

## **THE PLACE OF GEORGE ENESCU'S ROMANIAN RHAPSODIES IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL SCHOOL OF COMPOSITION**

**Mihaela Silvia Roșca**

**PhD, West University of Timișoara**

*Abstract: The role that the romantic national schools have had in promoting and enhancing, in a demanding manner, the national folklore is well known. Starting from these desiderata, the music of the national schools of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries sees the emergence of new ways of construction of the musical discourse (be it instrumental or symphonic genres), sprung from the impact of Eastern European folklore data with the Western European architectural ordering structure. The rhapsody knows, more than any other instrumental or symphonic genres and forms encountered in the creations of the composers from the national schools, constant innovations as regards the type of writing which are aimed at both the stylistic parameter, and the technical-compositional one (form, harmony, polyphony, orchestration).*

*As frequently seen in the history of musical genres, in the case of certain language modalities, although possessing a well defined status, enshrined in the consciousness of the art of sounds and its practice, their destiny is saved in a particular historical moment, when the need for reformulation and reshaping is in harmony with certain aesthetic, stylistic and even social and historical requirements. This is also the case for the rhapsody (known as a genre ever since Greek antiquity), which loses its original meaning and acquires a new profile in the context of a given artistic and aesthetic reality.*

*The growing interest for rhapsody and its subspecies - "processing-arrangement" - in the second half of the 19<sup>th</sup> century correlates, at that historical time, with the longing of the national schools to harness their own folkloric potential and to showcase its virtual expressive attributes.*

*Looking at things chronologically, after the success of the rhapsodies of Liszt and Brahms, two of those who have conferred genuine importance to the genre in the 20<sup>th</sup> century, the rhapsodic thinking acquires a new configuration in which freedom of expression is sovereign. This was possible also due to the emergence of new compositional techniques, some of them contradictory, which imposed themselves ever since the beginning of the century: impressionism, expressionism, serialism, modalism. In this highly eclectic aesthetic ambience, the rhapsodic genre had to adapt to the new reformative context, an eloquent testimony being given by the works of Bela Bartok, Claude Debussy, Maurice Ravel, Sergei Rachmaninov, George Gershwin and George Enescu.*

*The national and international reputation of the two Romanian Rhapsodies by George Enescu is ensured not only by the consistency of the folkloric citations displayed in the two scores, consistency highlighted repeatedly by the permanent oscillation between the parlando-rubato rhythm and the divisional rhythmic one, but especially by the architectural soundness and enhancement of musical ideas, using the virtuosity of handling the orchestral device, as well as the large-scale symphonic forms.*

**Keywords:** Enescu, rhapsodies, impressionism, expressionism, parlando-rubato

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 tinerețe 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 decameră*. 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 Lazăr Cosma care

precizează cu referire directă la profilul lor; „ se preiau teme fără să se modifice substanțial, repetându-se mereu în alte înveșmântări.”

Este recunoscut faptul ca 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 școlilor 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 stilistic-interpretativ cât și cel tehnic ( 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 salvat, primenit într-un anume moment istoric, atunci când necesitatea unei reformulări, redimensionări este necesară și consună cu anumite necesități estetice, stilistice și 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 școlilor naționale muzicale de compoziție vest-europene manifestau un interes sporit pentru specificul folclorului național și a potențialelor valori expresive pe care le poseda. 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. Reprezentativă 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 stăpânirea 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 anunța 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 depărtează 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-compozitionale, 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, fără îndoială, 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 București<sup>1</sup> 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 Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Alexandru Zirra, Sabin Drăgoi, 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 cvasi-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 imaturități creatoare, o lipsă de perspectivă în limbaj devine axiomatic, o constanță ideatică ce asigură plus valoarea și echilibrul discursului simfonic.

Punerea în lumină a sursei folclorice nu este o modestă însăilare de motive, ci reprezintă o primă etapă de sublimare a acestora prin desăvârșirea prelucrării simfonice prin limpezimea, consistența și strălucirea clișeelelor timbral-instrumentale. Avem de a face cu o adevărată risipă de mijloace componistice care-paradoxal totuși-înăbușă, minimalizează forța expunerilor-citat, prospețimea și autenticitatea ethosului popular pe care îl slujește. Acest lucru se întâmplă datorită nevoii compozitorului de a supradimensiona trăirea și, în consecință, etalează o orchestrație încărcată, barocă, 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 română 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 stilistic specific muzicii lăutărești, virtuozitatea sa în concilierea structurilor modale arhetipale ale folclorului românesc cu cele armonice, specifice unui sistem gravitațional tonal, creând un ambient propice etalării simbolicii muzicale folclorice.

Despre Rapsodiile române ale lui George Enescu s-a scris foarte mult. Chiar dacă unele dintre ele fac trimiteri tangențiale la importanța și locul lor în creația compozitorului, meritul muzicologilor constă 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 cameră.

