

Opera *Oedip* de George Enescu și opera-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță - două ipostaze complementare ale spiritualității românești

Prof. univ. **Liliana Gherman**
(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași)

„Poetul sau artistul reușesc câteodată să rezume năzuința spre frumos a unui popor sau a unei epoci. Ei izbutesc atunci să oglindească în creațiile lor, într-un chip desăvârșit, tipurile reprezentative către care tinde și pe care voiește să le imite acel popor sau acea epocă”.

Franz Liszt

Decenii la rând (după premiera pariziană din 1936, dar mai ales după cea bucureșteană din 1958) *Oedip*-ul lui George Enescu a dominat cultura muzicală românească, asemeni unui „Partenon” spiritual - centru iradiant, polarizând totodată o multitudine de energii în sfera exegezei muzicologice, fecundând la diferite niveluri însăși creația, pe o rază mare de cuprindere în timp și spațiu. În același timp, *Oedip* a fost (și încă continuă să fie) un punct de sprijin al încrederii noastre în geniul muzical al poporului român. o carte de vizită *sui generis*, un simbol, asemeni *Coloanei fără sfârșit* a lui Constantin Brâncuși¹.

Fără a nega realizările și succesele incontestabile ale școlii românești de compoziție, din tot acest răstimp, abia prima audiție absolută clujeană, la 1 octombrie 1985, a operei-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță (cu efervescența interpretativă pe care a stimulat-o și cu entuziasta primire a publicului și criticii) a lăsat să se întrezărească profilul unei creații vocal-simfonice de o altitudine artistică și spirituală similară opusului cardinal enescian. Iată și câteva materializări verbale ale acestei intuiții colective: „*Meșterul Manole* de Sigismund Toduță reprezintă, credem, după *Oedip*, momentul cel mai semnificativ al culturii noastre muzicale” (Cornel Țăranu)². „Elogiu al jertfei creatoare, opera *Meșterul Manole* stă alături de *Oedip*-ul

¹ Câteva opinii pot fi, în acest sens, edificatoare:

„Reprezentarea operei *Oedip* a domnului George Enescu la Opera Mare din Paris constituie unul dintre acele evenimente prin care poporul căruia îi aparține marele compozitor își înscrie o pagină de glorie în cartea civilizației universale”. George Enescu, INTERVIURI I. (București: Ed. Muzicală, 1988), p. 255.

„Cette œuvre ne constitue pas seulement le sommet de la création du compositeur ou de l'opéra roumain, mais le passage de notre musique nationale vers la musique universelle”. Carmen Petra-Basacopol, L'ORIGINALITÉ DE LA MUSIQUE ROUMAINE (București: Ed. Muzicală, 1979), p. 162.

„...qu'il me soit permis de planter comme un frontispice au jeune temple de la Musique Roumaine cet OEDIPE”. id. ibid. p. 163.

² Cornel Țăranu, „*Meșterul Manole* de Sigismund Toduță” în **Muzica**, 6/1986, p. 9.

enescian, pe care-l completează“ (Vasile Herman)³. „Premiera *Meșterului Manole* de Sigismund Toduță a însemnat pentru mine /.../ prezentarea în primă audiție absolută a unei monumentale lucrări componistice, lucrare care poate fi cu cinste aștezată alături de o altă mare capodoperă, *Oedip* de George Enescu“ (Emil Simon)⁴. „Răscolitoare fraze ale lui Manole hăituind destinul cu întrebări sau dominând grozava asumare a adevărului despre sacrificiu /.../ evocă din aceeași înălțime declamația din *Oedip*“ (Ada Brumar)⁵.

La acestea s-ar mai putea adăuga două considerații ulterioare, cu caracter mai general, dar ținând în aceeași direcție: „Cu fiecare creație, și mai cu seamă în ultimele, Sigismund Toduță se înalță imperturbabil în preajma marelui nostru Enescu“ (Alexandru Pașcanu)⁶. „*Meșterul Manole* - piatră de hotar în creația vocal-simfonică națională“ (Alfred Hoffman)⁷.

