

George Enescu dirijor.

I. Preliminarii pentru o poetică dirijorală enesciană

Vlad Văidean

REZUMAT – Însemnările de față își propun să creioneze ipostaza în care interpretul George Enescu și-a găsit funcționarea cea mai împlinită, de el însuși considerată astfel, ca și de toți cei ce l-au admirat la pupitru, fie că se aflau în public sau pe scenă, sub directa lui îndrumare. Recurg, în această primă parte a studiului, la toate declarațiile identificabile pe care George Enescu le-a formulat despre arta dirijatului în general, ca și despre ponderea specială deținută de aceasta în propria lui formare și carieră muzicală. Fiind destul de numeroase (chiar dacă majoritatea succinte), consider că, pe baza grupării lor pe anumite criterii tematice, se poate vorbi în mod legitim despre o așa-numită „poetică dirijorală enesciană” pe care în plus, în a doua parte a demersului de față, o voi observa confirmată, în datele sale esențiale, de mărturii felurite (cronici muzicale, evocări memorialistice) ale contemporanilor, și totodată o voi încadra istoric într-o retrospectivă sintetică asupra bogatei cariere de dirijor a lui George Enescu.

Cuvinte-cheie: teoria interpretării muzicale, Viena *fin-de-siècle*, memorie muzicală

Desigur că generațiile care vor veni și care se vor adăpa doar la frumusețile grandioasei opere componistice a lui George Enescu, vor avea de ce să invidieze pe contemporanii săi, care l-au prețuit și venerat și ca neîntrecut vrăjitor al arcușului și ca un fenomen al baghetei și interpretării.¹

1. Introducere

Compozitorul s-a precizat mai limpede în conștiința posterității. Inerții și prejudecăți, tardivități și paragini de ordin strict conjunctural – interpușe în decenii de izolare a

V. Văidean
Universitatea Națională de Muzică București
București, România
email: vladvaidean@yahoo.com

¹ Lazăr, „Cronica muzicală”, 4.

României (post)comuniste și de politici editoriale păguboase – nu au putut împiedica inevitabilul: încet și sigur, și măcar la nivel simbolic (de unde încă își așteaptă editarea critică integrală și prezența sporită în repertoriile curente), creația enesciană își adjudecă un loc numai al ei, tot mai bine fixat la nivelul de relevanță superioară al canonului muzical occidental. Interpretul, în schimb, cel care – în mai mare măsură decât compozitorul – și-a fascinat contemporanii prin hiperactive manifestări în multiple și la fel de viabile capacități artistice; cel care nu de puține ori a făcut senzație lăsând vioara pentru a trece, cu egală măiestrie, în fața claviaturii sau pentru a prelua bagheta în cadrul unuia și aceluiași concert; cel care, contrazicând astfel tendința modernă a specializării – tendință pătrunsă și în artă cu prestigiul avansului evolutiv aparent inevitabil –, a rățăicind neîntrerupt, timp de jumătate de veac, prin săli de concerte de pe mai multe continente, ca și în saloane și serate restrânse, nimbate de noblețea aproape neverosimilă a maestrului parcă descins din aurite și iremediabil trecute vremuri, când totalitatea formelor de exprimare muzicală putea încă să emane din una și aceeași persoană; muzicianul complet, „prințul de peste inefabil”, după cum i s-a spus la un moment dat², s-a topit în aburul legendei. Și-a mărturisit de câteva ori reticențe serioase față de imperfecțiunile tehnicii de înregistrare din epoca sa. Ca atare, documentele sonore sunt prea puține, iar majoritatea datează dintr-o perioadă prea târzie (când limitările tot mai pronunțate impuse de boală și de bătrânețe i-au deteriorat îndemânarea violonistică) pentru ca posteritatea să-și poată face o idee fidelă despre înaltele sale însușiri de interpret instrumentist. El însuși era, neîndoielnic, dureros conștient de expertiza tehnică fluctuantă, uneori neglijentă a performanțelor sale de la senectute, pe care n-ar fi vrut-o imortalizată (dar de care nici n-ar trebui să se facă prea mare caz, după cum nu au făcut nici contemporanii în consemnările lor elogioase, de vreme ce ea le apărea – și trebuie să ne apară și nouă, în ultimele înregistrări rămase – totdeauna covârșită de un ton extrem de personal, rezultat dintr-o mare căldură și profunzime expresivă).

Fapt e însă că activitatea de multifacțată complexitate, intens și imens desfășurată, a interpretului George Enescu ar rămâne un fenomen greu de imaginat, dacă n-ar putea fi dedusă și din belșugul mărturiilor lăsate de cei ce au avut bucuria de a o urmări nemijlocit. E vorba de o întregă literatură, în general subzistentă în stadiul incert al risipirii prin publicații mai mult sau mai puțin obscure, așadar valorificată în moduri mai degrabă accidentale, dependente de îndemânările și disponibilitățile scormonitoare ale fiecărui cercetător în parte. Chiar și în cazurile în care nu constituie decât nuanțări și îmbogățiri ale unor aspecte deja cunoscute, datele cuprinse în acest tip de scrieri s-ar impune explorate cât mai cuprinzător cu putință, puse cap la cap și sistematizate, tocmai pentru că, adus în bătaia zvonului lor amplu, portretul artistic și omenesc al lui George Enescu ar pulsa mai proaspăt, eliberat astfel de riscul desprinderii sale spre zarea impersonală a efigiei pietrificate.

² „Arghezi îi zice drept și frumos: «Prințul de peste inefabil!»”. [Teodoreanu] Velisar, „Enescu”, 504; republicat fragmentar în Crăciun și Codrea, *Gânduri închinat lui Enescu*, 80.

Însemnările de față își propun să creioneze retrospectiv ipostaza în care interpretul George Enescu și-a găsit funcționarea cea mai împlinită (de el însuși considerată astfel, ca și de toți cei ce l-au admirat la pupitru, fie că se aflau în public sau pe scenă, sub directa lui îndrumare). Iar pentru aceasta vor fi convocate la răstimpuri, pe spații relativ generoase, câteva ecouri grăitoare din corul contemporanilor, căci puterea cea mai mare de convingere nu poate aparține decât citării nediluate din evocările celor ce l-au ascultat, văzut și cunoscut personal. Pentru a avea efectul scontat – adică pentru a trezi în cititor convingerea că are toate motivele de a-i invidia pe cei ce au respirat în preajma lui Enescu –, lectura trebuie să se desfășoare ținând cont de următoarele două mari avertismente:

1) Ecourile citate sunt cu adevărat numai niște cioburi răzlețe și fragmentare, căci articolele din presa epocii (cronici muzicale, anunțuri de concerte și recitaluri, portrete și eseuri), scrise în felurite limbi, precum și însemnările cu caracter intim (jurnale, scrisori, memorii) alcătuiesc o sumă greu determinabilă, o abundență copleșitoare a cărei cuprindere între coperti cât de cât organizate a fost încercată încă de la primele pălpâiri ale științei idolatre numite „enescologie”, și care continuă, după posibilități, până în ziua de astăzi. Continuă și, de fapt, riscă să rămână perpetuu neîncheiată. Căci, pe oricâte căi tentaculare și-ar împinge cercetătorii eforturile, adevărul rămâne că risipirea muzicianului se dovedește dezarmantă prin grandoarea ei; orice năzuințe exhaustive, în ceea ce-l privește pe George Enescu, sunt condamnate la frustrare.

2) Literatura aceasta e denivelată valoric; expunerile amănunțite și credibile se învecinează cu elogiile stereotipe sau panglicile retorice. Rămâne însă constantă generalizarea caracterului ditirambic, ce inevitabil impresionează și, la răsfoiri insistente, poate deopotrivă obosi sau stârni reacții condescendente. Ceea ce nu i se poate tăgădui este sinceritatea elanului, nevoia irepresibilă de a depune o cât de modestă mărturie despre trecerea geniului prin lume. În orice caz, dată fiind mai ales puținătatea și precaritatea înregistrărilor, trebuie să se recurgă la această literatură ca la principalul depozit de informații cu privire la activitatea concertistică a lui George Enescu.

O atare manieră indirectă de resuscitare prezintă, desigur, neajunsul serios că pune baze mai mari nu atât pe obiectul admirației sale, cât pe ceea ce nu poate constitui decât reflectarea inevitabil palidă a unei realități iremediabil apuse. Lucrurile nu pot fi însă evitate, de vreme ce nici înțelegerea personalității lui George Enescu în integralitatea ei nu se poate nicidecum dispensa de evocarea imensei sale laturi interpretative. În definitiv, însăși concepția lui componistică – neconținut exigentă față de detalierea cât mai precisă și nuanțarea cât mai rafinată a indicațiilor ce proliferază calofilia, cum bine se știe, în partiturile enesciene – a fost adânc amprentată de măiestria pe care el o dobândise ca violonist și ca pianist, de experiența de fin cunoscător în domeniul celor mai variate și tainice posibilități ale principalelor instrumente pe care le-a practicat.³ După cum și

³ Există în plus mărturii suficiente de numeroase despre faptul că, în cadre informale, muzicianul putea manevra cu uluitoare îndemănare și celelalte componente de bază din familia instrumentală a coardelor – viola, violoncelul –,

capacitatea componistică a gândirii sale a avut la rândul ei o influență decisivă asupra actului său interpretativ, conferindu-i acea putere unică de a vedea „din interior” orice muzică abordată, de a se identifica firesc cu spiritul ei. Mulți cronicari ai vremii au vorbit în acest sens despre magia straniei proștețimi pe care lucrări clasice o căpătau sub degetele lui Enescu: impresia de „act secund”, de restituire a unor vestigii artistice plăsmuite cu ani și secole în urmă, era parcă dizolvată de interpretările enesciene; prin comparație cu majoritatea muzicienilor specializați exclusiv în arta interpretării, compozitorul poli-instrumentist George Enescu părea nu doar să reproducă o muzică memorizată mecanic, ci chiar să o recreeze atunci, pe loc, în plin act al interpretării, astfel încât mulți ascultători căpătau impresia că lucrările prezentate de el, oricât de bine cunoscute, nu le-ar mai fi auzit niciodată cântate de alții înainte.

2. „Bagheta mea nu-i decât arcușul eliberat”

Mai mult decât vioara, instrumentul ce i-a adus gloria mondială, dar totodată l-a frustrat prin constituția ei monodică, inerent limitată ca posibilități de exprimare muzicală și ca ofertă repertorială; mai mult chiar decât pianul, instrumentul plenitudinilor armonice și polifonice, autodidact explorat încă din copilărie și rămas tot timpul refugiu predilect al unei naturi muzicale tumultuoase, mereu dornice să se reverse nestingherită, să depășească orice îngrădiri; instrumentul preferat al lui George Enescu, cel în fața căruia „bulimia” lui muzicală (termenul îi aparține⁴) a resimțit bucuria descătușării supreme, a fost orchestra simfonică. „Vioara rămânea pentru el o singură voce – un copac într-adevăr minunat, dar izolat în pădure –, pe când orchestra îi era contopirea în aceeași slavă de armonie a tuturor vocilor, era întreaga pădure ce freamătă și cântă cu un glas multiplu.”⁵ Găsindu-și dintotdeauna modalitatea ideală de desfășurare în răsfrângerea polifonică (tendință pusă la lucru chiar în propriile creații, unde contururile melodice se împăienjenesc și se aglutinează capricioase, sub forma desigurilor labirintice ori a debordărilor spre imensități oceanice), tipul său de muzicalitate nu putea să respire liber decât asumându-și câmpuri cât mai întinse de expresie. Faptul de a avea un aparat orchestral la dispoziție însemna tocmai satisfacerea acestei nevoi și în domeniul interpretării, iar din câteva declarații ale muzicianului transparent și direct exprimate, marile împliniri trăite la pupitru, incomparabile – ținea el să sublinieze – cu cele accesibile prin mânărea arcușului:

precum și orga, pentru care el însuși a declarat cândva că făcuse, în tinerețe, o pasiune mistuitoare, riscând chiar să-l acapareze în detrimentul altor activități muzicale.