<sup>1</sup>Prima audiție a celor două Rapsodii române op.11 a avut loc la 8 martie 1903 la Ateneul Roman, fiind interpretate de Orchestra simfonică a lui Eduard Wachmann, avându-l la pupitrul dirijoral chiar pe compozitor. (Monografia “George Enescu”-editată de Academia R.P.R., 1964, pg.147)

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

Octavian Lazăr Cosma subliniază faptul că “fără să fie culegător de melodii, un folclorist ca mulți compozitori români și străini, lui Enescu i s-au intipărit în memorie atributele cântecelor și dansurilor populare, folosindu-le în creație la început în mod afectiv, instinctual, iar apoi într-un mod mai complex, inclusiv rațional, deliberat”<sup>2</sup>.

Referindu-se la actul de naștere al Rapsodiilor, compozitorul și muzicologul Zeno Vancea descrie apariția lor ca o necesitate a continuării și sintetizării eforturilor creatoare ale înaintașilor de a găsi punctul de întâlnire între datele specifice folclorului național și gândirea simfonică occidentală. Mai mult, “popularitatea universală a unor lucrări aparținând școlilor naționale romantice putea să constituie pentru Enescu un îndemn în plus”<sup>3</sup>.

Zeno Vancea susține că din punct de vedere stilistic, cele două rapsodii evidențiază o legătură mai mult “sentimentală” a compozitorului cu folclorul lăutăresc, orășenesc. De asemenea, un argument suplimentar l-ar putea constitui plasticitatea imaginilor rapsodice. Intențiile programatice nemărturisite ale creatorului, a cărui ființă este inundată de frumusețea plaiurilor natale. Astfel, Zeno Vancea remarca în lucrarea sa “Intonații populare românești în muzica lui George Enescu” că însemnele ilustrative ale celor două rapsodii sunt extrem de bine puse în relief. Rapsodia I se definește ca o veritabilă imagine a veseliei prin exuberanța ei” în contrast cu cea de a doua, asimilată cu o “frescă istorică cu un fond meditativ, zugrăvită în culori sumbre, o evocare a trecutului de luptă cu voievozi și domnițe”.

Compozitorul și esteticianul Cornel Țăranu remarca în exegeza lui “Enescu în conștiința prezentului” că este remarcabilă plăcerea lui Enescu de a urmări” firul neîntrerupt al discursului melodic “,metaforic formulat ca o “confesiune înfinită ce se bazează pe o neconținută variație ritmică”<sup>4</sup>.

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 regăsim atributele personalității enesciene în modalitatea particulară “de a îmbrăca mereu alte și alte aspecte ritmice pe un singur nucleu tematic”, precum și omniprezența intervalului de terță ce revine obsedant în melosul enescian (prezent și în secțiunea mediană a Rapsodiei a II-a)

El remarca și 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, refăcându-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 observa că din contactul cu materialul folcloric, “aria inspirației” se lărgeste “și în același timp” integrarea în organismul muzicii simfonice a unei asemenea substanțe populare a

<sup>2</sup>O.L.Cosma-Cursul de “Istoria muzicii romanesti”, Conservatorul de muzica “Ciprian Porumbescu”, Bucuresti, 1971, pg. 281-284

<sup>3</sup>Zeno Vancea-“Intonatii populare romanesti”, Bucuresti, Revista Muzica nr. 1/1954, pg. 5

<sup>4</sup>Cornel Taranu-“Enescu in constiinta prezentului”, Editura pentru literatură, Bucuresti, 1969, pg. 53

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 române le 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 specifice 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 structură cromatică (cu precădere în melodiile integrate sistemului ritmic parlando-rubato) și folosirea unui număr redus de unități ritmice cu o înlănțuire 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.

Interesantă 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 special 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 tălmăcirii simfonice a citatului folcloric, tălmăcire ce 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 melodic-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 adevărată scriitură solistică adaptată orchestrei simfonice)<sup>5</sup>.

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.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

- Alessandrescu, Alfred – Scrieri despre George Enescu. Studii de muzicologie nr. 9, 10, 11, 12/1955-1959, București
- Chiriac, Mircea – Rapsodiile române de George Enescu. Revista Muzica, anul VIII, nr. 7/1958, pag. 23, București
- Enescu, George – Scrisori, Editura muzicală, București, 1963
- Tătaru, Cornel – Enescu în conștiința prezentului, Editura pentru literatură, București 1969
- Vancea, Zeno – Creația muzicală românească, vol. I, Editura muzicală, București, 1968, pag. 219-237

<sup>5</sup>Mircea Chiriac-studiul „Rapsodiilor române de George Enescu”, București, Revista Muzica, nr. 7/1958, pg. 21