Pe de altă parte, însuși Sigismund Toduță îi declara unui reporter, în stilul său verbal atât de caracteristic: „În timpul elaborării dramei muzicale *Meșterul Manole* îmi stăruia în minte adagiul enescian `Bach este pâinea mea cea de toate zilele` sub varianta `partitura enesciană *Oedip* este pâinea mea cea de toate zilele`⁸. Trebuie să-l credem, mai ales că exact din această ultimă etapă de zămislire a operei-oratoriu datează și redactarea unui studiu de o înaltă ținută muzicologică, probând o vastă documentație, cu titlul: „Un aspect înnoitor al structurii vocale în tragedia lirică *Oedip*“, pe care l-a prezentat la *Simpozionul internațional de muzicologie* desfășurat în 1981 la centenarul nașterii marelui muzician⁹.

Ne mai putem însă imagina că va fi avut în minte și un alt „adagiu“ al lui Enescu: „Formele repetate în artă nu sunt recomandabile. Ca în pictură și poezie, fiecare trebuie să-și aibă ordinea ei interioară, independentă de formalismul unei concepții ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reușită cu altă ocazie“¹⁰. În acest sens referirea la *Oedip* ar putea fi interpretată doar ca o evidențiere a unui reper valoric conștient asumat, față de care însă, practic vorbind, a reușit să păstreze cuvenita distanțare. Aș semnala în această ordine de idei un detaliu, aparent insignifiant, dar care poate fi grăitor pentru detașarea de model și anume faptul că dintre variantele de notație utilizate de diferiți compozitori pentru reprezentarea grafică a rostirii sonore în manieră *Sprechgesang* și trecute în revistă în studiul mai sus citat, Sigismund Toduță reține pentru propria lucrare pe cea propusă de Arnold Schönberg în opera *Moses und Aron*, fără a-și însuși

³ Vasile Herman, „Eveniment muzical“ în **Tribuna**, nr. 45 / 7 noiembrie 1985, p. 7.

⁴ Demostene Șofron, „*Meșterul Manole* este o capodoperă a ideii, a simbolului“ - Interviu cu dirijorul Emil Simon în **Tribuna** nr. 22 / 29 mai 1986, p. 7.

⁵ Ada Brumar, „Meșterul și visul“ în **România literară**, nr. 48 / 28 noiembrie 1985.

⁶ Alexandru Pașcanu, „Un ethos inconfundabil“ în **Tribuna**, nr. 2 / 14 ianuarie 1988, p.9.

⁷ Alfred Hoffman, „Toamna muzicală clujeană“ în **România Literară**, nr. 44 / 29 octombrie 1987, p. 18.

⁸ „Sigismund Toduță: compozitorul este un poet al sunetelor“ - interviu consemnat de Demostene Șofron în **Steaua**, 1985.

⁹ **Muzica**, 9/1981.

¹⁰ Pascal Bentoiu, **CAPODOPERE ENESCIENE** (București: Ed. Muzicală, 1984), p. 300.

însă și tehnica de emisie preconizată de acesta, ceea ce-l determină pe Dan Voiculescu să constate: „Transcenderea cântării înspre vorbire - proces invers celui ce a dat naștere intonației muzicale - se efectuează de pe alte poziții estetice decât în cazul lui Schönberg sau Berg, stând mai degrabă în unghiul de lumină al experienței enesciene și mai ales al bocetelor imemorabile sau al descântecelor, cu puterea lor incantatorie, de fior”¹¹.

Această atitudine de reverență (dar nu de servitute) o putem constata, de altfel, și cu alte ocazii pe parcursul evoluției sale componistice.

Cea de a doua *Simfonie*, de pildă, dedicată în mod declarat memoriei lui George Enescu, la un an de la moartea acestuia (1956), are ca nucleu tematic generator *incipit*-ul celebrei secvențe medievale *Dies irae* (izvorât „din seva straturilor culturale străvechi” după cum precizează el însuși¹²), fiind utilizat pe linia unor asimilări stilistice proprii - nefamiliare, chiar dacă nu într-un tot străine marelui înaintaș - și care-l vor marca (s-ar putea spune programatic) chiar din prima etapă a evoluției sale creatoare¹³.