⁴ „*Ma boulimie musicale [...] il m'en faut toujours davantage!* / Bulimia mea muzicală [...] îmi trebuia mereu mai mult!”. Enescu, citat în Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco / Amintirile lui George Enescu*, 166 (fr) / 167 (ro).

⁵ Ciomac, „[Jubileul maestrului George Enescu.] G. Enescu – șef de orchestră”, 13.

Vioara mă reține, mă împiedică, arcușul e lipit de coarde... Bagheta mea nu-i decât arcușul eliberat. Apoi repertoriul ce-l am ca violonist e atât de redus și ingrat, pe când orchestra e mult mai bogată și ca repertoriu.⁶

Îmi place mult să dirijez. Este un joc plăcut, amețitor chiar, în unele ceasuri. Ce minune să faci muzică fără să fii obligat să repeți mai întâi game obositoare ce-ți strică orice plăcere! [...] Oh! Ce impresie minunată, comparabilă puțin, îmi închipui, cu cea a organistului așa mic, dominând un instrument atât de puternic! Ești acolo, ceva minuscul, și declanșezi furtuni...⁷

Și-a declarat totodată fascinația pentru resursele nelimitate ale organismului simfonic, exprimându-se despre el ca și despre o realizare dintre cele mai valoroase ale civilizației; căci – pare să sugereze Enescu – gândirea prin sunete dobândește, grație extinsei și complexeii alcătuirii a unei orchestre, capacitatea de a scoate la lumină zăcămintul prețios al trăirilor nearticulate, ascunse-n incerte adâncimi sufletești: „[C]ompoziția este atât de completă, ai la îndemână o orchestră întreagă ca mijloc de exprimare a tot ceea ce formează frumusețea și plenitudinea vieții. Ca dirijor am satisfacția tot atât de completă; orchestra e un tot pe care poți să-l modelezi pentru o cât mai perfectă interpretare. Repertoriul este vast. E mult prea vast pentru o viață de om.”⁸

De fapt, fascinația aceasta era motivată în bună măsură de legătura pe care, dintre toate ipostazele posibile ale actului interpretativ, cel dirijoral o instituie cel mai strâns cu condiția creatorului însuși; sistând dependența de materialitatea mărginită a vreunui instrument, bagheta îi conferă compozitorului dirijor iluzia entuziasmantă că intră în contact direct cu duhul muzicii, emanat ca prin farmec din masa orchestrașilor animați de o unică voință: „Aplauzele nu mă încălzesc atât. În schimb însă, când orchestra e pătrunsă de ideea pe care o urmăresc, când [muzicienii] mă pricep, când se identifică cu mine, când instrumentele cele mai extreme reușesc să traducă în sunete intențiunile mele, în momentele acelea simt o senzație plăcută, intensă, ceva ce nu se poate descrie. Ceva ce trebuie simțit.”⁹

Preferința subiectivă pentru arta interpretării în versiunea sa dirijorală apare la fel explicată – deci ca o consecință a imediatei sale vecinătăți cu compoziția, totdeauna

⁶ Enescu, citat în A[roneanu], „Maestrul Enescu vorbește «Gazetei»”, 1; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviu din presa românească (1898-1946)*, 279.

⁷ „J'aime beaucoup diriger. C'est un jeu agréable, et même grisant à certaines heures: quelle merveille de faire de la musique sans être obligé d'accomplir auparavant des gammes fastidieuses qui gâtent le plaisir! [...] Oh! la merveilleuse impression, un peu comparable, j'imagine, à celle de l'organiste si petit qui domine un instrument si puissant! On est là, minuscule, et l'on déchaîne des tempêtes...”. Enescu, citat în Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco / Amintirile lui George Enescu*, 200, 202 (fr) / 201, 203 (ro).

⁸ Enescu, citat în Șeicaru, „20 de minute cu George Enescu”, 2; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviu din presa românească (1898-1946)*, 349.

⁹ Enescu, citat în [Faust-Mohr] Reporter, „O oră la maestrul George Enescu. Marele compozitor și muzicant George Enescu povestește unui redactor al nostru câteva întâmplări din bogata sa carieră artistică”, 1; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviu din presa românească (1898-1946)*, 69.

superlativ prețuită de Enescu drept activitatea muzicală prin excelență – și în finalul unui interviu consacrat în întregime tocmai profilului său de dirijor; întrebat în ce măsură faptul că este compozitor reprezintă „o înlesnire sau o piedică” pentru practicarea dirijatului, muzicianul răspunde prin a afirma atât intercondiționarea esențială dintre aceste două „fațete” ale triplei sale personalități de „compozitor-dirijor-violonist” (după cum semnificativ o anunța chiar titlul interviului în cauză), cât și neta lor ierarhizare, pe care Enescu nu obosea să o enunțe ori de câte ori i se oferea prilejul: „Mi-am impus să separ personalitatea mea dirijorală de cea componistică. Din fericire, sunt în stare să le fac pe amândouă. Ele sunt în multe privințe strâns înrudite. [...] Dar, dacă se pune problema să aleg între aceste două personalități, nu pot decât să spun că sunt compozitor înainte de toate. Îmi doresc să creez.”¹⁰

Având de fapt rolul să îmbogățească substanțial o întreagă campanie de presă ce a anunțat, a însoțit și a propagat peste timp ceea ce se detașează drept evenimentul de maxim prestigiu din cariera dirijorală a lui George Enescu – debutul său la pupitrul Orchestrei Filarmonicii din New York, unde s-a impus, trei ani de-a rândul (1937-1939), drept favorit între dirijorii-invitați –, interviul invocat conține observații importante pentru înțelegerea principiilor după care s-a ghidat George Enescu în mânăuirea baghetei. O veritabilă „poetică dirijorală” enesciană se poate desprinde din confruntarea lor cu alte răzlețe exprimări ale muzicianului pe subiect, și mai ales (după cum voi proceda în finalul însemnărilor de față) din regăsirea datelor lor de bază în numeroase mărturii ale contemporanilor.

3. „Pregătirea pentru viața de dirijor”, în Viena *fin-de-siècle*

Astfel, „experiențele muzicale din copilărie” – adică din perioada decisivă a celor șapte ani în care copilul-minune, apoi adolescentul studios Enescu s-a format la școala Vienei *fin-de-siècle* – beneficiază la începutul interviului de o evocare afectuoasă (plină de „recunoștință respectuoasă”, cum anunță intervievatoarea), mai bogat detaliată, în fapt, decât oricare alta consemnată până atunci. Muzicianul relatează pe larg despre timpuria și constanta lui imersiune în tradițiile de interpretare a clasicilor, facilitată de profesorul său, Joseph Hellmesberger jr, care nu numai că l-a admis în orchestra elevilor (unde a cântat la primul pupitru al violoncelului întâi, în mai multe rânduri chiar sub bagheta lui Johannes Brahms), dar l-a și purtat săptămână de săptămână la concertele simfonice dirijate

¹⁰ „*Is the fact that you are yourself a composer a help or a hindrance?*» «*I have trained myself to separate my conducting from my composing personality. Fortunately, there is scope for me to exercise both. They are in many ways closely related. [...] But if it came to a choice between those two personalities, I cannot help but say that I am a composer before all. I want to create*»”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality. Roumanian Composer-Conductor-Violinist Discusses the Second of His Three Roles”, 11; reproduș în facsimil în Popa și Sârbu, *Documente din Arhiva M. N. G. E. Articole de presă despre George Enescu, vol. VIII: 1934-1937*, 228.

de Joseph Hellmesberger sr după indicații de interpretare transmise lui direct de la sursă (tatăl lui Joseph sr, Georg sr, fusese un apropiat al lui Beethoven), precum și la reprezentațiile și repetițiile de la Opera Imperială, unde micul ucenic își avea locul său special, „în spatele timpanilor”¹¹; avea deci privilegiul amplasamentului în miezul lucrurilor și, după propriile-i mărturisiri, a trăit cele mai memorabile zguduiri atunci când s-a aflat în bătaia directă a vrăjii wagneriene, așa cum era ea răspândită pe atunci, la puțină vreme după moartea lui Wagner, de dirijorul Hans Richter, un alt mare cunoscător al sursei directe a muzicii pe care o interpreta. Mai mult însă decât toate acestea, profesorul și-a găzduit elevul preferat în propria lui casă, unde Johannes Brahms era un oaspete regulat – prima audiție a *Cvintetului cu clarinet*, op. 115, s-a petrecut în acest cadru din care micul Enescu nu a lipsit, concertul respectiv fiind de fapt prilejul primei lui întâlniri cu idolul tinereților sale.¹² Ședințele de muzică de cameră se țineau lanț în casa lui J. Hellmesberger jr, întreținând cvasi-zilnic un veritabil cult pentru cvartetele de coarde ale clasicilor și romanticilor austro-germani, la rândul lor interpretate după indicații transmise contemporanilor de către cei mai vârstnici, în a căror amintire încă mai stăruia prezența vie a veneraților maestri.

Desigur, la momentul rememorării lor în interviul american, toate aceste repere culturale căpătaseră deja, în conștiința majorității oamenilor, nimbul prestigiului intangibil, definitiv resorbit în domeniul legendei. Pentru Enescu însă, ele rămăseseră niște instanțe permanente active, căci îi modelaseră anii timpurii cu puterea realităților vii, trăite nemijlocit. A propus ampla lor rememorare tocmai cu scopul de a arăta în ce a constatat, în principal, „pregătirea mea pentru viața de dirijor”: nu în lecții specializate sau cursuri de măiestrie destinate deprinderii sistematice a acestei profesii, ci pur și simplu în lansarea minții sale muzicale, încă din etapa formativă, în largul „marii muzici” (după cum lui însuși i-a plăcut frecvent să o catalogheze), adică în mijlocul orchestrei simfonice, acolo unde a fost pus să respire de timpuriu și constant, până ce mediul respectiv a dobândit în conștiința lui calitățile lichidului amniotic. Aceeași cauzalitate o sugerase, mai succint, într-un alt interviu, din urmă cu mai bine de două decenii (ceea ce înseamnă că aptitudinile dirijorale și le-a gândit mereu astfel, drept consecințe ale formării vienezelor): „Fiul directorului Conservatorului, la care ședeam în gazdă, mă lua cu el la Operă, unde dirija deseori, și, din vremea aceea, am căpătat primele noțiuni de dirijor.”¹³

¹¹ „My teacher always took me to his [father's] concerts in the Hof-Kapelle. I heard all the classic symphonies there. [...] I used to go to the opera rehearsals also. I had a seat behind the kettle-drums, and heard all the Wagner operas that way”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...”.

¹² „I lived in my teacher's house, and attended each rehearsal, as well as all performances of the quartets and other chamber music of Beethoven, Brahms, Haydn, Schumann, and Schubert. I listened to the first performance of the Brahms clarinet quintet in the Hellmesberger living-room. Brahms himself was there. It was my first meeting with him”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...”.

