

## MESAJ UNIVERSAL ȘI STIL CONTEMPORAN ÎN OPERA *OEDIP* DE GEORGE ENESCU\*

Considerăm deja un postulat ideea că orice operă de artă muzicală este un mijloc de comunicare între oameni, că este purtătoare a unui mesaj, indiferent dacă creatorul ei a deliberat sau nu acest lucru. Este necesar să observăm din capul locului că, după natura mesajului și după modul său de transmitere, lucrările muzicale se impart în trei categorii:

- a) pur muzicale – instrumentale;
- b) cu un program literar;
- c) cu text.

În primul caz, când mesajul se comunică doar pe calea sunetelor, încercarea de a-l descifra prin cuvinte este hazardată, riscantă și în ultimă instanță infructuoasă, datorită sensului de nesubstituit al muzicii, situat în zona cea mai profundă a sensibilității umane și avînd un caracter generalizant.

Referitor la cel de-al doilea caz (al muzicii cu program), mă voi rezuma doar la a transmite opinia, la care subscriu, după care o lucrare programatică trebuie evaluată în primul rînd după capacitatea ei de a comunica prin substanța ei muzicală, independent de program<sup>1</sup>.

Luînd acum în discuție muzica cu text, și anume aceea de operă, se impune din nou o categorisire (care nu încumbă nicidecum ierarhizare valorică), după același criteriu a ceea *ce* și a felului *cum* se comunică prin intermediul acestui gen:

a) opere de tip clasic, create în epoca barocului, clasicismului și unele chiar în secolele XIX și XX;

b) „dramele muzicale” (după denumirea dată inițial operei în secolul al XVII-lea sau operelor lui R. Wagner), între acestea din urmă incluzîndu-se și *Oedip* de G. Enescu.

Opera de tip clasic prezintă analogii cu muzica instrumentală, întrucît comunicarea se face mai ales prin muzică. Generalizînd sensul cuvintelor din

---

\* Comunicare susținută la Conservatorul „G. Enescu”, Iași, 1975.

text, depășindu-l, muzica acestui tip de opere pătrunde mai adânc decât cuvintele pe care le însoțește în acele zone neexplorate ale psihicului uman. Partea literară trebuie să facă concesii muzicii, care se dezvoltă după legile ei proprii de artă temporală (legi ce impun un anumit ritm și o anumită simetrie). Detașarea muzicii față de text poate atinge uneori situații cu adevărat paradoxale, neafiate desigur în intenția autorului operei, care se lasă condus în primul rând de imperativele muzicii.

În drama muzicală actul comunicării se realizează printr-o colaborare particularizantă a textului literar cu cel muzical, primul nemaifiind doar un simplu „libret de operă”. Tinzând către o ideală simbioză între cuvânt și muzică, Wagner și Mussorgski și-au plămădit singuri operele, atât din punct de vedere literar cât și muzical, iar Enescu și-a ales drept colaborator nu un „libretist”, ci un scriitor, pe E. Fleg, în ale cărui preocupări antichitatea elenă ocupa un loc deosebit. Împreunându-și eforturile, Enescu și Fleg recrează întreaga epopee oedipiană, ceea ce face posibilă dezvăluirea în detaliu, derulând cronologic firul faptelor, a caracterului complex al lui Oedip și al dramei sale.

În opera enesciană Oedip este umanizat, așa cum mărturisește însuși compozitorul: „N-am vrut să fac din Oedip-ul meu un zeu, ci o ființă de carne, ca dumneata și ca mine. Dacă unele accente pe care i le-am imprimat au emoționat pe câțiva oameni, aceasta, cred, este fiindcă ei au recunoscut în jalea sa un ecou fratern.”

Conflictul simbolic om-soartă ni se relevă aici ca un conflict psihologic între aspirația omului spre bine, spre puritate, pe de o parte, și, pe de altă parte, slăbiciunile sale (orgoliul, mânia), care-i sînt fatale. În aprecierea valorii etice umane, pe care opera o implică, urmărirea conștientă și neconștientă a idealului de perfecțiune atîrnă mai greu în balanță decât clipele de omisiune inconștientă a acestui ideal.