Și mai interesant ne apare cazul *Concertului nr. 2 pentru coarde* (1972-1973), care marchează, cum s-a constatat, o certă înnoire a stilului toduțian¹⁴ și în care apare încastrat în țesătura orchestrală într-una din primele pagini, într-o fâțișă (aproape ostentativă) evidențiere grafică, un profil melodic inspirat de debutul *Sonatei a III-a „în caracter popular românesc”* de George Enescu. Maniera incisivă, geometric stilizată, a tratării acestui motiv în ipostaza de „subiect de fugă” vizează același fenomen al distanțării în plan structural, morfologic și, implicit, expresiv, în sfera intonațională neputându-se nega un efect fecundant, de durată, pe parcursul anilor ce au urmat după elaborarea acestui opus¹⁵.

Se mai cere menționat, în fine, un fapt tulburător. Întrebat fiind, după terminarea operei *Oedip*, dacă intenționează să mai scrie o operă similară, Enescu a răspuns: „...Poate că dacă mai trăiesc 20 ori 25 de ani, voi cuteza să încerc o a doua experiență. De multă vreme sunt frământat de o idee... mă gândesc la o veche legendă a țării mele, în care o femeie este zidită în construcția unei mănăstiri. Lucrarea s-ar numi *Meșterul Manole*”...¹⁶

¹¹ Dan Voiculescu, „O înțelegere superioară a rolului artei” în **Tribuna**, nr. 20 / 19 mai 1988, p. 6.

¹² În cadrul emisiunii radiofonice „Muzicienii noștri se destăinuie” realizată de Despina Petecel (1987).

¹³ Vasile Herman, FORMĂ ȘI STIL ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI SIGISMUND TODUȚĂ. I - De la începuturi la oratoriul *Miorița*. Cluj-Napoca 1986 (Manuscris).

¹⁴ Cornel Țăranu, „Elemente înnoitoare în creația lui Sigismund Toduță” în **Lucrări de muzicologie**, vol. 14 (Cluj-Napoca: Conservatorul „G. Dima”, 1979), pp. 137-144.

¹⁵ Vasile Herman, FORMĂ ȘI STIL..., op. cit. II - De la oratoriul *Miorița* la opera *Meșterul Manole*, Cluj-Napoca 1987 (Manuscris, p. 22 și urm.).

¹⁶ „*Oedip* de George Enescu la opera din Paris. Ce declară compozitorul câteva zile înainte de premieră” în **Adevărul**, București, 50, nr. 15994, 12 martie 1936, p. 5 (apud George Enescu, INTERVIURI I, op. cit. p. 253).

Acest proiect avea să se realizeze abia peste jumătate de secol la nivelul pe care și l-ar fi putut dori părintele lui *Oedip*, prin truda și nedormirea altui creator de frumos sonor, între cei doi maștri întinzându-se astfel arcul simbolic al unei continuități întru spirit. S-ar putea astfel spune că exact cum Enescu însuși ar fi avut nevoie de un anumit timp pentru a se elibera de sub dominația propriei creații, cu atât mai mult cultura muzicală românească, încă în căutarea unui drum propriu la acel moment, avea nevoie de un răgaz, de o „coacere“. Pentru că, așa cum bine remarca o cercetătoare a fenomenului creației: „Opera de artă nu se poate crea decât în urma unui efort colectiv, care se cere la un moment dat organizat și dezvoltat în forme superioare. Opera este predestinată, ea nu se naște la dorința individului sau, mai bine spus, acesta *nu o poate dori decât atunci când ea s-a sedimentat virtual de-a lungul generațiilor* (subl. n.)...“¹⁷.

Similitudinea de nivel derivă, pe de o parte, din faptul că ambii autori au fost personalități complexe, îmbinând o vastă cultură muzicală (pe teme interpretativ la Enescu, didactic și muzicologic la Toduță) cu cea de tip umanist, iar pe de altă parte din capacitatea ambilor de a-și fi investit lucrarea capitală cu maximum de încărcătură afectivă, spirituală, intelectuală, într-o împletire armonioasă cu o tehnică componistică suveran stăpânită, potențată de ardența inspirației.