¹³ Enescu, citat în Horia, „[Interviul zilei.] Maestrul Enescu ne povestește cariera și ne vorbește de debandada de la Operă”, 1; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviuri din presa românească (1898-1946)*, 98.

4. *Tempo* și nuanțe, linia largă și detalii

Între toate noțiunile cu pricina (expuse în interviul american mai detaliat ca în oricare altă intervenție enesciană), cardinală apare convingerea că actul de interpretare (deci inclusiv cel dirijoral) are datoria să se apropie cât mai disciplinat de intențiile creatoare. Iar drept condiție esențială în acest sens, Enescu enunță în primul rând fidelitatea strictă a interpretului față de felul în care compozitorul a proporționat arcurile în timp a muzicii; pe scurt, față de *tempo*. În lumina acestui principiu cârmuitor explică el și cvasi-obsesiva preocupare de a-și pipera partiturile proprii cu indicații de tempo (dar și dinamice) cât mai detaliate și mai precise, nemulțumindu-se de fapt doar cu termenii și expresiile consacrate, ci recurgând în plus la un arsenal întreg de subtilități terminologice, de „*quelques nuances peu usitées*” (după cum se poate citi într-o listă pusă în fruntea operei sale *Œdipe*) sau de fluctuații de tempo „*à peine perceptibles*”, toate menite să ghideze pas cu pas congruența actului interpretativ cu intenția componistică. E notorie scrupulozitatea enesciană aproape sufocantă în acest domeniu, iar compozitorul o aduce aici în discuție cu tipica lui modestie *à l'envers*, adică neformulând explicit faptul evident că ea pretinde un grad cel puțin egal de conformitate cu cel pretins de partiturile veneraților maeștri clasici (deși acestea din urmă nu sunt nici pe departe atât de generoase în asemenea indicații): „Nu pot să fac mare lucru atunci când alți dirijori îmi modifică lucrările, dar eu nu aș modifica lucrările maeștrilor clasici. Eu marchează cu multă grijă efectele pe care le doresc, indicând totul, inclusiv valoarea metronomului la fiecare câteva bare de măsură, dacă tempoul urmează să fie schimbat. Am inventat chiar cuvinte noi pentru a descrie sunetul pe care îl doresc.”¹⁴

Cu insistență își transmite muzicianul convingerea că arta interpretării muzicale nu are acces la suflul larg al autenticității dacă nu reușește să asume o viteză justă a derulării muzicii în timp, strâns dependentă de urmărirea (sau – în absența indicațiilor amănunțite din partitură – măcar de intuirea bine informată a) intenției componistice. În această privință, George Enescu s-a exprimat nu doar o dată cu siguranța celui ce s-a considerat (și a și fost perceput de contemporani) drept un moștenitor privilegiat:

L-am văzut repetând cu Orchestra Filarmonică [din București]. Nu-și preocupă nici oboseala, nici cunoștințele tehnice și deseori îndrumările pe care le dă sunt străbătute de amintirile unice de pe vremea când dirijorul Hellmesberger îl păstra alături de pupitru, lângă el. Este impresionant cum respectă notația scrisă a lucrării pe care o execută în cele mai infime indicații, după linia care duce spre textul original. [...]

¹⁴ „I can't help it if other conductors change my works, but I won't change the works of the classical masters. I mark the effects I want very carefully, indicating everything, even to metronome marks every few bars if the tempo is to be changed. I have made up new words to describe the sound I want”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...”.

L-am auzit o dată spunând în timpul când oprise orchestra: „Domnilor, nu că mă cred, dar azi sunt unicul posesor al unor legate muzicale...”¹⁵

[La Enescu,] baza interpretării e diferită de ceea ce se numește maniera modernistă, care e epatantă și adesea snoabă; arta enesciană e mai legată de tradițiile muzicii, e mai smerită în fața Marii Muzici și, de altfel, asta adaugă și mai mult la singularitatea unui om care descinde muzical în fir direct de la Beethoven și Brahms.¹⁶

Perioada studiilor vieneze, așa cum s-a integrat ea în parcursul biografic al lui George Enescu (adică aplicând bogăția unei întregi tradiții muzicale, ajunse la punctul de superlativă și totodată crepusculară eflorescență, pe datele unui temperament muzical debordant prin precocitate și conștiinciozitate), l-a destinat cunoașterii eminente a repertoriului clasic-romantic, asimilării lui de la sursă, prin percepție directă a ceea ce el a reținut ca fiind de o importanță vitală – anume a „*tempi*-lor tradiționali ai simfoniilor lui Beethoven, Schubert și Brahms”, *tempi* pe care J. Hellmesberger sr, părintele profesorului său, îi deținea din tată-n fiu: „Toate aceste experiențe muzicale din copilărie mi-au fixat *tempi* originali în minte, așa că nu i-am putut uita niciodată. Am auzit acele piese cântate, de atunci încoace, în *tempi* atât de diferiți, încât mi se pare că ar fi cu adevărat original să le cânt așa cum au fost concepute. Mozart vroia *tempi* grăbiți; Beethoven, nu. Muzica lor trebuie cântată așa cum *ei* au dorit-o. Schimbarea ritmului alterează și distruge echilibrul.”¹⁷

Pe de altă parte, dacă în privința asumării tempoului, deci a fluxului spiritual ce animă înaintarea temporală a muzicii, Enescu postulează rigoarea ultimă, în schimb prelucrarea materialității înseși a substanței acustice poate suporta, în accepțiunea enesciană, lecturi mai flexibile; din corelarea reliefulor dinamice cu profilurile timbrale reiese calitatea specifică a sonorităților, iar uneori, pentru a funcționa în condiții optime (deci tot pentru a se conforma la modul ideal intenției componistice), corelarea respectivă pretinde din partea interpretului intervenții sau chiar modificări în textul muzical:

¹⁵ Archip, „Când George Enescu vorbește...”, 5; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviu din presa românească (1898-1946)*, 373.

¹⁶ Vieru, „Arta dirijorală a lui George Enescu”, 2.

¹⁷ „All these childhood musical experiences set the original tempi in my head, so I never could forget them. I have heard those pieces played in so many different kinds of tempi since then that I think it would be truly original to play them as they were intended to be played. Mozart wanted to rush tempi; Beethoven did not. Their music must be played as they wished. Changing the rhythm alters the equilibrium, and spoils the balance”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...”.

Cu nuanța lucrurilor stau diferit. Ca să se asigure de punerea ei în valoare, un dirijor are câteodată nevoie să opereze câte o modificare în partitură. El va decide, poate, să dubleze anumite instrumente. Consider că este acceptabil să folosești două flaute în loc de unul, în cazul în care intenția compozitorului a fost în mod evident aceea de a face ca sonoritatea flautului să predomine. Dar nu consider că este permis să substitui flautul cu un clarinet. De exemplu, într-un moment din finalul *Eroicii*, suflătorii de lemn dețin melodia, expunând-o deasupra unui acompaniament de trompetă. Totul este marcat *forte*. Pentru ca pasajul respectiv să răsune, trompetele trebuie să cânte *piano*, iar grupul suflătorilor de lemn trebuie amplificat.¹⁸

Una peste alta însă, toate acestea rămân detalii punctuale, ce nu pot decide, prin simpla lor cumulare cantitativă, asupra viabilității unei interpretări, căci „în dirijat, nu detaliile sunt cele care contează”; dimpotrivă, preocuparea primordială a dirijorului este de a dobândi și a transmite, ca pe o suflare de viață, viziunea întregului, de a urmări neabătut ceea ce Enescu numește „proporția adevărată, linia largă” a lucrării muzicale.¹⁹ Capacitatea aceasta – de a prelua fiecare moment sonor în logica vitală a unui curent global, de a nu permite cocoloșirea excesivă a amănuntului în detrimentul firului roșu – este chiar criteriul principal după care Enescu îi distinge la un moment dat pe dirijorii valoroși de cei mediocri: „Dirijorul ideal este [...] acela care stăpânește perfect în minte partitura. După clădirea interioară, șeful unei orchestre obține ceva de sine stătător. Toate detaliile, toate nuanțele sunt, atunci, în concordanță cu ideea fundamentală a operei. Dirijorii mediocri vor prezenta o lucrare întotdeauna cu gheburi și sentimentalisme de prost gust.”²⁰

5. „Miraculoasa lui memorie”

5.1. *Uimiri și anecdote. Și o rectificare*

„Stăpânirea perfectă în minte”, „clădirea interioară” a lucrării muzicale dirijate – menționate aici de Enescu drept condiții esențiale pentru ca dirijorul să intre în posesia „ideii fundamentale a operei” – sunt de fapt alte feluri de a denumi memoria: procesul laborios de asumare deplină a muzicii echivalează, până la urmă, cu exercitarea suverană a acestei facultăți mentale. Iar George Enescu a reputat, cum bine se știe, performanțe de campion inegalabil în practicarea acestei gimnastici a memorizării – performanțe atât de stupefiante, încât au putut părea adeseori aproape de domeniul neverosimilului; multe din exclamațiile

¹⁸ „With nuance, it is different. It is sometimes necessary for a conductor to secure this by making some change in the score. Perhaps he decides to double certain instruments. I consider it permissible to use two flutes instead of one when the composer's intention was obviously to have the flute predominate. But I do not consider it permissible to substitute a clarinet for the flute. For instance, in one place in the finale of the *Eroica* the woodwinds have the melody over a trumpet accompaniment. It is all marked forte. The trumpets must play piano, and the woodwind choir must be augmented, if that place is to sound”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...”.

¹⁹ „But in conducting, the details are not the important thing. It is the true proportion, the large line, which must be there”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...”.

²⁰ Enescu, citat în A[roneanu], „Maestrul Enescu vorbește «Gazetei»”, 2.

cele mai entuziaste consemnate în evocările contemporanilor s-au cheltuit tocmai pentru a depune mărturie despre potențele mnemonice ale minții enesciene, toate exprimând cam aceleași atitudini curente – uimirea și cutremurul, adoptate ca în fața unui fenomen supranatural, aparent inexplicabil. În momentele ei de punere la lucru în actul dirijoral, memoria enesciană împunea frecvent îndeosebi prin disponibilitatea egală atât față de canonul muzicii clasic-romantice, cu care practic se contopise, încă din vremea studiilor vieneze, cât și față de unele partituri moderne pe care, atunci când i se oferea ocazia, se dovedea capabilă să le asimileze cu o rapiditate de-a dreptul vorace.

