

Mihaela-Silvia RO CA
(Universitatea de Vest din
Timișoara)

Locul *Rapsodiilor române* de George Enescu în contextul școlii naționale de compoziție

Abstract: (Stylistic and interpretative approaches of the Romanian Rhapsodies by George Enescu). About Romanian Rhapsodies and their place in the creative universe of Enescu a lot was written. In most cases tangential reference is made to the two opposites of the composer's youth, even though in many respects he distances himself from the great works of the maturity, masterly represented by The Third Sonata in "Romanian folk character" and *Chamber Symphony*.

It is already accredited the idea that without this first step of the composer direct contact with Romanian Folklore would not have been born later great masterpieces of the folk origin. In this diapason are inscribed a series of documentary-analytical studies of the twentieth and twenty-first centuries, bearing the signature of prominent personalities of Romanian musicology, such as: Octavian Lazar Cosma, Grigore Constantinescu, Zeno Vancea, Ștefan Niculescu, Clemansa Liliana Firca, Mircea Chiriac, Cornel Țăranu, etc.

All documents relating to the conceptual content of the two rhapsodies make relevant references to the prints of the fiddler folk-inspired authentic; is enlightening in this respect the assertion of the distinguished enescologist Octavian Lazar Cosma who states with the direct reference to their profile; "are taken themes without substantial change, always repeating them in other vesting".

Zeno Vancea composer and musicologist, referring to the content of the *Rhapsodies*, explains their genesis as a continuation as a synthesis of ancestors to restore the novel connection between folklore and symphonic European thinking from the beginning of the XX century.

Keywords: Rhapsodies, George Enescu, style, interpretation, folk fiddler

Rezumat: Despre *RAPSODIILE ROMÂNE* și locul lor în universul creator enescian s-a scris foarte mult. În cele mai multe cazuri se fac trimiteri tangențiale la cele două opusuri de tinere ale compozitorului, chiar dacă în multe privințe se distanțează de marile lucrări de maturitate, magistral reprezentate de *Sonata a III-a* "în caracter popular românesc" și *Simfonia de cameră*.

Deja este acreditată ideea că fără această etapă primară a contactului nemijlocit al compozitorului cu folclorul românesc nu s-ar fi născut marile capodopere de sorginte folclorică de mai târziu. În acest diapazon critic valorizator se înscriu o serie de studii documentar-analitice din secolul XX și XXI, purtând semnătura unor personalități de seamă ale muzicologiei românești ca: Octavian Lazar Cosma, Grigore Constantinescu, Zeno Vancea, Ștefan Niculescu, Clemansa Liliana Firca, Mircea Chiriac, Cornel Țăranu, etc.

Toate documentele referitoare la conținutul ideatic al celor două rapsodii fac referiri pertinente la amprentele autenticului folcloric de sorginte lăutărească; este edificatoare în acest sens aserțiunea distinsului enescolog Octavian Lazar Cosma care precizează cu referire directă la profilul lor; „se preiau teme fără să se modifice substanțial, repetându-se mereu în alte înveștiri.”

Compozitorul și muzicologul Zeno Vancea, referindu-se la conținutul *Rapsodiilor*, explică geneza lor ca o continuare, ca o sinteză înaintea ilor de a reface inedită conexiune între atributele melosului popular și gândirea simfonic europeană de la începutul secolului XX.

Cuvinte-cheie: Rapsodii, George Enescu, stil, interpretare, folclorul lăutăresc

Despre *RAPSODIILE ROMÂNE* și locul lor în universul creator enescian s-a scris foarte mult. În cele mai multe cazuri se fac trimiteri tangențiale la cele două opusuri de tinere ale compozitorului, chiar dacă în multe privințe se distanțează de marile lucrări de maturitate magistral reprezentate de *Sonata a III-a* "în caracter popular românesc" și

Simfonia de cameră. Toate documentele referitoare la conținutul ideatic al celor două rapsodii fac referiri pertinente la amprentele autenticului folcloric de sorginte lăutărească; este edificatoare în acest sens aserțiunea distinsului etnolog Octavian Lazăr Cosma care precizează cu referire directă la profilul lor; „se preiau teme f r s se modifice substanțial, repetându-se mereu în alte învechiri”. (Octavian Lazăr Cosma)

Este recunoscut faptul că în lumea muzicală, un rol hotărâtor în promovarea și valorificarea atentă și exigentă a folclorului național l-au avut școlile naționale de compoziție din secolul al XIX-lea și cele aparținând începutului de secol XX.