Dincolo de aceasta încep însă, în mod firesc, deosebiri și așa începe cu cea de limbă.

Oedip-ul a fost gândit și simțit în limba franceză și oricât de bună ar fi traducerea în limba română semnată de Emanoil Ciomac (și pe care, din păcate, după premiera bucureșteană din 1958, nici nu am mai avut ocazia s-o ascultăm în integritatea ei¹⁸), ea nu poate suplini acel fin acord dintre modelajul melodic și cadența interioară a textului francez, obținut de compozitor în versiunea originală. Nici nu se putea altfel. Franța devenise a doua patrie a sa. Cele mai mari bucurii ale carierei sale componistice (de la prima audiție a *Poemei române* la cea a însuși *Oedip*-ului) au fost trăite la Paris. Vorbea splendid franțuzește, folosind uneori preferențial această limbă chiar în discuțiile cu ziaristii români - unii dintre aceștia nerămânând mai prejos din acest punct de vedere¹⁹. Mai mult

¹⁷ Manuela Tănăsescu, ESEU DESPRE ETAPELE CREAȚIEI (București: Cartea Românească, 1975), p. 11. Pe linia continuității culturale, în cazul lui Sigismund Toduță se cuvine menționată și filiația pe pământ transilvan, pornind de la înaintașul Iacob Mureșanu, considerat creatorul oratoriului românesc, prima sa creație de gen intitulându-se *Mănăstirea Argeșului*. A se vedea Iacob Mureșianu, OPERE, vol. I (București: Ed. Muzicală, 1983), p. 9 și urm.; Vasile Herman, FORMĂ ȘI STIL..., op. cit. II).

¹⁸ Sunt savuroase în acest sens, chiar dacă încărcate de amărăciune, comentariile lui Pascal Bentoiu, op. cit, pp. 287-288.

¹⁹ Este mișcător entuziasmul cu care se confesează la un moment dat: „Iubesc Franța, pentru că e țara în care contrastele cele mai izbitoare capătă armonia cea mai perfectă. E țara ordinii și a libertății /.../ nu știu, de la început m-am simțit atras înspre Franța. E o atracție spirituală, bazată poate pe latinitate. În orice caz, mi-e dragă Franța. George Enescu, INTERVIURI I, op. cit., p. 250.

decât toate acestea a tras însă în balanță împrejurarea bine cunoscută a impactului cu marea artă a tragedianului francez Mounet-Souly. Muzician fiind, urechea a fost impresionată în primul rând; „Glasul său sonor și melodios, care fraza și declama înaripat ca un cânt, îmi va răsună în minte până în cea din urmă zi a vieții mele”²⁰.

Atașamentul său pentru limba franceză s-a manifestat, de altfel, și în sfera creației de lied, nici în poemul *Vox maris* neevadând din acest cadru lingvistic. Este, în fond, o tendință mai generală a epocii, cu rădăcini adânci până în secolul XIX și nu numai²¹, o realitate prezentată de un Eugen Lovinescu astfel: „Faptul că, sincer și fără vreun snobism, poezia franceză e, totuși, mai prețuită decât cea română, găsind-o chiar mai bogată în sugestii sonore, se explică prin situația limbii franceze de a fi destul de bine cunoscută pentru a ne oferi un mare număr de sugestii literare, muzicale și de orice altă natură /.../ Limbile își au și ele `noblețea` lor, beneficiind nu numai de valori reale ci și de prestigii din afară /.../ ascendentul special al limbii franceze e comparabil ascendentului limbii grecești la Roma...”²².