Enescu aduce astfel lumii contemporane un mesaj desprins de timp și spațiu, universal prin aceea că aparține esenței ideo-afective umane. Și de aceea, pentru că „Oedip este un personaj din toate timpurile și drama sa poate fi tradusă într-un limbaj modern, nu m-am ferit de a mă folosi pentru el de cuceririle muzicii contemporane” (Enescu).

---

<sup>1</sup> P. Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973.

Acest mesaj de idei cuprinse în textul literar, dar menite a fi transmise totodată prin cuvinte și muzică și întregite prin rezonanța afectivă a amîndurora, Enescu îl slujește prin intermediul unui stil muzical personal, bine definit. Acesta este cu atît mai meritoriu cu cît problema unității stilistice se ridică azi cu mare acuitate, căci în mozaicul stilistic ce ne înconjoară, pericolul eclectismului în modul de comunicare prin artă este mereu prezent.

Unitatea stilistică a operei lui Enescu este rezultatul asimilării perfecte a unor resurse foarte diferite oferite atît de tradiția cultă a secolelor XIX și XX, cît și de cea populară românească.

În ceea ce privește macrostructura operei *Oedip*, Enescu o preia pe aceea instituită de R. Wagner; ea constă în continuitatea discursului muzical-poetic, nefracționat pe „numere”, înlocuirea duetelor, terțetelor etc. cu dialoguri firești între personaje, dizolvarea ariilor simetrice, convenționale (în raport cu textul) într-un recitativ-arioso continuu.

Renunțarea deliberată la construcția operei clasice determină conlucrarea mai flexibilă a muzicii cu textul, iar recitativul înseamnă adaptarea melodiei — principalul element de microstructură în operă — la sensul cuvîntului.

În același scop, și celelalte elemente ale stilului se diversifică: ritmul, armonia, timbrul, fapt pe care îl regăsim în orice „dramă muzicală”.

Stilul lui Enescu rezultă din resintetizarea elementelor structurale de apartenență postromantică, impresionistă, românească (populară și bizantină). Ingeniozitatea retopirii lor într-un limbaj propriu face imposibilă defalcarea unui exemplu din operă care să trădeze o origine sau alta. Postromantismul i-a pus la îndemîină mijloace de diversificare melodică și armonică prin cromatizare și modulație, atingînd pragul disoluției tonale. Impresionismul i-a sugerat utilizarea modurilor, pentru care a găsit prototipuri numeroase în muzica noastră autohtonă. Complexitatea metro-ritmică s-a adăpat nu numai din sursa postromantică, ci și din (și mai ales din) aceea a baladei, doinei, a dansului popular, a melodiei bizantine. Prin unificarea unor elemente atît de diverse, Enescu a realizat ceea ce singur mărturisea că urmărește: „Expresia și stilul cel mai potrivit caracterului meu și aceluia al personajelor mele”.

## *ETHOS ȘI MIMESIS ÎN MUZICĂ.*

### INTERACȚIUNEA MUZICĂ–SOCIETATE ÎN EPOCA CONTEMPORANĂ\*

Gîndirii antice îi datorăm ideea că muzica împlinește față de om ca ființă socială o dublă funcție: aceea de „mimesis” și aceea de „ethos”<sup>1</sup>. Practica muzicală antică, perpetuată în ceea ce are ea esențial în evul mediu monodic european și în întreaga muzică orientală, a certificat această concepție, prin încărcătura mimetică și etică atribuită structurilor muzicale de bază<sup>2</sup>.

În epoca modernă, concepțiile cu privire la raportul muzică–societate au ca punct de referință ideea de artă ca formă a conștiinței sociale, ca produs și catalizator social totodată, această idee exprimînd atît caracterul determinist cît și cel axiologic al raportului dat<sup>3</sup>. Dezbaterile pe această temă sînt însă anterioare, unele din ele servindu–i ca precursori direcți.

În multe din aceste cazuri, accentul a căzut pe una sau alta din laturile raportului în discuție: fie pe cea deterministă, reprezentînd acțiunea societății de *generator* al artei, fie pe cea axiologică, normativă, privind poziția societății de *educabil* față de artă.