Luând în considerare acest deziderat, s-au remarcat în tezaurul muzical al colilor naționale europene modalități noi, mult diversificate de construcție a discursului muzical (fie el instrumental, vocal sau simfonic) generate de impactul datelor folclorice cu tipul de abordare muzicală vest-europeană.

Dintre toate arhetipurile discursive folclorice, rapsodia este genul care cunoaște - începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea permanente primeniri, amprentând tipurile de scriitură muzicală, de limbaj care vizează atât perimetrul stilistico-interpretativ cât și cel etnic (arhitectură, armonie, polifonie, orchestrație).

Se întâmplă destul de des în istorie ca anumite modalități de exprimare, deși cu un statut existențial destul de bine conturat în conștiința artei și a expunerii interpretative să fie salvate, primenite într-un anumit moment istoric, atunci când necesitatea unei reformulări, redimensionări este necesară și consună cu anumite necesități estetice, chiar social-istorice. Acest caz este și cel al *Rapsodiei* (gen cunoscut încă din Antichitatea greacă) care își pierde sensul inițial și capătă o nouă menire în contextul unei realități artistice și estetice date.

Ascensiunea *Rapsodiei* și a subspeciei acesteia, aceea de “prelucrare-aranjament” s-a produs în secolul al XIX-lea, deoarece în acel timp istoric interesul compozitorilor colilor naționale muzicale de compoziție vest-europene manifestau un interes sporit pentru specificul folclorului național și a potențialelor valori expresive pe care le posedă. Astfel, mari compozitori romantici, precum Franz Liszt și Johannes Brahms dau la iveală lucrări simfonice, vocal-simfonice și instrumentale de anvergură, inspirate din teme populare de largă audiență în acea vreme. Renașterea genurilor, și formelor în creația lor este condiționată pe de o parte de necesitatea conștientizării plurivalenței și pluridimensionalității ethosului și eposului popular, iar pe de altă parte eliberarea spiritului creator de exigențele și constrângerile tiparelor arhitectonice tradiționale, atât de prezente până la etapa apariției lucrărilor lor. Reprezentativ pentru noua abordare stilistico-interpretativă a creației culte de inspirație folclorică o reprezintă creația lui Franz Liszt care include, alături de prelucrări, aranjamente folclorice și două cicluri de *Rapsodii pentru pian*, al căror principiu formator îl constituie alternanța coerentă a temelor având ca ingredient muzical-tematic elementul surpriză. Motivația acestei maniere de compoziție atipică, oarecum hazardată, constă, în cazul lui Liszt, în strivirea echilibrului între sentiment și forma de articulare a acestuia, asigurând certitudinea unor filiații metafizice între temele și motivele mozaicului sonor pe care numai talentul și virtuozitatea scriiturii unui compozitor le poate releva.

Dacă Liszt anunță o linie de avangardă în literatura romantic-rapsodică prin promovarea unor principii de creație pur intuitive, Brahms în *Rapsodiile* sale pentru pian – deși etalează libertăți în formularea expresiei și a tiparelor structurale, totuși nu se departează de tiparul coordonatelor formative ale formelor tradiționale de lied și sonată. Avem de a face cu un gest curajos, ca și în cazul creației lui Liszt, de a găsi punctul de confluență a spiritului liber-improvizatoric folcloric cu cel al muzicii culte de tradiție.

Trecând pragul secolului XX, vom observa că gândirea rapsodică evoluează prin cultivarea unei libertăți de expresie sporite în ceea ce privește abordarea și modalitățile de exprimare. Acest lucru este explicabil, dacă ne gândim la reformele estetico-stilistice și tehnic-compoziționale, cele mai multe contradictorii, care s-au afirmat la începutul secolului XX: impresionism, expresionism, neoclasicism, neomodernism. În consecință, genul rapsodic trebuie să se adapteze acestor noi realități reformatoare care apar în creația lui Bela Bartok, Claude Debussy, Maurice Ravel, Serghei Rachmaninov, George Gershwin, George Enescu.