Sunt interesante, în această ordine de idei, eseurile lui Mircea Vulcănescu privind sufletul românesc. Emițând ideea că „sufletul unui popor nu e decât o arhitectură de ispite” din plan intern și din plan extern²³, se întreabă: „Cine ar putea contesta existența în sufletul românesc, de pildă, a unei *ispite franceze*, adică tendința românului destăranit de a se integra într-un orizont mai subțire, mai cioplit, pe care pare a-l înfățișa lumea și societatea franceză? /.../ ispita aceasta franceză continuă ispita mai veche a sufletului românesc: *ispita greacă*”²⁴.

Iată, deci, cuprinse prin prisma „ispitelor”, atât limba cât și subiectul tragediei lirice *Oedip*!

Cercetarea altor scrieri elaborate în perioada interbelică aruncă o lumină revelatoare și asupra unui alt aspect implicat în opusul enescian: tema luptei omului cu destinul. Găsim, de pildă, la C. Rădulescu-Motru următoarele: „Amibițiunea de a-și făuri destinul, individul în marginile sale, poporul într-ale sale, este oarecum endemică în atmosfera spirituală a vremii noastre /.../ Ce diferit este, în această privință, omul cult de astăzi de omul cult din antichitate! Pe când în antichitate omul cult avea o atitudine cu desăvârșire pasivă față de destin, omul cult de astăzi aspiră prin toate fibrele sale să stăpânească

²⁰ Bernard Gavoty, AMINTIRILE LUI GEORGE ENESCU (București: Ed. Muzicală, 1982), p. 81.

²¹ Vasile Tomescu, HISTOIRE DES RELATIONS MUSICALES ENTRE LA FRANCE ET LA ROUMANIE (București: Ed. Muzicală, 1973).

²² Eugen Lovinescu, ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE (București: Minerva, 1981), pp. 362-363.

²³ Mircea Vulcănescu, „Un model ontologic al omului românesc”, în volumul DIMENSIUNEA ROMÂNEASCĂ A EXISTENȚEI (București: Ed. Fundației Culturale Române, 1991), p. 6.

²⁴ Id. „Ispita dacică”, vol. cit., p. 43.

destinul²⁵. Nu trebuie să uităm că România trăiește în acea perioadă atmosfera efervescentă a Marii Uniri...

Cu problematica filosofică a *Oedip*-ului său, Enescu (aflat în deplinătatea forțelor sale creatoare) se dovedește a fi, astfel, perfect integrat timpului; și dacă substratul autohton al muzicii acestei capodopere absolute a fost demonstrat, cu temeinice argumente (înmulțite de la an la an), se evidențiază și posibilitatea de a o pune integral sub semnul spiritului românesc și în aspecte ce par a-l estompa sau chiar oblitera.

Întorcându-ne la *Meșterul Manole* al lui Sigismund Toduță, constatăm comparativ o situație diferită. Este vorba, în primul rând, de o lucrare născută integral pe sol românesc și scrisă în limba română²⁶.

Compozitorul Ștefan Niculescu observa, pe bună dreptate, vorbind despre creația de lied a lui Mihail Jora că „liedul românesc cult a trebuit să aștepte pe lângă maturizarea generală a dezvoltării muzicii românești, creația poetică a unui Bacovia, Goga și, mai ales, Arghezi...”²⁷ La aceste nume se adaugă ceea ce Edgar Papu va numi „Fenomenul Blaga”²⁸. „Când în 1919 - scrie Tudor Vianu - Lucian Blaga apărea cu primul său volum de poeme, însuflețirea cu care i s-a răspuns îndată decurgea într-o anumită măsură și din condițiile speciale ale momentului. În acei ani ai căutării de drumuri, multe lucruri păreau învechite și un loc aștepta în suflete pentru cine s-ar fi priceput să-l ocupe /.../ Era ca o satisfacție generală în spirite că glasul așteptat venea tocmai din Ardealul care dovedea prin el că sub apăsarea îndelungată nutrise o viață bogată și plină, capabilă să rodească din belșug”²⁹.