Ca șef de orchestră, desfid pe oricare capelmastru din străinătate – ca: Colonne, Lamoureux, Richter, Weingartner, Nikisch, Steinbach – să facă bravura ce o face marele nostru Maestru Enescu, de-a dirija pe dinafară, fără nicio zare de partițiune generală [...] înaintea sa. Nu pot admira îndeșt, o repet, și-am s-o repet la fiecare ocaziune, *miraculoasa lui memorie*. Înțeleg să conduci compozițiunile clasice pe care le-ai auzit și studiat în anii de studiu în străinătate, dar Maestrul nostru o face și cu compozițiunile moderne, care sunt cu mult mai complicate și unde atențiunea trebuie să fie ațintită în gradul cel mai mare.²¹

Având în vedere memoria sa miraculoasă, nu e de mirare că cunoaște pe dinafară marile creațiuni simfonice; dar că, aruncând o singură privire pe o compoziție modernă, necunoscută și zăpăcită, care dintr-un motiv oarecare figurează pe program, o dirijează pe urmă tot pe de rost, indicând toate intrările, corectând orice greșeală, este în adevăr un caz unic. Se zice că într-un oraș din Ardeal i-a adus odată un compozitor localnic o lucrare a sa spre a-i cere părerea și mare i-a fost mirarea și fericirea când Maestrul i-a cântat-o seara pe dinafară.²²

Compozitorul ardelean vizat aici este, cel mai probabil, sasul Paul Richter din Brașov, despre a cărui *Suită a II-a pentru orchestră în fa major, Carpatica*, op. 85, se cunoaște că George Enescu a dorit în mod special să o dirijeze în premieră absolută (cu ocazia primului concert pe care l-a susținut, în 12 noiembrie 1923, la Societatea filarmonică brașoveană²³), după ce o studiasse și o memorase într-un timp record. Despre familiarizarea maestrului cu partitura respectivă și felul în care s-au desfășurat repetițiile au depus mărturie alți doi martori direcți, muzicieni din localitate:

După ce Paul Richter și-a dirijat propria-i compoziție, evident, la repetiție, a preluat apoi bagheta George Enescu care, fără să aibă nevoie de partitură și fără să spună multe cuvinte, ne-a condus atât de miraculos, până la final, încât n-am avut timp, aproape, nici să respirăm. În concert, compoziția lui Paul Richter a înregistrat un succes răsunător!²⁴

²¹ Caudella, „Al 3-lea concert simfonic”, 1; republicat în Caudella, *Cronici din trecut*, 101.

²² Cosma, „George Enescu”, 447.

²³ Vezi Catrina, „Enescu și Paul Richter. Pe marginea primei audiții a Suitei *Carpatica*”, 106-109; republicat în Catrina, *Studii și documente de muzică românească 2*, 51-56; și în Catrina, *Muzica și muzicienii Cetății*, 146-152.

²⁴ Francisk Kraus, citat în Catrina, „Enescu și Paul Richter. Pe marginea primei audiții a Suitei *Carpatica*”, 107; Catrina, *Studii și documente de muzică românească 2*, 54; Catrina, *Muzica și muzicienii Cetății*, 150.

Enescu a ascultat mai întâi lucrarea sub conducerea lui Richter și a luat partitura cu sine la Hotelul „Coroana”. [...] La prima repetiție cu orchestra, Enescu nu avea la îndemână partitura, ea rămăsese undeva la hotel. Cu toate acestea, începu să dirijeze pe de rost, ceea ce nu ar fi fost nimic deosebit, căci dirijatul pe dinafară este adesea numai o simplă mistificare pentru public, orchestra mergând și așa. Aici însă nu numai că au fost date toate intrările, ci, când o frază trebuia să fie repetată cu atenție, Enescu numea litera F sau G, cu două măsuri înainte. La câte o măsură se oprea și întreba pe Richter dacă în acompaniament trebuia cântat un bemol sau un becar, căci el credea că în partitură era bemol, pe când în partitura instrumentală era un becar. Richter dădea din umeri, pe când Enescu era de părere că ar fi mai bine să se cânte bemol. Partitura îi dădu mai târziu dreptate lui Enescu. Sună anecdotic și este ușor supraestimat în valoarea sa, dar forța-i creatoare merită să fie relevată mai pregnant, iar în acest caz s-a dovedit excepțională.²⁵

Până la urmă, nu puțini dintre dirijorii excepționali se dovedesc posesori ai puterii de memorizare detaliate a muzicii; cântatul pe dinafară este de fapt un soi de cutumă intrată deja în tradiția scenei de concert, dictând practicarea cu succes a interpretării muzicale în general. Dar dacă se pune problema efortului și a timpului de care are nevoie cel ce memorizează pentru a-și permite să nu mai recurgă la partitură, atunci agilitatea memoriei enesciene se detașează ca un caz excepțional. Mai mult însă, ea se profilează ca un fenomen de-a dreptul uimitor îndeosebi din perspectiva durabilității ei, a capacității ei de a păstra intacte – timp de ani și decenii, aparent fără nicio limită temporală – ecurile tuturor muzicilor cu care a intrat cândva în contact. Astfel, dintr-un lung șir de exemple doveditoare ce pot fi desprinse din amintirile colegilor și apropiaților lui Enescu, se poate cita aici episodul reîntâlnirii sale cu Paul Richter, așa cum a fost el rememorat de unul dintre martorii cei mai de încredere (pianistul Ionel Dobrogeanu-Gherea, acompaniator fidel al violonistului Enescu în numeroase turnee întreprinse prin orașele de provincie din România):

Eram la Brașov, într-unul din turnee, a doua zi după primul concert, și luam masa la un restaurant [...]. [Enescu] a primit aci vizita unui muzician din localitate, un german al cărui nume l-am uitat. Era conducătorul unui cor brașovean și compozitor. Din vorbă în vorbă, el i-a spus lui Enescu:

— Vă mai amintiți, poate, maestre, că acum 10 ani mi-ați făcut onoarea de a dirija aici, la Brașov, o compoziție simfonică a mea, cântată de orchestra locală de amatori? Nu-mi venea să cred când, după ce ați citit partitura și ați studiat-o foarte scurt timp, ați dirijat-o pe de rost. Din observațiile Dvoastră pe care le făceați membrilor orchestrei la repetiție, mi-am dat seama că îmi cunoașteți opera mai bine decât mine.

— Îmi amintesc foarte bine, a răspuns Enescu. Începeau coardele cu motivul acesta (și Enescu îl fluiera de la un cap la altul). Apoi intervenea flautul cu figura asta episodică (iar un scurt fluierat). Pe urmă dezvoltai în felul următor... (Și după ce a analizat o bună parte din lucrare:) Totuși mă întreb dacă aș mai putea-o dirija astăzi fără să o mai văd o dată?

Vă închipuiți uimirea compozitorului. Nu înceta să exclame iarăși și iarăși: *Nach zehn Jahren!* (După zece ani!).²⁶

Încă una dintre dovezile cu predilecție colportate pentru a demonstra caracterul prodigios al memoriei enesciene ar mai fi o amintire comunicată de nimeni altul decât Béla Bartók

²⁵ Walter Schlandt, citat în Catrina, *Studii și documente de muzică românească* 2, 49.

²⁶ Dobrogeanu-Gherea, „Complice cu Enescu”, 22-23; republicat în Dobrogeanu-Gherea, *Amintiri*, 63; și în Cosma, *George Enescu în memoria timpului*, 66.

unui cunoscut al său din Lugoj – József Willer (1884-1972), activist politic, profesor și dirijor al corului maghiar din localitate. Acesta din urmă a notat peste ani cum, în noiembrie 1923, revenit să concerteze în România, muzicianul maghiar i-a povestit despre o călătorie cu trenul pe care ar fi întreprins-o alături de George Enescu în urmă cu un an, spre București, unde confratele român ar fi urmat să-i dirijeze cele *Două tablouri*, op. 10. Bartók i-a înmânat partitura respectivă chiar atunci, în tren – era pentru prima oară când Enescu o vedea; pe loc, în prezența lui Bartók, s-a lansat în parcurgerea ei de la un capăt la altul, mai apoi scuizându-se că se vede nevoit să o mai răsfoiască o dată, ca să fie sigur că îi reține toate detaliile. După a doua lectură, Enescu a restituit partitura, iar a doua zi la repetiție a dirijat-o pe dinafară, lăsându-l pe Bartók efectiv „cu gura căscată”. Iată reproduș mai departe antologicul text consemnat de Willer, după singurele surse în care poate fi consultat în versiunea lui integrală (prima lui ediție și doar una din numeroasele lui reeditări):

În noiembrie 1923, când Béla Bartók, cu ocazia turneului artistic făcut în România, a cinștit și căminul meu din Lugoj cu un popas de o săptămână, fiecare zi a devenit de neuitat prin faptul că, în cercuri de prieteni, a cântat la pian în chip minunat. [...] I-am povestit că maestrul [Enescu] a fost din nou în Lugoj în 1921, executând pe dinafară și *Sonata Kreutzer* a lui Beethoven, fapt ce nu-și prea găsește precedent. Béla Bartók zâmbea și a povestit următoarele despre Enescu:

„Mi-ar fi greu să povestesc ceva nou despre memoria lui Enescu; dacă nu mi s-ar fi întâmplat chiar mie, nici n-aș crede-o și nici n-aș mai spune altora. Dar fiind vorba de o experiență proprie, vă pot relata cu toată autenticitatea fantastică surpriză pe care i-o datorez marelui maestru român.

Anul trecut, fiind în drum spre București, pe peronul gării de la frontieră îl zăresc – cu bucurie ușor de înțeles – pe Enescu, care venise în întâmpinarea mea, spre a mă însoți în capitală. Deoarece Enescu era mare atât ca dirijor, cât și ca instrumentist și compozitor, el a fost ales să dirijeze concertul în care a fost prezentată lucrarea mea pentru orchestră intitulată *Două tablouri*, pe care el imediat a pus-o pe genunchi, afindându-se în studierea ei. Din mimica, săsăiturile, fredonările și fluieratul lui încet mi-am dat seama că de la prima privire a absorbit în sine cele mai complicate țesături armonice și nuanțe în orchestrație. Și-a cerut scuze că trebuie să răsfoiască încă o dată partitura, ca să-i rămână în minte cele mai mici amănunte. N-ai decât să răsfoiești, amice – îmi ziceam –, dar să mă picuri cu ceară dacă aș putea crede că din muzica aceasta îți va rămâne prea mult în minte!

După al doilea răsfoit, mi-a restituit partitura, pe care a doua zi am adus-o eu însumi la repetiție. Arhivarul partiturilor a preluat lucrarea așezând-o pe pupitrul dirijorului. Repede, Enescu s-a urcat la pupitru și primul său gest a fost să pună partitura în sertarul pupitrului. Pot zice că, de mirare, am rămas cu gura căscată... Dar când maestrul a dirijat pe dinafară cele *Două tablouri*, neuitând nimic, nici cel mai mic amănunt, reliefând în mod atât de plastic toate intențiile realizate și incluse de mine în valorile de note, atât de bine, încât eu însumi n-am mai găsit nimic de adăugat, am fost atât de impresionat cum rar mi s-a întâmplat. Nu i-am spus multe, dar din îndelungata și muta mea strângere de mână, ființa aceasta aleasă a putut simți că am închis-o pentru totdeauna în inimă, aliniindu-mă în rândurile admiratorilor lui.²⁷

Episodul este, într-adevăr, în sine spectaculos, dar și prestigiul celui ce l-a trăit și l-a transmis mai departe îi conferă o aureolă specială, așa că devine explicabil de ce reeditări

²⁷ Willer, „Amintiri despre George Enescu”, 48-49; republicat în Cosma, *George Enescu. Concertul de adio*, 100-101.

abundente l-au vehiculat într-o versiune ce induce puțin în eroare, adică citându-l ca și cum Bartók însuși ar fi autorul unic și nemijlocit al relatării – altfel spus, omițându-se menționarea numelui celui care în realitate doar a consemnat amintirea prețioasă a unei întrevederi de demult cu Bartók.²⁸ S-a atras deja atenția²⁹ asupra faptului oarecum ironic că, în demersul său de a înregistra o evocare dintre cele mai memorabile despre memoria enesciană, amicului Willer i-a jucat feste propria memorie. Căci, dintre toate vizitele lui Bartók în România sau celelalte prilejuri cunoscute în care Enescu a interpretat lucrări de Bartók, singura cu care datele textului lui Willer pot fi puse într-o oarecare legătură rămâne prima vizită a muzicianului ungar la București; iar aceea a avut loc în octombrie 1924 (nu în 1922, cum lasă să se înțeleagă Willer) – numai atunci s-ar putea presupune că Enescu ar fi intrat pentru prima oară în contact cu lucrarea bartókiană (*Sonata a II-a pentru vioară și pian*) pe care, la fel, s-ar putea considera plauzibil că a interpretat-o din memorie, acompaniat de autorul ei, în cadrul concertului din 20 octombrie organizat în onoarea oaspetelui. Probabil în urma respectivului eveniment Bartók s-a pronunțat admirativ asupra memoriei enesciene, iar odată cu trecerea anilor, cuvintele lui laudative vor fi căpătat în mintea bătrânului Willer proporții nebănuite, sugestionate fiind în acest sens de marea proliferare a atâtor evocări nu mai puțin impresionante despre memoria muzicală a lui George Enescu.