Am lăsat în mod premeditat la urmă creația lui George Enescu, deoarece cele două partituri ce îi poartă semnătura reprezintă, în primul rând, două modele de referință în literatura muzicală rapsodică.

Trebuie să ne punem întrebarea de ce *Rapsodiile* enesciene, la atâția ani de la prima audiție a lor la București¹ prezintă încă mare interes pentru interpreții și muzicologii secolului XXI. Necesitatea unui răspuns devine imperioasă în condițiile în care, în secolul XX existau și alte lucrări în genul rapsodiei ce poartă semnătura lui Martian Negrea, Paul Constantinescu, Alexandru Zirra, Sabin Dragoi, Zeno Vancea, etc. Explicația succesului *Rapsodiilor* enesciene rezidă nu numai în consistența și abundența citatelor folclorice, a căror amprentă stilistică este evidențiată în special de alternanța evasi-antagonică a stilului *parlando-rubato* cu cel ritmic divizionar vest-european, ci și prin soliditatea arhitecturală și prin punerea în valoare a ideilor, apelând la serioase cunoștințe în arta orchestrației și a formelor simfonice.

Așadar, ceea ce reprezintă, conform unor exegeți, dovada unei imaturi și creatoare, o lipsă de perspectivă în limbaj devine axiomatic, o constantă ideatică ce asigură plus valoarea și echilibrul discursului simfonic.

Punerea în lumină a sursei folclorice nu este o modestă însușire de motive, ci reprezintă o primă etapă de sublimare a acestora prin desvârșirea prelucrării simfonice prin limpezimea, consistența și strălucirea clișeelelor timbral-instrumentale. Avem de a face cu o adevărată risipă de mijloace componistice care - paradoxal totuși - în buclă, minimalizează forța expunerilor-citat, prospețimea și autenticitatea ethosului popular pe care îl slujește. Acest lucru se întâmplă datorită nevoii compozitorului de a supradimensiona trăsăturile, în consecință, etalează o orchestrație încărcată, baroc, mai extrovertită, ce vizează uneori grandilocvența de tip romantic, postromantic, întâlnită frecvent în spațiul germanic.

Același tip de abordare estetică și componistică o întâlnim ulterior și în prima sa simfonie în mi bemol major, dar, aici profilul ei capătă dimensiuni prometeice.

Încercând să explicăm interesul deosebit al lui George Enescu pentru genul rapsodic, gândul ne trimite la opusurile lui ce premerg apariția celor *Două rapsodii române* și anume la *Suita română*, *Poema român* și *Fantezia pastorală*, care, chiar dacă nu se ridică la nivelul *Rapsodiilor*, totuși ele reprezintă o primă etapă în valorificarea resurselor folclorului românesc ce consună cu exigențele impuse de o modalitate de prelucrare cu mijloacele tehnic-compoziționale ale muzicii occidentale de tradiție. Înțelegând importanța *Rapsodiilor* în peisajul creației enesciene, vom putea constata rolul lor în consolidarea traseelor estetice și stilistice observate în lucrările de maturitate, exemple edificatoare reprezentându-le *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, „în caracter popular românesc” și *Simfonia de cameră*. Avem în vedere importanța frecvenței configurațiilor cromatice în sugerarea climatului

¹ Prima audiție a celor două *Rapsodii române* op.11 a avut loc la 8 martie 1903 la Ateneul Român, fiind interpretate de Orchestra simfonică a lui Eduard Wachmann, avându-l la pupitrul dirijoral chiar pe compozitor. (Monografia "George Enescu" - editat de Academia R.P.R., 1964, p.147)

stilistic specific muzicii l utare ti, virtuozitatea sa în concilierea structurilor modale arhetipale ale folclorului românesc cu cele armonice, specifice unui sistem gravitațional tonal, creând un ambient propice etal rii simbolicii muzicale folclorice.