Studierea pe scară largă a interacțiunii artă–societate, respectiv muzică–societate este condiționată și înlesnită în epoca contemporană de extinderea pe care a luat–o azi metoda de cercetare interdisciplinară a oricărui fenomen și proces. Din rezultatele unei atari cercetări, care pune în lumină complexitatea și caracterul mediat al acestui raport, se impun cîteva considerații, a căror evidență și valabilitate este verificabilă prin observarea atît a creației muzicale din epocile anterioare, cît și a celei ce se naște sub ochii noștri.

---

\* Comunicare susținută la Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj–Napoca, în decembrie 1976.

<sup>1</sup> Platon, *Legile*; Aristotel, *Politica*.

<sup>2</sup> E. Wellesz, *A History of Bantine Music and Hymnography*, Oxford University Press, 1961; Gh. Ciobanu, *Muzica bizantină*, în „Studii de muzicologie”, vol. VI, Editura Muzicală, București, 1970.

<sup>3</sup> G. Morpurgo–Tagliabue, *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976.

Ele sînt necesare pentru a combate și preveni unele atitudini eronate față de muzică, fie proclamînd-o artă total *autonomă*, printr-o presupusă imposibilitate de a integra societatea în conținutul său mimetic, fie exagerînd condiția sa de artă *eteronomă*, apreciind-o ca produs imediat, direct, nemijlocit, al relațiilor economico-social-politice<sup>4</sup>. Aceste erori provin din neînțelegerea locului pe care îl ocupă muzica în ansamblul celorlalte arte, de zona specifică mimetică și etică și de căile proprii de realizare a ei, prin care muzica se integrează în circuitul valorilor universale.

În încercarea de a defini caracterul specific al muzicii, este necesară considerarea diferențiată a genurilor artistice *sincretice* în care muzica intră ca parte componentă, pe de o parte, și genurile strict muzicale, pe de altă parte.

În asocierile dintre muzică și cuvînt trebuie să ținem seama de faptul că *mimesis*-ul ca și *ethos*-ul operei de artă astfel creată este realizat pe două căi: literară și muzicală, care nu se întrepătrund decît pe un singur plan, pe cel *specific* artistic. Aceasta se petrece în cazul muzicii dramatice (operă, oratoriu, cantată) și al liedului, situația fiind diferită în cazul muzicii cu program.

Literatura, ca și celelalte arte (afară de muzică), dispune de un conținut „nespecific” și de unul „specific”<sup>5</sup>. Primul este cel *semantic*, traductibil prin semnele obișnuite ale limbajului vorbit curent, reprezintă ceea ce putem afla și din alte domenii ale artei, științei, filosofiei, și nu aduce ceva nou cunoașterii umane, ceva ce nu se poate releva decît prin artă; este ceea ce se poate rezuma sau repovesti. Aceasta este partea operei de artă prin care ni se pot istorisi evenimente, ni se pot descrie oameni și fapte, prin care putem lesne recunoaște prezența vieții sociale în unul din aspectele sau momentele existenței sale.

În spatele acestui conținut se ascunde însă ceea ce numai arta poate dezvălui: „eul profund uman și reacțiile acestuia față de realitate”<sup>6</sup>; este ceea ce stă în afara semnelor limbajului noțional, fiind deci *ectosemantic*, ceea ce nu se poate transmuta în acest limbaj, nu se poate comprima. Doar pe acest plan se întîlnește literatura cu muzica în operele sincretice; iar cînd muzica este desprinsă de cuvînt, acesta este conținutul său.

---

<sup>4</sup> G. Lukacs, *Estetica*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1974.

<sup>5</sup> V. E. Mașek, *Mărturia artei*, Editura Academiei R.S.R., București, 1972.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Aceasta poate crea falsa impresie a autonomiei artei față de realitate în general și față de societate, impresie care, cînd este vorba despre muzică, poate lua adesea caracter de inveterată convingere. Muzica însă este autonomă numai în măsura în care acest „eu profund” este relativ autonom față de realitatea obiectivă și în măsura în care ea reușește să realizeze adevăratul *conținut*, devenind astfel o formă nesubstituibilă a conștiinței sociale.