Ipoteza aceasta rectificatoare e sprijinită de încă o referire la întâlnirea din 1924 dintre Enescu și Bartók, referire formulată imediat după menționarea altui episod caracteristic pentru potențele uluitoare ale memoriei enesciene; iar întrucât episodul respectiv apare desfășurat în condiții frapant de asemănătoare celor sugerate în evocarea lui Willer (și întrucât totul face parte dintr-un substanțial articol omagial ce datează încă din timpul vieții lui George Enescu, deci e vorba de o mărturie mai demnă de încredere, prin mai marea ei apropiere în timp de momentele rememorate, ca și prin rectitudinea celei care o semnează, profesoara și pianista clujeană Ana Voileanu-Nicoară), devine evident caracterul răstălmăcitor, dacă nu chiar fabulatoriu uneori,³⁰ al aducerilor aminte lăsate de Willer:

²⁸ Sursele bibliografice în care cuvintele atribuite de Willer lui Bartók apar citate integral, sub forma unui text ce ar fi fost publicat ca atare de Bartók însuși, sunt (în ordine cronologică): ***, „Prietenia a doi mari muzicieni. Béla Bartók despre George Enescu”, 2; ***, „Bartók Béla despre George Enescu”, 6; Haralamb, „Omagiu marelui nostru Enescu! În ajunul celui de-al II-lea Concurs și Festival internațional «George Enescu»”, 2; Crăciun și Codrea, *Gânduri închinat lui Enescu*, 57-58; Bartók, „Une rencontre inoubliable”, 129; Rădulescu și Sava, *Șase decenii pe estrada Ateneului. Amintiri în colocviu, vol. I: Idealurile lui George Enescu*, 34-36; Cosma, *George Enescu în memoria timpului*, 146; Cophignon, *George Enescu*, 22; Lupu, „Some Possible Explanations for Enescu’s Fabulous Musical Memory”, 33; Bebeșelea, *Musica ricercata sau 11 povestiri muzicale surprinzătoare*, 244, 246.

²⁹ Vezi Pinter, „Enescu în presa budapestană”, 82-83; Malcolm, *George Enescu. Viața și muzica*, 174-175.

³⁰ După cum avertizează László, *Béla Bartók și lumea noastră*, 85.

Fără îndoială, ai în față un ins fenomenal. În special în privința memoriei sale există probe care uluiesc cu desăvârșire. Cunoaștem cazul când într-o călătorie între două capitale europene, Enescu a memorat prin simplă cetire o uriașă lucrare pe care, ajuns la destinație, a dirijiat-o fără partitură. Mai știm din mărturia marelui muzician maghiar Bartók cum odată, fiind dânsul la București, Enescu a dorit să-i cunoască o Sonată de curând apărută, și în ziua următoare i-a executat-o așa cum n-a mai auzit-o nici înainte, nici de atunci încoace. Mai știm cum după un răstimp de 20 de ani și-a amintit în conversația cu un muzician de o lucrare destul de mediocră pe care acesta o executase la Iași în timpul războiului, și a început a fredona motivele principale.³¹

O altă mărturie credibilă arată că primul contact al lui Enescu (ca dirijor) cu muzica lui Bartók a avut loc abia în faza crepusculară a carierei sale, cel mai probabil în anul 1950. Este încă o manifestare frapantă a puterii de absorbție și a brilianței adaptative pe care mintea muzicală enesciană o demonstrează nedezmințit; altfel spus, a capacității ei egale de a demara cu spontaneitate procesul memorizării, și totodată de a se plia cvasi-instantaneu pe datele specifice ale unei muzici inedite pentru ea (chiar și în cazul în care se poate bănuși că îi contraria măcar parțial propria estetică cretoare):

Dirija concerte ale Orchestrei Boyd Neel – îmi amintesc mai cu seamă momentul în care l-am rugat să dirijeze *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* de Bartók. Era prima dată când dirija Bartók, ne spunea, și îl găsea destul de modern. Aceasta numai când primise în sfârșit partitura, căci exemplarul care îi fusese trimis inițial nu ajunsese la el; ceea ce înseamnă că văzuse partitura pentru prima oară atunci când a urcat pe podium pentru a face uimitoarea primă repetiție. A adoptat un tempo mai degrabă lent, însă rezultatul a fost fenomenal, aventuros și răsunător.³²

³¹ Voileanu-Nicoară, „George Enescu”, 61. Béla Bartók a vizitat Bucureștiul în octombrie 1924 la invitația Societății Compozitorilor Români, organism instituțional proaspăt înființat pe atunci, sub președinția de onoare a lui George Enescu; o precizare din registrul de procese verbale al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (descendentă Societății interbelice), citată de Octavian Lazăr Cosma în istoricul instituției, arată că „George Enescu, în postură de violonist, reîntors în țară cu trei zile înainte dintr-un turneu, studiase partida pe care o cânta într-un timp record”, autorul volumului întărind la rândul lui informația prin adăugirea personală: „Se știe, partida vioriei a fost învățată de către muzicianul român în tren, pe ruta Brașov-București” (Cosma, *Universul muzicii românești*, 30). Afirmatia, după cum se vede, e formulată ca și cum ar trimite la un fapt bine cunoscut, însă în realitate, nicăieri altundeva (în afară de articolul Anei Voileanu-Nicoară) această informație nu mai e comunicată atât de explicit.

³² „*He conducted concerts with the Boyd Neel Orchestra – I remember in particular we asked him to direct the Bartók Music for strings, percussion and celesta. It was the first time he had ever conducted Bartók, he said, and he found it rather modern. That is, when he finally got the score, because the one sent to him did not arrive; which meant that he saw the score for the first time when he mounted the podium to take the first amazing rehearsal. He took it all rather slowly but the result was phenomenal, adventurous and sonorous*”. Amis, „Master Classes at Bryanston”, 42; republicat în Cosma, *George Enescu în memoria timpului*, 213-214.

5.2. „Eu nu dirijez pe dinafară ca să arăt publicului ce memorie am”

Dar dincolo de relatarea „senzaționalistă” a unor asemenea fapte de bravură mentală, dincolo și de simpla deversare a elogiilor superlative, memoriei enesciene i s-a recunoscut totodată – mai ales în momentele sale de exercitare dirijorală – rostul său mai degrabă strict „utilitar”; nu puțini cronicari au intuit corect faptul că dezvoltarea capacității de a dirija pe dinafară nu a însemnat nici pentru George Enescu (ca pentru niciun alt dirijor onest) o performanță în sine râvnită, de care el ar fi făcut paradă pentru a impresiona publicul, ci a apărut, aproape inevitabil, ca o consecință firească intervenită în procesul de urmărire a țelului fundamental pe care îl țintește orice act dirijoral – identificarea cât mai precisă cu voința auctorială, interiorizarea și recrearea ei cât mai personal asumată,³³ singura în măsură să-i confere dirijorului acea autoritate caracteristică – amestec de siguranță și degajare – necesară pentru a putea impune în rândurile orchestrei suflul unei singure voințe unificatoare și pentru a o putea „răpi”, astfel transfigurată, în actul interpretării ca într-un act de comuniune.³⁴ La un moment dat, imediat după Primul Război Mondial, când

³³ „Ca dirijor de orchestră, Maestrul aduce în interpretarea simfoniilor sau a marilor opere, pe lângă o cultură desăvârșită, toată siguranța pe care o reclamă nuanțările și pe care i-o dă fenomenala sa memorie muzicală. A conduce pe dinafară un concert sau o operă nu constituie pentru un muzicant mare o virtuozitate, așa cum o consideră de multe ori publicul, ci tocmai acea siguranță de execuție a tuturor momentelor muzicale, adică mijlocul de a ajunge perfecțiunea, și nu scopul de a dovedi calitatea memoriei sale” (Brassey, „Maestrul George Enescu”, 56-57; republicat în Cosma, *George Enescu. Primele micro-monografii (1915-1950)*, 86-87). „Dirijând toate simfoniile de Beethoven și Brahms fără partitură, maestrul George Enescu dă impresia celor care-l ascultă că muzica se află în el și de acolo se revărsă în orchestră după legile naturale ale fluxului” (Melidon, „[Cronica muzicală.] Concertele George Enescu”, 12). „Multă lume admiră la Enescu, care dirijează fără partitură, excepționala sa memorie. Pun, cum spune francezul, căruța înaintea cailor. Iau mijlocul drept scop. Majoritatea dirijorilor pe care îi cunoaștem au un balast, sunt ancorați de partitură și avântul lor coboară, la fiecare câteva tacte, pe note. Eliberată de această legătură materială, conducerea maestrului Enescu devine muzică adevărată, capătă marea perspectivă a culmilor severe ale artei și elanul său e continuu, fără dibuiri și relaxări” (Tudor, „[Cronica muzicală.] Filarmonica. Concertul Enescu-Ciomac”, 2). „El dirija totdeauna pe dinafară, dar nu pentru a demonstra publicului stăpânirea totală a partiturii, ci pentru a se putea identifica cu compozitorul însuși” (Alessandrescu, „Înălțătorea pildă a artei lui Enescu”, 3; republicat în Cosma, *George Enescu. Concertul de adio*, 107).