Despre *Rapsodiile române* ale lui George Enescu s-a scris foarte mult. Chiar dac unele dintre ele fac trimiteri tangențiale la importanța și locul lor în creația compozitorului, meritul muzicologilor const în încercarea mai mult sau mai puțin reușită de a determina poziția acestora în raport cu marile creații ale perioadei enesciene de maturitate, strălucit reprezentate de *Sonata a III-a* „în caracter popular românesc” și de *Simfonia de camer*.

În acest context al demersului de valorizare ale celor două partituri enesciene putem include contribuțiile notabile ale unor personalități de seamă ale muzicologiei române ti ca Octavian Laz r Cosma, Zeno Vancea, tefan Niculescu, Clemansa Liliana Firca, Cornel Țăranu, Mircea Chiriac, etc.

Octavian Laz r Cosma subliniaz faptul c “f r s fie culeg tor de melodii, un folclorist ca mulți compozitori români și străini, lui Enescu i s-au întip rit în memorie atributele cântecelor i dansurilor populare, folosindu-le în creație la început în mod afectiv, instinctual, iar apoi într-un mod mai complex, inclusiv rațional, deliberat”.²

Referindu-se la actul de na tere al *Rapsodiilor*, compozitorul i muzicologul Zeno Vancea descrie apariția lor ca o necesitate a continu rii i sintetiz rii eforturilor creatoare ale înaintașilor de a găsi punctul de întâlnire între datele specifice folclorului național și gândirea simfonic occidental . Mai mult, „popularitatea universal a unor lucr ri aparținând școlilor naționale romantice putea să constituie pentru Enescu un îndemn în plus”.³

Zeno Vancea susține că din punct de vedere stilistic, cele două rapsodii evidențiază o leg tur mai mult „sentimental ” a compozitorului cu folclorul l utaresc, or enesc. De asemenea, un argument suplimentar l-ar putea constitui plasticitatea imaginilor rapsodice, intențiile programatice nemărturisite ale creatoruluui, a cărei ființă este inundată de frumusețea plaiurilor natale. Astfel, Zeno Vancea remarca în lucrarea sa:

“*Intonații populare românești în muzica lui George Enescu*” c însemnele ilustrative ale celor două rapsodii sunt extrem de bine puse în relief. *Rapsodia I* se define te ca o veritabil imagine a veseliei prin exuberanța ei” în contrast cu cea de a a doua, asimilat cu o “fresc istoric cu un fond mediativ, zgrăvit în culori sumbre, o evocare a trecutului de lupt cu voievozi și domnițe”.⁴

Compozitorul i esteticianul Cornel Țăranu remarcă în exegeza lui *Enescu în conștiința prezentului* c este remarcabil pl cerea lui Enescu de a urm ri „firul neîntrerupt al discursului melodic”, metaforic formulat ca o “confesiune infinit ce se bazeaz pe o neconținut variație ritmică”.⁵

Cornel Țăranu explică izvorul împlinirilor creatoare din perioada de maturitate a marelui compozitor român racordând expozeul analitic la paginile celor două rapsodii române. În cuprinsul lor reg sim atributele personalit ții enesciene în modalitatea particular “de a îmbr ca mereu alte i alte aspecte ritmice pe un singur nucleu tematic”, precum i

² O. L. Cosma. 1971. Cursul de *Istoria muzicii române ti*, Conservatorul de Muzic “Ciprian Porumbescu”, Bucure ti, p. 281-284.

³ Zeno Vancea. 1954. *Intonații populare române ti*, Bucuresti, Revista Muzica, nr.1/1954, p. 5.

⁴ Idem.

⁵ Cornel Țăranu. 1969. *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru literatur , Bucure ti, p. 53.

omniprezența intervalului de terță ce revine obsedant în melosul enescian (prezent și în secțiunea mediană a *Rapsodiei a II-a*).

El remarcă în natura de polifonist a marelui maestru, precizând că în *Rapsodii* se remarcă un lung proces de decantare a gândirii sale polifonice, exprimat prin “trecerea de la o polifonie clasică la una personală, intermitentă, elastică, trecând în heterofonie și monodie, refacându-se apoi ca un evantai”. Aceasta „reprezintă un foarte interesant moment de înnoire, o soluție românească de polifonie”.