Partea „nespecifică” lipsind din muzică, ea rămîne prin excelență și în exclusivitate arta „mimării” *interiorității umane*<sup>7</sup>. „Mimare” nu înseamnă exprimare, așa cum se petrece ea spontan în viața cotidiană, ci presupune o atitudine de reflexivitate, de contemplație a acestei interiorități și de organizare deliberată a imaginii care o reprezintă într-un anume chip.

Prezența factorului social în muzică nu este deci imediată, arta neputînd și netrebuind să fie un difuzor al evenimentelor sociale. Simpla lor consemnare într-o lucrare muzicală cu text sau cu program nu înseamnă și adevărata lor reflectare. În sensul acesta, în societatea tuturor timpurilor ca și în cea contemporană, creațiile muzicale reprezentative pentru ea sînt acelea care dezvăluie prin mijloace specifice viața interioară a oamenilor acelei societăți.

Este greșită aprecierea unor lucrări muzicale cu text sau cu program ca mai apropiate de realitățile sociale decît cele strict muzicale, dar și denigrarea celor dintîi de către susținătorii ideii autonomiei muzicii.

În muzica cu text, cînd subiectele sînt inspirate de realități contemporane sau din domeniul trecutului istoric, vom cunoaște, prin intermediul textului (nu al muzicii) aspecte ale vieții societății, ca și idei generate de ea. Cînd avem de-a face cu subiecte-simbol (mituri și legende), ni se vor comunica doar idei și idealuri ale societății care a generat subiectele, contopite cu ale celei care le preia. În nici un caz nu trebuie confundată calea pe care ni se transmit aceste fapte și idei<sup>8</sup>; ele se află *în text* și nu în muzică, fără ca ea prin aceasta să piardă ceva din valoarea ei de artă. Numai neînțelegerea specificului său mimetic și subaprecierea lui duce la atribuirea unui conținut ideatic muzicii.

---

<sup>7</sup> Aristotel, *op. cit.*; P. Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973.

<sup>8</sup> P. Bentoiu, *op. cit.*

Conținutul emoțional, specific, ne poate fi transmis în cadrul sincretismului în discuție sau pe ambele căi — literară și muzicală — când ambele sînt bine realizate din punct de vedere artistic, ceea ce conferă o arie mai întinsă de impact operei respective, sau, când una din ele este slab realizată, misiunea mimetică–etică revine celei superioare, iar aria de acțiune a operei se restrînge.

Muzica programatică crează doar iluzia unei realizări pe o dublă cale a funcțiilor artistice ale creației de acest fel. Programul, neputînd conține nimic „specific” artistic, rămîne o simplă informare asupra punctului de plecare al compozitorului în crearea lucrării, *muzica* fiind purtătoarea întregii sarcini artistice și tot ea trebuind să constituie criteriul de apreciere valorică a lucrării. O operă muzicală slabă nu va fi niciodată salvată de programul său, va fi lipsită de forța de autentic *mimesis* și *ethos*, va fi o simplă formă fără viață, oricînd înlocuibilă cu alta.

O adevărată operă de artă muzicală, cu sau fără program, este un *datum* intraductibil și de nesubstituit pentru că ea este un tot perfect, care comunică numai *ceva* anume și numai *așa*; în acest caz forma ei nu se poate desprinde de conținut pentru că este generată de el și plămădită pentru a-l sluji. Ea are deasemeni un înveliș semantic, analizabil, alcătuit din relațiile macro și microstructurale (de „formă” muzicală, de înălțime, durată, culoare, intensitate). Orice încercare de modificare a ei, de răstălmăcire, atrage după sine o schimbare a însăși esenței ei, căci în substanța *formală* este încrustată însuși *conținutul* ei.

Din înțelegerea greșită a acestui specific al formei muzicale, atașată indestructibil de miezul operei muzicale, pornesc interpretările formaliste ale muzicii; ele văd forma ca un „în sine”, nu ca un rezultat al unei organizări deliberate a imaginii vieții afective umane.

Această construcție monolitică formă–fond care este opera de artă muzicală nu trebuie, nu poate fi și nu are nevoie să fie răstălmăcită. Presupunerea că sînt necesare cuvintele (ca asociat sau cu rol de comentariu) pentru „precizarea” conținutului muzicii este tot atît de falsă ca și credința că muzica ar fi lipsită de calitatea precizunii. Felul cum ea comunică *propriul său conținut* mimetic (interioritatea umană) este tot atît de precis (și singurul ce poate comunica în detalii precise acest conținut), pe cît de precise sînt cuvintele pentru transmiterea realității exterioare umane (în funcție de nivelul de cunoștere al fiecărei epoci).