³⁴ „George Enescu [...], ca și Hans von Bülow, inițiatorul acestui obicei, conduce pe dinafară, lux ce nu și-l pot permite decât rarii privilegiați cu desăvârșire stăpâni pe memoria lor – calitate prețioasă pe care Enescu o are dezvoltată în mod prodigios. Un adevărat șef de orchestră e un «virtuoz al orchestrei», adică un «artist care cântă din orchestră»; a dirija pe dinafară e a avea – întreaga orchestră sub stăpânire: ochiul, acel agent credincios al baghetei, în loc de a urmări partițiunea, comandă neconținut falangei, sugestionându-i astfel viața notelor” (Mărgăritescu, „[Cronica muzicală.] Sala Ateneului – Concert simfonic dirijat de George Enescu”, 215; republicat în Mărgăritescu, *Viața muzicală. Cronici*, 115). „Faptul că George Enescu dirijează pe dinafară și că a suprimat pupitrul și partitura nu este o simplă vanitate de virtuoz, ci simbolul însuși al concepției sale de dirijor care interpretează compozițiile creându-le, din memorie, prin sunetele aparatului orchestral. Contactul acesta nemijlocit între dirijor și instrumentiști este posibil numai grație memoriei prodigioase și energiei covârșitoare a maestrului Enescu” (Artemie, „[Cronica muzicală.] Concert simfonic extraordinar dirijat de George Enescu”, 1). „Enescu dirijează totdeauna pe dinafară, așa că legătura între dirigent și orchestră devine încă mai strânsă” (Pan, „[Concerte.] Palatul Ateneului – Concert simfonic dirijat de maestrul George Enescu”, 2).

cariera dirijorală a lui George Enescu tocmai traversase prima ei fază eroică, de cantonare exclusivă în patrie și de gigantescă expandare repertorială, și când în jurul muzicianului se instalase consensul admirativ ce dicta scrierea despre el pe un cvasi-continuu ton apogetic, un cronicar compatriot a „îndrăzni” să creeze aparențele unei discordanțe, referindu-se tocmai la memorie și la ponderea limitată pe care o deține aceasta în discernerea valorii unei interpretări muzicale. Insistând asupra faptului că, în arta interpretării, memoria trebuie rânduită printre „lucrurile naive ori de ordin strict secundar”, așa încât „a admira exagerat memoria virtuozului ori a șefului orchestrei este o greșeală și o ofensă adusă operei artistice”, cronicarul invoca drept argument forte câteva binecunoscute observații formulate în același sens de Felix Weingartner (citate cu acest prilej pentru prima oară în traducere românească):

A dirija pe dinafară impune peste seamă de mult publicului. Eu nu acord prea multă valoare acestui lucru. [...] punctul esențial este ca publicul să fie impresionat de opera muzicală, iar nu să admire memoria dirigentului. [...] A dirija pe dinafară nu este decât o trebuință cu totul personală care nu influențează întru nimic desăvârșirea interpretării. Dirijarea pe dinafară este o speculație de virtuositate, în parte neartistică, din punctul de vedere că sustrage atenția publicului de la opera ce se execută la persoana dirigentului. Unii șefi de orchestră pun partitura dinainte pe pupitru, cu toate că dirijează din memorie, numai pentru a nu se pune în evidență prea mult pe ei înșiși, un mijloc pe care îl găsesc foarte lăudabil. O bună dirijare după partitură are mare valoare. O dirijare pe dinafară, însă prost predată, nu are nicio valoare.³⁵

Observațiile acestea își au relevanța lor în contextul demersului de față, întrucât unele din ideile lor de bază pot fi regăsite, altfel sau chiar asemănător sugerate, în intervenții ale lui George Enescu însuși pe același subiect. A subliniat la rândul lui faptul că se folosește de memorizare ca de o „unealtă”, pur și simplu pentru a-și eficientiza munca la pupitru; că rațiuni în primul rând pragmatice l-au făcut să evite, pe cât posibil, mișcarea incomodă a răsfoirii neconținute a foilor, pentru ca să-și poată canaliza toate energiile în sensul contactului direct și permanent cu orchestranții din fața sa.

[E]u nu dirijez pe dinafară ca să arăt publicului ce memorie am, ci pur și simplu ca să fiu liber în mișcările mele. Să nu stau mereu să întorc paginile. Când conduc orchestra, am altceva mai bun de făcut. Trebuie să caut să „scot” pentru auditori și de la executanți cât mai mult din intențiile autorului.³⁶

³⁵ Costin, „[Cronica muzicală.] Al 7-lea concert simfonic”, 2. „[C]onducting from memory [...] makes a great impression on the audience, but I do not place too high a value on it. [...] the audience is there to enjoy the work, not to admire the memory of the conductor. [...] doing without score [...] is all a purely personal matter, however, that has nothing to do with the perfection of the performance. [...] Conducting from memory, however, that makes a parade of virtuosity is also inartistic, since it diverts attention from the work to the conductor. Now and then we see a conductor put a score on the stand although he conducts from memory, his object being not to attract too much attention – a proceeding that I think commendable. [...] A good performance from the score has value; a bad one done from memory has none”. Weingartner, *On Conducting*, 42-43.

³⁶ Enescu, citat în [Movilă] Menestrel, „De vorbă cu Enescu. Mișcarea muzicală la noi”, 3; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, 125.

— Obțineți rezultate mai bune când dirijați cu sau fără partitură?

— Mă simt mai liber atunci când memorez, dar îmi place să am partitura la dispoziție. Oricum, niciun dirijor nu poate citi o partitură la asemenea viteză (*mimează grafic întoarcerea rapidă a foilor, de care ar fi nevoie*). Este imposibil să citești detaliile – doar grupuri, ce dau anumite indicații. Desigur, atunci când am de-a face cu o piesă muzicală modernă, pe care nu am avut timp să o memorez la perfecție, trebuie să urmăresc pagina partiturii mult mai îndeaproape.³⁷

În plus, din mărturiile a doi contemporani ce au consemnat interacțiuni dintre cele mai semnificative cu dirijorul George Enescu, mai reiese că memorizarea partiturilor până la ultimele lor detalii reprezenta pentru el o exigență autoimpusă și chiar o necesitate, fiindcă numai stăpânirea infailibilă a textului lucrărilor muzicale îl putea face stăpân pe sine, facilitându-i totala siguranță și degajare a facultăților artistice, și deopotrivă stăpân incontestabil peste muzicienii din orchestră, în fața cărora îndeosebi astfel, prin asimilarea mnemonică fără rest, își putea afirma autoritatea în modul cel mai legitim și constructiv.

De la Paris am revenit în țară în 1915 și am debutat cu George Enescu. [...] Dirija un concert cu *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz la Ateneul Român. La un moment dat Romulus Vrăbiescu s-a încurcat, poate nu a mai știut textul. [...] Atunci, în clipa de panică, maestrul George Enescu i-a suflat textul. El nu auzise acest text decât de câteva ori și-l reținuse întocmai. Înțeleg să fi știut textul original, dar simulacrul nostru de traducere să-l memoreze? Lucrul acesta a fost cu adevărat uluitor.

— Cum de v-a venit ideea să memorați textul? l-am întrebat.

— Eu nu aș putea dirija dacă nu cunosc totul, și partitura, și textul, mi-a răspuns dânsul. Dacă nu știu totul, sunt neliniștit. Pe scenă nu poți urca fără certitudinea că nu se va deschide vreo trapă care să te desființeze, prăbușindu-te în gol. Este o lecție? Poate este și o lecție! Eu, însă, așa lucrez. Nu pot neglija nimic, niciun detaliu cât ar fi de neînsemnat, dacă face parte din integritatea operei, nu poate fi nesocotit.³⁸

Primind bagheta din mâna lui Enescu, se punea problema să trec un examen extrem de greu. [...] După o repetiție, Enescu m-a luat cu el și mi-a spus:

— E bine că încerci de la început să eviți partitura. Numai așa poți fi în măsură să cuprinzi ansamblul, să-l stăpânești și să-i imprimi propria ta personalitate. După ce-ai aprofundat partitura, restul vine de la sine. Instrumentiștii trebuie să fie convingși că dirijorul cunoaște la perfecție valoarea și rostul fiecărui detaliu din orchestră. Atunci își dau seama că prezența ta la pupitru nu e doar formală...³⁹

³⁷ „Do you get better results conducting with or without score?» «I feel freer when I memorize, but I like to have the score there. No conductor can actually read a score at that speed anyway (graphically pantomiming the rapid page-turning necessary). It is not possible to read details, only groups, which give some indication. Of course, when I have a piece of modern music, which I have not had time to memorize perfectly, I must follow the page much more closely». Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...».

³⁸ Edgar Istratty, citat în Potopin, „Convorbiri cu oameni despre oameni: Edgar Istratty despre George Enescu”, 4; republicat în Cosma, *George Enescu în memoria timpului*, 102.

³⁹ Bobescu, *La pupitrul operei. Amintiri*, 93-94.

5.3. „Nu e nicio taină”

La un moment dat, George Enescu a acceptat să ofere, mai în trecere, și o explicație a gradului enorm de dezvoltare la care ajunsese memoria sa muzicală; a invocat din nou dispoziția în primul rând componistică a minții sale muzicale, descriind-o ca pe o pornire spontană și ludică de a demonta mecanismele interne ale oricărei piese, pentru a o reface mai apoi pe cont propriu:

- Maestre, toată lumea este uimită de fenomenala d-voastră memorie și ar dori să cunoască cheia acestei taine.
- Nu e nicio taină. Cum sunt compozitor, am deprinderea să desfac păpușa... Așa fac și cu operele altora. Le desfac și le construiesc în minte. Apoi lucrurile merg de la sine.⁴⁰

Cel mai probabil modestia l-a făcut aici pe Enescu să „expedieze” subiectul printr-o exprimare lapidară ce induce oarecum în eroare, pentru că lasă impresia că antrenarea memoriei muzicale până la atingerea nivelului enescian de expertiză – un nivel dificil sau chiar imposibil de egalat – ar depinde strict de cultivarea impulsului componistic. Într-o altă intervenție mai bine cunoscută, muzicianul a oferit încă o explicație, de alt tip, în care invocă, drept factor decisiv pentru declanșarea memorizării, totala implicare afectivă în traseele muzicale parcurse. Postula de fapt încă un fenomen ce ar „merge de la sine”, sugerând că orice trăire muzicală ce mișcă și impresionează trezește, inevitabil, pornirea de a o prețui prin gestul ocrotirii definitive, prin strângerea ei la sânul mental atotcuprinzător al memoriei:

Cât am mai fost de comentat pentru memoria mea! Într-o zi, cineva, căruia i-am uitat numele (ceea ce dovedește că am mai puțină memorie decât mi se atribuie), a scris că, dacă m-aș afla singur pe o insulă pustie, cu un toc, cerneală și hârtie cu portativ, aș fi în stare să-mi amintesc și să rescriu o bună parte din muzica clasică și romantică. Doamne, nu spun că nu, dar adaug că nu-i nimic de mirare în asta. Când iubesc ceva, mi se gravează în inimă pentru tot restul vieții.⁴¹

⁴⁰ Enescu, citat în [Movilă] Menestrel, „De vorbă cu Enescu. Mișcarea muzicală la noi”, 3; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, 125.