Cu mulți ani mai târziu, după ce poetul din Lancrăm trecuse deja pragurile veșniciei, după o perioadă care avea să contrazică brutal elanurile generației interbelice punându-l între parantezele unui dureros index, geniul său avea să reînceapă a rodi între foile cu portative. Este ceea ce va consemna Sigismund Toduță într-un articol: „Creația muzicală, în linia sa sinuoasă de evoluție, înregistrează, adesea, etape de înflorire ale unui anumit gen. Dominată de covârșitoarea personalitate a unui poet, interacțiunea cuvânt-muzică poate genera, datorită acestei confluente, o maximă înflorire a genului vocal-liric și coral”... subliniind mai departe (cu nedisimulată admirație) „starea poetică ‘de grație’, atât de bine personalizată, densitatea ideilor, încărcătura filosofică, firele

²⁵ C. Rădulescu-Motru, „Poate omul să-și făurească destinul?” în volumul AXIOLOGIE ROMÂNEASCĂ (București: Minerva, 1982), p. 203.

²⁶ Este interesant, totuși, de remarcat că atunci când a optat pentru o formulă bilingvă de tipărire (ca în cazul Baladei-oratoriu *Miorița* – București: Ed. Muzicală, 1971 - sau al *Liedurilor* pe versuri de Lucian Blaga - București: Ed. Muzicală, 1984) Sigismund Toduță a ales... limba franceză.

²⁷ Iosif Sava: ȘTEFAN NICULESCU ȘI GALAXIILE MUZICALE ALE SECOLULUI XX. (București: Ed. Muzicală, 1986), pag. 30.

²⁸ Edgar Papu, LUMINI PERENE. (București: Eminescu, 1989), p. 381.

²⁹ Tudor Vianu, „Lucian Blaga poetul”, în vol. SCRITORI ROMÂNI ÎN SECOLUL XX. (București: Minerva, 1986), p. 53.

stilizării folclorice, elementele incantatorii, muzicalitatea latentă” a creației lui Blaga³⁰.

Este cert că stilul toduțian (în care, prin prisma viziunii lui Mircea Vulcănescu – care, dacă l-ar fi cunoscut pe Magistrul clujean l-ar fi integrat probabil în categoria „românilor reprezentativi: sintetici” – am putea discerne „ispita autohtonă”, cea „romană” sau cea „germană”) s-a nutrit din întreaga ambianță a evoluției muzicii românești în perioada postbelică, șlefându-se, în mare măsură, prin simbioza cu literatura populară și cu lirica lui Blaga.

Opera-oratoriu *Meșterul Manole* și-a nutrit însă fiorul tragic nu numai din drama în sine a creației, pe care la anii târzii ai elaborării finale compozitorul o putea privi cu înțeleaptă împăcare, ci din suferințele fără număr ale unui întreg neam, căruia îi fuseseră tăiate aripile și aștepta cu nesaț ziua când nu i se vor mai fi dărâmat zidurile speranței în mai bine. Iată de ce am simțit-o atât de a noastră, chiar din clipa pășirii sale în lume.

Opera *Oedip* de George Enescu și opera-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță - două ipostaze complementare ale spiritualității românești

Prof. univ. **Liliana Gherman**

(Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași)

Rezumat

Pornind de la o afirmație făcută cândva de Franz Liszt precum că „Poetul sau artistul reușesc câteodată să rezume năzuința spre frumos a unui popor sau a unei epoci”, prezentul text s-a concentrat asupra a două ample lucrări vocal-simfonice - opera *Oedip* de George Enescu și opera-oratoriu *Meșterul Manole* de Sigismund Toduță – a căror primă audiție a avut loc la distanță de aproape jumătate de veac (1936 și, respectiv 1985), în perioade distincte ale evoluției muzicii românești dar și ale configurației culturale și politice a poporului român în general. Fără ambiția unei cuprinderi exhaustive, sunt punctate câteva caracteristici definitorii ale acestor două lucrări (apropiate valoric în opinia criticii muzicale sub specia *capodoperei*), prin prisma unor considerații estetico-filosofice vizând spiritualitatea românească în ansamblul evoluției sale dar și particularizată pe etape delimitate conjunctural.

³⁰ Sigismund Toduță: „Lucian Blaga cântat de compozitorii clujeni” în **Tribuna** nr. 7, 12 februarie 1987, pp. 1,6.