Schimbînd forma operei de artă muzicală, înlocuind-o cu haina noțională, riscăm sau să-i distrugem complet substanța (cînd cuvintele alese sînt simple noțiuni, goale de forță artistică), sau să o modificăm (în cel mai fericit caz, cînd „revestirea” conținutului muzicii este artistică). Aceasta pentru că muzica nu reflectă „bucuria”, „durerea” etc. la modul general (cum se afirmă adesea), ci o anumită „bucurie”, „durere” (nelegată însă de un anume prilej exterior), într-o anumită mișcare, desfășurare. Iar reprezentarea aceluiași afect nu se face cu ajutorul „relațiilor de înălțime, durată etc.” ci a anumitor relații de înălțime, durată etc. Ea nu este un „strigăt” al afectelor generate de un fapt exterior individului, o fotocopie care să reprezinte viața fără discernămînt și fără direcționare, ci, implicînd o atitudine față de această viață, ca și față de cea interior umană, tinde spre o finalitate *etică, cathartică*.

## CUPRINS

Conținut și formă în muzică.....	5
Lieduri românești contemporane.....	9
Mesaj universal și stil contemporan în opera <i>Oedip</i> de George Enescu .....	14
<i>Ethos</i> și <i>mimesis</i> în muzică. Interacțiunea muzică–societate în epoca contemporană.....	17
Muzica cu orientare programatică națională — un simbol al patriotismului compozitorilor români .....	22
Premiera operei <i>Oedip</i> de George Enescu.....	27
Muzica și Istoria.....	29
Jora și Tescanii .....	31
Muzica religioasă a lui Gh. Cucu .....	34
Muzica religioasă în repertoriul Filarmonicii „Moldova“ .....	38
Muzica religioasă a lui Achim Stoia .....	43
Cvartetul <i>Voces</i> , rod al pământului gălățean și împlinire a școlii ieșene .....	46
Gavriil Galinescu (1883–1960) .....	49
Momente semnificative în discursul literar–muzical al lui Alexandru Lăpușeanu din opera cu același nume de Alexandru Zirra .....	51
George Pascu — un reprezentant de seamă al culturii muzicale românești.....	57
Accesibilitate, contemporaneitate .....	63
Constantin Georgescu.....	65
<i>Oedip</i> de George Enescu la Iași .....	70
Din viața muzicală clujeană.....	73
<i>Cantores amicitiae</i> , poartă peste Prut, mesaj de bucurie și dragoste.....	75
Din an în an.....	78
Un omagiu pios adus Corului <i>Gavriil Musicescu</i> .....	80
<i>Liturghia modală</i> de Achim Stoia. Avancronică muzicală.....	82
Zilele muzicale gălățene (23 septembrie – 3 octombrie) .....	84
Sonata pentru vioara și pian .....	88
Simpozion național de bizantinologie.....	90
Oratoriul de Crăciun interpretat de <i>Cantores Amicitiae</i> .....	94
Interpreți clujeni la Iași .....	97
Recitalul mezzosopranei Mariana Cioromila.....	100
A. Scriabin .....	106
Ernest Chausson .....	108
Richard Wagner .....	110
Robert Schumann .....	112

---

George Enescu.....	114
Muzica de tradiție bizantină în România.....	116
Anton Pann, plăsmuitor de cîntări duhovnicești.....	119
Cîntare de sîmbătă seara din Școala de la Putna.....	121
Ecouri psaltice de la „Sărbătoarea Iașului“.....	123
I. D. Petrescu – bizantinolog român de talie europeană.....	125
Închinare la Ziua Crucii.....	127
Trisaghionul liturgic „Sfinte Dumnezeule“.....	128
Un vechi imn de slavă la nașterea Maicii Domnului.....	130
Psalmodieri la vremea Postului Mare.....	132
Un maestru al muzicii psaltice – Grigore Panțîru.....	134