⁴¹ „M'a-t-on assez taquiné au sujet de ma mémoire! Un jour, quel-qu'un dont j'ai oublié le nom (ce qui montre bien que j'ai moins de mémoire qu'on ne m'en prête) a écrit que, si je me trouvais tout seul sur une île déserte, avec une plume, de l'encre et du papier réglé, je serais capable de retrouver et de récrire une bonne partie de la musique classique et romantique. Mon Dieu, je ne dis pas non – mais j'ajoute qu'il n'y a là rien de bien étonnant. Quand j'aime quelque chose, c'est gravé dans mon cœur pour toute ma vie”. Enescu, citat în Gavoty, *Les Souvenirs de George Enesco / Amintirile lui George Enescu*, 106 (fr) / 107 (ro). Probabil că la originea acestui comentariu târziu s-a aflat o anterioară reacție a lui Enescu la spectaculoasa ipoteză despre care el însuși nu-și mai amintea, la momentul depănării amintirilor regizate de Gavoty, cine a lansat-o, dar despre al cărei autor informează, în termeni asemănători, relatările a doi colaboratori români: „Un prieten al meu [D[omnul] G[eorge] Manoliu] mi-a povestit că, asistând la Paris la un curs al unui profesor de la Schola Cantorum, l-a auzit spunând: «Ce dezastru ar fi pentru cultura umană dacă opera lui Beethoven s-ar pierde în urma cine știe căruia cataclism!... Dar» – a adăugat el după o clipă de gândire – «dezastrul ar fi reparabil, cu condiția ca George Enescu să fi rămas în viață: mulțumită memoriei lui, am putea reface toată opera lui Beethoven». Prietenul meu a povestit cele ce preced lui Enescu, care a exclamat: «Ce exagerare! Nici gând să știu tot Beethoven pe de rost! Dar să vedem,

Sigur că, în realitate, lucrurile nu au fost atât de simple pe cât lasă să se înțeleagă aceste exprimări enesciene. Cele două aptitudini invocate aici drept motoare ale unei memorii muzicale prodigioase – practicarea gândirii muzicale în sens creator și trăirea muzicii la temperaturi emoționale intense – nu sunt, luate în sine, ieșite din comun, și nu ar fi putut doar ele să explice până la capăt nenumăratele performanțe fabuloase ale memoriei muzicale enesciene. Neobișnuită este, în cazul lui George Enescu, dezvoltarea aptitudinilor menționate la un nivel foarte înalt de expertiză, prin intermediul unei educații muzicale la rândul ei neobișnuite nu numai prin vârsta foarte timpurie la care a fost demarată, ci și prin consistența și complexitatea ei greu de regăsit în alte parcursuri formative. Pe lângă unele înzestrări și înclinații personale înnăscute (al căror aport, desigur, nu poate fi neglijat), trebuie avută mereu în vedere perioada paradigmatică petrecută de copilul-minune în Viena *fin-de-siècle*, căci doar condițiile de acolo și de atunci sunt în măsură să explice cu adevărat ceea ce pentru contemporanii adultului Enescu ținea de domeniul „tainei” impenetrabile, iar pentru Enescu însuși ajunsese să constituie ceva cât se poate de firesc, de care nu era nevoie să se facă prea mult caz.

Astfel, faptul că la Conservatorul vienez a studiat, cu aceeași temeinicie și dedicație, atât vioara și pianul, cât și compoziția, i-a conferit de mic o viziune holistică asupra fenomenului sonor; i-a conferit, altfel spus, capacitatea de a pătrunde în muzică din ambele sensuri, concomitent (iar nu alternativ) activate în abordarea oricărei piese: pe calea inductivă specifică interpretului (și ascultătorului), ce pornește prin a traversa pas cu pas înlănțuirea diacronică de momente aparent disparate, pentru ca, treptat, pe baza reperării și decantării unor structuri de adâncime, să sfârșească prin a ierarhiza și asambla toate detaliile într-un întreg organic; deopotrivă pe calea deductivă adoptată în gândirea componistică, inițial animată de suflul ideii unificatoare și de sentimentul arcuirii macroformale, de curentul indicibil al unei logici interne care dictează abia într-un stadiu secund (și mai îndelungat) precizarea (sau refacerea) amănunțită a parcursului diacronic.

De asemenea, nu mai puțin esențial, s-a dovedit faptul că instrucția lui academică precoce a presupus doar în foarte mică măsură exersarea vreunor lucrări cu specială adresă didactică, îndeobște limitate ca valoare artistică; a fost în schimb dublată și, foarte

într-adevăr, ce aș putea reface în caz de dezastru. Simfoniile? Bineînțeles. Nu numai un muzician, orice om civilizată trebuie să cunoască perfect simfoniile de Beethoven. Cuatorurile? Le știu bine, toate. Sonatele de pian și vioară trebuie să le știu ca violonist ce sunt...» «Și astfel», îmi spunea prietenul meu, «Enescu a trebuit să recunoască, până la sfârșit, că știe pe de rost cea mai mare parte, și cea mai reprezentativă, din opera lui Beethoven.»” (Dobrogeanu-Gherea, „Complice cu Enescu”, 23; republicat în Dobrogeanu-Gherea, *Amintiri*, 63-64; Cosma, *George Enescu în memoria timpului*, 66). „Vincent d’Indy a spus cândva, referindu-se la memoria prodigioasă a Maestrului: „Dacă, printr-o absurdă și catastrofală întâmplare, opera scrisă de Beethoven ar fi distrusă, indiferent prin ce, indiferent cum, nu cunosc decât un singur om, dintre toți câți trăim azi, care ar putea să o refacă din memorie în întregime, și acesta este George Enescu». Întrebându-l pe Enescu dacă era într-adevăr așa, mi-a răspuns cu un gest de modestie: «Nu totul... ci doar simfoniile, cvartetele, triourile, *Fidelio*, *Missa*...». Cu alte cuvinte, aproape totul” (Alexandru Rădulescu, citat în Rădulescu și Sava, *Șase decenii pe estrada Ateneului. Amintiri în colocviu, vol. I: Idealurile lui George Enescu*, 34).

repede, complet înlocuită de plonjonul direct și constant în repertoriul de cea mai pretențioasă calitate. Pentru a putea înțelege și cuprinde vastele și complexe întinderi ale „marii muzici”, mintea lui muzicală, pe atunci aflată la vârsta propice formării deprinderilor și automatismelor, a fost pusă de timpuriu în situația de a se lansa – spontan și la un nivel maxim de eficiență – în operațiunea ordonatoare fundamentală ce revine în sarcina memoriei muzicale: sesizarea conexiunilor dintre unități sonore nesuccesive, distanțate unele față de altele, așadar corelarea și gruparea lor în ansambluri ierarhizate, în funcție de reguli ce sunt înțelese în timp și la modul intuitiv (iar nu livrate în prealabil, înainte de a le simți puse la lucru).

Deprinzându-se totodată, încă din faza cea mai timpurie a instrucției vienezе, să practice cântarea sau audierea intensă a celor mai complexe și ample lucrări muzicale prin intermediul partiturilor (fapt ce a conferit o acuitate infailibilă auzului său interior), memoria muzicală enesciană a îndeplinit mai repede decât de obicei condițiile esențiale pentru decolarea ei spre stadii superioare de evoluție: a acumulat o zestre uriașă de imagini sonore bine organizate, în lumina căreia a dezvoltat capacitatea de a preîntâmpina, deci de a integra în structuri coerente, orice nouă informație (care la rândul ei determina nuanțarea informațiilor similare deja stocate); și, pe lângă îmbogățirea lui permanentă, și-a filtrat depozitul muzical mental prin așa-numitul proces al supra-învățării, ce presupune exersarea aprofundată și conștientă a structurilor deja familiare, consolidarea lor prin repetări insistente, ce stimulează funcționarea după criterii tot mai diverse și mai rafinate a deja menționatei strategii mnemonice de bază – asocierea elementelor nesuccesive în ansambluri și subansambluri ramificate ierarhic.⁴²

Procesul acesta al supra-învățării, deci de modelare a memoriei, care pentru majoritatea muzicienilor durează cam o viață întreagă, pare să se fi consumat, în cazul lui George Enescu, cvasi-integral în etapa mult anterioară a studiilor vienezе. Căci tocmai absența manifestării lui explicite la maturitate a înfiorat atâția martori ai demonstrațiilor enesciene de bravură mnemonică, făcându-i să se pronunțe ca și cum ar fi asistat la o „taină” supraomenească, imposibil de explicat în termeni raționali. În realitate, memoria muzicală atât de cuprinzătoare a lui George Enescu a fost consecința aproape inevitabilă a unei educații desfășurate în condiții cu totul speciale, de o calitate și vastitate excepționale, despre care probabil nu e o exagerare să se afirme că nu a mai beneficiat niciun alt copil-minune din istoria cunoscută a muzicii europene.

⁴² Am rezumat în aceste paragrafe argumentația pertinentă desfășurată în Lupu, „Some Possible Explanations for Enescu’s Fabulous Musical Memory”, 33-37, unde cazul aparte al memoriei enesciene este interpretat prin prisma instrumentelor teoretice puse la dispoziție de cercetările în psihologie, neurologie și cogniție muzicală.

6. „Dirijorul trebuie să conducă cu întreaga lui personalitate”

În fine, revenind la subiectul central al însemnărilor de față, mai trebuie adăugat că nu mai puțin importantă în economia „poeticii dirijorale” enesciene este postularea (și, după cum se va vedea că atestă numeroși contemporani, practicarea consecventă) de către Enescu a unei gestici intuitive și mai degrabă reținute, nepreocupate de etalarea vreunui panăș fotografic. Împlinirea actului artistic – pare să sugereze Enescu – nu are nevoie de șlefuirea prealabilă a vreunui sistem tehnic de procedee gestuale; căci, mai mult decât prin indicații vizuale elegant sau spectaculos rotunjite, dirijorul comunică de fapt pe căi mai greu sistematizabile, prin vibrații inefabile a căror putere de impact depinde de însăși conformația lui interioară. Enescu vizează aici transcenderea meșteșugului muzical strict specializat, pătrunderea pe un domeniu al nisipurilor mișcătoare sufletești, în care clarviziunea psihologică a dirijorului trebuie să se conjuge cu capacitatea (lui și deopotrivă a instrumentiștilor) de a „înhăța” – sau măcar de a invoca – momentul oportun, când toate voințele individuale se aliniază în orizontul unei bune așezări spirituale:

Sunt dirijori – ca Leopold Stokowski, directorul Filarmonicii din Philadelphia, ori George Georgescu la noi – care au de la natură o statură prielnică, o zveltețe plăcută ochiului. Aceștia exercită o acțiune directă asupra orchestrei. Punctul meu de vedere este însă cam îndrăzneț. Cred că șeful de orchestră trebuie să stea nemișcat dar să transmită muzicanților unde, fluiduri din focul partiturii. Un tânăr critic parizian a remarcat odată că, la pupitrul orchestrei, sunt lipsit cu desăvârșire de gesticulații. Prin aceasta, însă, el îmi aducea cel mai mare elogiu.⁴³

Mișcărilor agitate nu sunt necesare. Dirijorul trebuie să conducă cu întreaga lui personalitate. Mișcărilor lui trebuie mai curând resimțite, decât văzute. Există o inexplicabilă radiație interioară, care se transmite ea însăși oamenilor. În unele zile, fac un efort teribil și nu se petrece nimic; în altele, totul este bine, ca și cum de undeva s-ar elibera niște puteri de rezervă. Este omul sau atmosfera înconjurătoare? Orice ar fi, ostilitatea o omoară instantaneu. Dar cu muzicienii care sunt – cum să o spun? – *entgegenkommend* – îmi vin în întâmpinare la jumătatea drumului –, se poate face foarte mult. Ca să atingi idealul, trebuie însă muncă îndelungată...⁴⁴

Tuturor principiilor dirijorale expuse până aici – adoptarea unui tempo adecvat, în măsură să capteze detaliul fiecărui moment în fluxul „liniei mari”, cea care trebuie cu predilecție urmărită; aprofundarea superlativă a partiturilor prin memorizarea lor, în scopul

⁴³ Enescu, citat în Grindea, „Un ceas cu George Enescu. Între artă și politică. Geneza operei *Oedip*. Tânăra școală românească”, 2; republicat Manolache, *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, 298.