În studiul său *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, compozitorul Ștefan Niculescu evidențiază importanța contactului creației enesciene cu sursa folclorică și importanța acestuia în evoluția sa componistică.

Pornind de la numirea izvoarelor de inspirație folclorică ce definesc profilul *Rapsodiilor* (melodii grupate în sistemul ritmic divizionar și parlando-rubato), Ștefan Niculescu observă că din contactul cu materialul folcloric, ”aria inspirației” se lungește “și în același timp” integrarea în organismul muzicii simfonice a unei asemenea substanțe populare a provocat în mod lent transformarea tuturor mijloacelor tradiționale de compoziție. Ca o consecință directă a acestui proces, melodia „ajunge să modifice toate componentele limbajului muzical în funcție de caracteristicile ei principale”. Toate particularitățile melodiei enesciene remarcate în conținutul tematic al celor două rapsodii românele vom regăsi și în opusurile de maturitate; este vorba de preferința compozitorului pentru cultivarea modurilor diatonice și cromatice, folosirea frecventă a subtonului, a formulelor ornamentale specific repertoriului folcloric lăutăresc, precum și rolul pe care îl deține în opera enesciană fragmentul modal de 3 sunete (prezent în conținutul temei cornului englez din *Rapsodia a II-a*) întâlnit în cântecele populare cu structura cromatică (cu precizie în melodiile integrate sistemului ritmic *parlando-rubato*) și folosirea unui număr redus de unități ritmice cu o înclinare a lor prin evitarea succesiunii figurilor asemănătoare.

De asemenea, Ștefan Niculescu atrage atenția asupra temei de referință a *Rapsodiei a II-a* al cărei caracter “doinit” este potențat prin mențiunea *rubato* ”*en trainant a volonte*”, care, conform autorului, în operele de mai târziu va căpăta un plus de subtilitate prin notarea parcimonioasă de către compozitor a tuturor fluctuațiilor de tempo, specifice scriiturii enesciene și cerute de fondul expresiv al muzicii.

Interesant este o altă abordare muzicologică, întâlnită în studiul compozitorului Mircea Chiriac, dedicat celor două *Rapsodii române op.11*. Este unul dintre puținele studii ce se ocupă în mod particular de particularitățile celor două partituri. Avem de a face în acest caz cu un studiu asupra limbajului structural, tematic-folcloric și hermeneutic a momentelor de maxim interes ale *Rapsodiilor române*.

Mircea Chiriac face un expozeu analitic a celor două rapsodii din perspectiva compozitorului, oprindu-se asupra elementelor melodice, ritmice, armonice, polifonice, timbrale, insistând asupra temei simfonice a citatului folcloric, temei care vizează respectarea autenticului folcloric, precum și a manierei specifice de interpretare lăutărească.

Astfel, autorul face trimiteri explicite la: specificul folcloric al tematicii {exprimat prin particularități melodice-ritmice}, caracteristicile structurii discursului rapsodic (semnalând calchierea întregului discurs simfonic al celor două lucrări pe macrostructura binară, subdivizată fiecare în mai multe secțiuni) și particularitățile tratării orchestrale

(exprimate prin “folosirea pozițiilor înalte ale corzilor ce compun”, o adevărat scriitur solistic adaptat orchestrei simfonice”)⁶.

Prezentarea unora din cele mai importante abordări stilistico-interpretative a celor două *Rapsodii române op.11* de George Enescu are scopul de a pune în valoare importanța lor pentru școala românească de compoziție și pentru a evidenția importanța acestora în demersul componistic enescian de a valorifica și esențializa atributele expresiv-melodice ale folclorului românesc.

Bibliografie:

- Cosma, O. L. 1971. Cursul de *Istoria muzicii românești*, Conservatorul de Muzică “Ciprian Porumbescu”, București.
- Țăranu, Cornel. 1969. *Enescu în conștiința prezentului*, Editura pentru literatură, București.
- Vancea, Zeno. 1954. *Intonații populare românești*, București, Revista Muzică nr.1/1954.

⁶ Mircea Chiriac - studiul *Rapsodiilor române de George Enescu*, București, Revista Muzică, nr. 7/1958, p. 21.