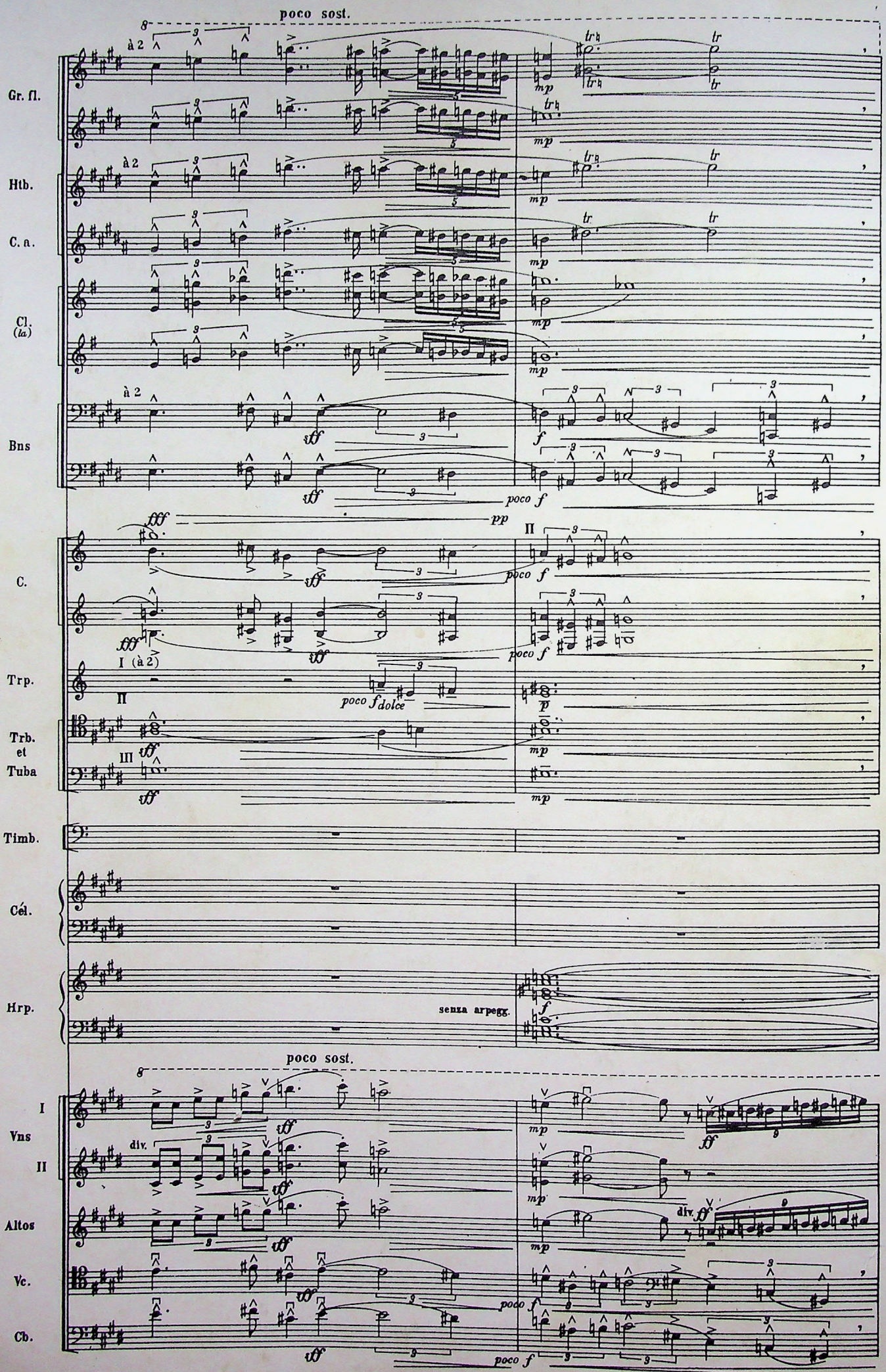
CORNEL ȚĂRANU

„Aproape temerară astăzi, abordarea dintr-o perspectivă largă a problematicii enesciene impune adînci cunoștințe privind nu numai opera muzicală propriu-zisă ci și o întreagă enescologie născută din contact cu aceasta — nu de mică întindere și aproape epuizînd (atît cît poate fi epuizată o ipoteză științifică) problematica enesciană. Din acest punct de vedere „Simfonismul enescian" se dovedește a fi nu numai la curent cu cercetările de pînă la ea, ci și o întreprindere de primă importanță, deschizătoare de drumuri noi."

GHEORGHE FIRCA

Lei 135,–

ISBN 973-42-0130-1


poco sost.
Gr. fl.
Htb.
C. a.
Cl. (la)
Bns
C.
Trp.
Trb. et Tuba
Timb.
Cél.
Hrp.
senza arpegg.
poco sost.
I Vns
II
Altos
Vc.
Cb.
div.