⁴⁴ „*Fussy movements are not necessary. The conductor must lead with his whole personality. His movements should be sensed, rather than seen. There is an inexplicable inner radiation which communicates itself to the men. Some days I make a tremendous effort, and nothing happens; others, everything is right, as if some reserve power[s] were released. It is the man, or the surrounding atmosphere? Whatever it is, hostility kills it instantly. But with musicians who are – how shall I say? – entgegenkommend – meet me half-way – very much can be done. But it takes long work together to reach the ideal*”. Enescu, citat în Kaufmann, „Enesco: One Facet of a Triple Personality...”.

manifestării dirijorale cât mai nestânjenite, deci cât mai atent aplecate nu asupra pupitrului, ci asupra orchestranților înșiși; inoportunitatea gesticii spectaculare –, Enescu le-a mai adăugat, în semnalări succinte, cunoașterea prealabilă a unuia sau mai multor instrumente, ca o condiție favorizantă (dacă nu chiar necesară) pentru dezvoltarea aptitudinilor dirijorale: „Șefii de orchestră buni sunt executanții de seamă: violoniștii, celiștii, pianiștii, cu un cuvânt, cei ce au deprinderea să interpreteze, mai bine zis, să exteriorizeze.”⁴⁵ Iar până la urmă, suma tuturor acestor date fundamentale lasă să se înțeleagă că arta căreia îi dau naștere numai prin conlucrarea lor armonioasă rămâne o preocupare întrucâtva ezoterică, ce reunește exigența perspectivei de largă cuprindere cu aceea a imersiunii microscopice de mare rafinament; foarte puțini aleși reușesc să o acceseze cu adevărat:

— Ce credeți despre arta de a mânui bagheta?

— E foarte dificilă. Am văzut maeștri cu renume universal cari nu atinseseră nici măcar siguranța. Se cere prezență de spirit, cunoașterea perfectă a orchestrației, să fie un bun psiholog și să fi cântat din instrumentele principale [sic!]... Deci să nu fim nici noi prea exigenți.⁴⁶

Bibliografie

- ***. „Bartók Béla despre George Enescu”. *Foaia noastră* 2, nr. 13, Gyula, 1 iulie 1958, 6.
- ***. „Prietenia a doi mari muzicieni. Béla Bartók despre George Enescu”. *Scânteia tineretului* 13, nr. 2817, București, 1 iunie 1958, 2.
- Alessandrescu, Alfred. „Înălțătoarea pildă a artei lui Enescu”. *Scânteia* 24, nr. 3277, București, 7 mai 1955, 3.
- Amis, John. „Masterclasses at Bryanston”. *Adam* 43, nr. 434-436, Londra, 1981, 39-42.
- Archip, Ticu. „Când George Enescu vorbește...”. *Jurnalul de dimineață* 7, nr. 143, București, 6 mai 1945, 5-6.
- A[roneanu], Eugen. „Maestrul Enescu vorbește «Gazetei»”. *Gazeta* 2, nr. 538, București, 25 decembrie 1935, 1-2.
- Artemie, Liviu. „[Cronica muzicală.] Concert simfonic extraordinar dirijat de George Enescu”. *Rampa* 14, nr. 3563, București, 4 decembrie 1929, 1, 3.
- Bartók, Béla. „Une rencontre inoubliable”. *Revue Roumaine* 35, nr. 8 (București, august 1981): 129.
- Bebeșelea, Gabriel. *Musica ricercata sau 11 povestiri muzicale surprinzătoare*. București: Humanitas, 2024.
- Bobescu, Jean. *La pupitrul operei. Amintiri*. București: Editura Muzicală, 1964.

⁴⁵ Enescu, citat în [Movilă] Menestrel, „De vorbă cu Enescu. Mișcarea muzicală la noi”, 9; republicat în Manolache, *George Enescu în presa românească (1898-1946)*, 125.

⁴⁶ [Stoika] Cleante: „[Anchetele *Rampe*.] Psihologia creațiunii artistice. Cum o definește maestrul G. Enescu”, 2; republicat în Manolache, *George Enescu. Interviuuri din presa românească (1898-1946)*, 106.

- Brassey, R[ené] Ch[arles]. „Maestrul George Enescu”. În *George Enescu. Date critice și biografice adunate de Maximilian Costin*, 49-60. București: Biblioteca muzicală „Cartea Românească”, 1925.
- Catrina, Constantin. „Enescu și Paul Richter. Pe marginea primei audiții a Suitei *Carpatice*”. În *Simpozionul internațional de Muzicologie „George Enescu și muzica secolului XX”*, București, 1991, eds. Laura Manolache și Nadia Tozlovan, 106-109. București: Editura Muzicală, 1998.
- Catrina, Constantin. *Muzica și muzicienii Cetății*. Râmnicu Vâlcea: Fântâna lui Manole, 2010.
- Catrina, Constantin. *Studii și documente de muzică românească 2*. București: Editura Muzicală, 1994.
- Caudella, Eduard. „Al 3-lea concert simfonic”. *Evenimentul* 25, nr. 273, Iași, 11 ianuarie 1918, 1.
- Caudella, Eduard. *Cronici din trecut*, ed. Ianca Staicovici. București: Editura Muzicală, 1975.
- Ciomac, Em[anoil]. „[Jubileul maestrului George Enescu.] G. Enescu – șef de orchestră”. *Dimineața* 27, nr. 8919, București, 23 octombrie 1931, 13.
- Cophignon, Alain. *George Enescu*. Traducere de Anca-Domnica Ilea. București: Editura Institutului Cultural Român, 2009 (ed. princeps: Paris: Fayard, 2006).
- Cosma, Lucia. „George Enescu”. *Transilvania* 72, nr. 7, Sibiu, 1 noiembrie 1941, 444-448.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Universul muzicii românești. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-1995)*. București: Editura Muzicală, 1995.
- Cosma, Viorel, ed. *George Enescu. Concertul de adio*. Râmnicu Vâlcea: Fântâna lui Manole, 2005.
- Cosma, Viorel, ed. *George Enescu în memoria timpului*. București: Casa Radio, 2003.
- Cosma, Viorel, ed. *George Enescu. Primele micro-monografii (1915-1950)*. București: Editura Muzicală, 2013.
- Costin, Maximilian. „[Cronica muzicală.] Al 7-lea concert simfonic”. *Evenimentul* 26, nr. 280, Iași, 22 ianuarie 1919, 1-2.
- Crăciun, Victor și Codrea, Petre, eds. *Gânduri închinat lui Enescu*. Botoșani, 1970.
- Dobrogeanu-Gherea, Ionel. *Amintiri*. București: Editura pentru Literatură, 1968.
- Dobrogeanu-Gherea, Ionel. „Complice cu Enescu”. *Secolul XX* 3 (București, 1965): 19-40.
- [Faust-Mohr, M.] Reporter. „O oră la maestrul George Enescu. Marele compozitor și muzicant George Enescu povestește unui redactor al nostru câteva întâmplări din bogata sa carieră artistică”. *Viitorul* 2, nr. 65, București, 13/26 ianuarie 1908, 1.
- Gavoty, Bernard. *Les Souvenirs de Georges Enesco / Amintirile lui George Enescu*. Traducere de Elena Bulai. București: Curtea Veche, 2016.

- Grindea, M[iron]. „Un ceas cu George Enescu. Între artă și politică. Geneza operei *Oedip. Tânăra școală românească*”. *Dimineața* 32, nr. 10713, București, 19 octombrie 1936, 2.
- Haralamb, A. „Omagiu marelui nostru Enescu! În ajunul celui de-al II-lea Concurs și Festival internațional «George Enescu»”. *Magazin* 5, nr. 204, București, 2 septembrie 1961, 1-2.
- Horia, G. „[Interviul zilei.] Maestrul Enescu ne povestește cariera și ne vorbește de debandada de la Operă”. *Rampa nouă ilustrată* 1, nr. 55, București, 29 octombrie 1915, 1.
- Kaufmann, Helen L[oeb]. „Enesco: One Facet of a Triple Personality. Roumanian Composer-Conductor-Violinist Discusses the Second of His Three Roles”. *Musical America* 57, nr. 2, New York, 25 ianuarie 1937, 11.
- László, Francisc. *Béla Bartók și lumea noastră*. Cluj-Napoca: Dacia, 1995.
- Lazăr, Nicolae. „Cronica muzicală”. *Rampa* 3, nr. 66, București, 14 martie 1943, 4.
- Lupu, Olgața. „Some Possible Explanations for Enescu’s Fabulous Musical Memory”. În *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium, Bucharest, 2015. George Enescu, from Knowledge to Recognition*, ed. Mihai Cosma, 31-40. București: Editura Muzicală, 2015.
- Malcolm, Noel. *George Enescu. Viața și muzica*. Traducere de Carmen Pațac. București: Humanitas, 2011.
- Manolache, Laura, ed. *George Enescu. Interviuri din presa românească (1898-1946)*. București: Editura Muzicală, 2005.
- Mărgăritescu, Mihail. „[Cronica muzicală.] Sala Ateneului – Concert simfonic dirijat de George Enescu”. *Flacăra* 4, nr. 23, București, 21 martie 1915, 215-216.
- Mărgăritescu, Mihail. *Viața muzicală. Cronici*, ed. Simona Cornelia Petrescu. București: Editura Muzicală, 1983.
- Melidon. „[Cronica muzicală.] Concertele George Enescu”. *Adevărul literar și artistic* 18, nr. 881, București, 24 octombrie 1937, 12.
- [Movilă, Juarez] Menestrel. „De vorbă cu Enescu. Mișcarea muzicală la noi”. *Luptătorul* 2, nr. 260, București, 1 mai 1921, 1.
- Pan. „[Concerte.] Palatul Ateneului – Concert simfonic dirijat de maestrul George Enescu”. *Viitorul* 21, nr. 6546, București, 4 decembrie 1929, 2.
- Pinter, Lajos. „Enescu în presa budapestană”. În *Centenarul George Enescu. 1881-1981*, ed. Speranța Rădulescu, 78-119. București: Editura Muzicală, 1981.
- Popa, Florinela, și Sârbu, Camelia Anca, eds. *Documente din Arhiva M.N.G.E. Articole de presă despre George Enescu, vol. VIII: 1934-1937*. București: Editura Muzicală, 2015.
- Potopin, Ion. „Convorbiri cu oameni despre oameni: Edgar Istratty despre George Enescu”. *Magazin* 14, nr. 673, București, 29 august 1970, 4.
- Rădulescu, Alexandru și Sava, Iosif. *Șase decenii pe estrada Ateneului. Amintiri în colocviu, vol. I: Idealurile lui George Enescu*. București: Editura Muzicală, 1984.

- [Stoika, Cesar Titus] Cleante: „[Anchetele *Rampeii*.] Psihologia creațiunii artistice. Cum o definește maestrul G. Enescu”. *Rampa nouă ilustrată* 1, nr. 279, București, 19 iunie 1916, 1-2.
- Șeicaru, Viorela. „20 de minute cu George Enescu”. *Curentul* 15, nr. 5302, București, 18 noiembrie 1942, 2.
- [Teodoreanu] Velisar, Ștefana. „Enescu”. *Bilete de papagal* 3, nr. 26/503, București, 12 decembrie 1937, 504-505.
- Tudor, Andrei. „[Cronica muzicală.] Filarmonica. Concertul Enescu-Ciomac”. *Timpul* 3, nr. 889, București, 22 octombrie 1939, 2.
- Vieru, Anatol. „Arta dirijorală a lui George Enescu”. *Era nouă* 2, nr. 383, București, 20 ianuarie 1946, 2.
- Voileanu-Nicoară, Ana. „George Enescu”. *Gând românesc* 5, nr. 1, Cluj, ianuarie 1937, 60-63.
- Weingartner, Felix. *On Conducting*. Traducere de Ernest Newmann. Londra: Breitkopf & Härtel, 1906.
- Willer, Iosif. „Amintiri despre George Enescu”. *Muzica* 5, nr. 5 (București, mai 1955): 48-49.