

Aurel STROE: "George Enescu a fost un model de echilibru pentru generația mea"

de **Despina Petecel Theodoru**

Muzician cu deschideri filosofice vaste, viziune chiar, autor a nenumărate partituri camerale, simfonice, de operă, printre care Trilogia Cetății închise sau Tripticul concertant- Prairie, Pričres (saxofon și orchestră), Ciaccona con alcune licenze (percuție și orchestră), Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti pentru orchestră și formație corală - și altele asemenea, al căror demers muzical preia cu ingeniozitate, printre altele, principiile morfogenetice din fizică, raporturile între ființă și timp de extracție heideggeriană și o serie de teorii privind inter- și para-textualitatea, aplicând totodată, asupra structurilor polifonice, eterofonice și armonico-melodico-ritmice, o complexitate pluristratificată, asemenea unui palimpsest sau o alta, densificată, ca o magmă sonoră, după modelul homolomerilor, postulat în antichitate de către Anaxagoras, Aurel Stroe a rămas marcat până azi de vraja transmisă în adolescență de prezența lui George Enescu. Secvențele care urmează au fost decupate din dialogul pe care mi l-a acordat în 2001, la împlinirea a 120 de ani de la nașterea compozitorului, comemorat anul acesta pentru cinci decenii de la moarte.

Aurel Stroe: Pe vremea când eram un adolescent de 14 ani, profesoara mea de pian, Maria Fotino, care cânta destul de des împreună cu Enescu, mă ducea câteodată la seratele lui de la el de acasă, o dată pe săptămână, prin 1944-^45-^46: uneori făcea cvartete, alteori sonate pentru vioară și pian, trio-uri... îmi amintesc de una dintre ultimele ședințe ale lui, înainte de a pleca din țară. Trebuie să fi fost începutul lui martie 1946. În acea seară a cântat o sonată de Haydn, La folia de Corelli, sonata de Lekeu și apoi, ca un fel de bis, „pour la bonne bouche”, ca să zic așa, Preludiul la după-amiaza unui faun de Debussy, el fiind la pian. Erau cam 20-25 de persoane atunci, printre care pictorul Steriadi, generalul Pălânceanu și alți iubitori de muzică pe care-i știam. La început, când a cântat La folia de Corelli am stat mai departe. D-na Ghiță Mendel-Shapira, care-l acompania la pian - o veche prietenă a lui Enescu și care mă cunoștea - mi-a făcut semn să mă apropiu. La sonata de Haydn m-am apropiat mai mult, iar la sonata de Lekeu stăteam chiar lângă Enescu și-i întorceam paginile. La un moment dat s-a creat o asemenea atmosferă încât am avut impresia că mă ridic cu scaunul, aveam un sentiment de levitație, pe care nu-l mai avusesem niciodată și pe care nu l-am mai întâlnit de atunci.

Despina Petecel: Era un fluid despre care mi-au vorbit foarte mulți muzicieni și cărturari care-l cunoscuseră sau colaboraseră cu Enescu...

A.S.:...Da, părea ceva ascensional...

D.P.: Probabil de aici caracterul mai mult oniric al creațiilor sale, confirmat de Enescu însuși de altfel. Îi plăcea să trăiască mai mult în vis - o „visare trează”, spunea el -

abstrăgându-se din real...

A.S.: Exact. El crease acolo o lume a lui, care avea tendința continuă să se înalțe. Toți mi se păreau la un moment dat mai înalți decât erau, ca într-un tablou de El Greco!

D.P.: Cum îl percepeți pe compozitorul Enescu din perspectiva acelor ani, dar și din perspectiva creatorului de muzică contemporană care sunteți? Vi se pare la fel de fascinant?

A.S.: George Enescu este un tip de compozitor legat de trăirea imediată a muzicii, în timp, să spunem așa. Probabil că-și făcea planurile lui și e clar că, forme muzicale atât de bine concepute, erau gândite cu mult înainte și ele se maturizau încetul cu încetul în mintea lui. Dar esențialul din Enescu este tocmai acel suflu-gest l-aș numi uneori, alteori i-aș spune vrajă -, de care trebuie să se țină seama și atunci când se cântă muzica lui Enescu! L-am auzit pe Enescu spunând că ceea ce se află în spatele sunetelor e mai important. Deci, acest lucru trebuie cântat și trebuie căutat de către interpreți. Dar există două maniere de a o face: una este maniera, să o numim romantică-retorică, pe care am învățat-o mai mult sau mai puțin de la profesorii noștri și pe care o aplicăm la orice muzică - fie ea de Schumann, Enescu, de Rachmaninov, Bach... Cred că la Enescu o astfel de retorică nu poate face decât rău. Din fericire este în scădere. Cei mai tineri și valoroși interpreți o refuză.

D.P.: ...fiindcă, dincolo de aparențe, Enescu era un spirit abstract, avea o gândire abstractă, carteziană...

A.S.: ...ei, aici este totul! în aceasta constă bogăția lui, care duce la o situație destul de dificilă în a-i pune exact diagnosticul. Și, probabil că de acest „zid” se lovesc mulți dintre aceia care-l refuză pe Enescu, deși sunt mulți și cei care-l umblă dincolo de orice limită, pentru că, oricine încearcă un drum ca al lui e imposibil să nu aibă și eșecuri. Un compozitor fără eșecuri mi se pare un compozitor suspect de mediocritate. La Enescu există, pe de o parte, o arhitectură extraordinar de bine gândită dinainte.

D.P.: ... chiar de la primele opus-uri...

A.S.: ...chiar de la primele opus-uri, adică Sonata a II-a în fa minor op. 6 pentru pian și vioară e, după mine, o arhitectură perfectă! Totul e atât de bine proporționat și atât de coerent gândit, încât nu poți să te legi de ea. încă de la vârsta de 18-19 ani, câți avea când a scris această sonată, gândirea sa organic legată, cu care concepe materialul sonor, e evidentă. Și asta nu se întâmplă improvizând. Enescu nu are nimic improvizat în el, deși dă impresia de improvizare! Și aici e vorba despre ceea ce observase Ștefan Niculescu încă din 1958, într-un articol despre Simfonia de cameră...

D.P.: ...Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră, excepțională analiză publicată în Studii de muzicologie și rămasă până azi de referință în exegeza enesciană de la noi...

A.S.: ... da, Ștefan Niculescu observa că impresia de improvizație e perfect simulată de Enescu. Eu aș spune că e atât de bine simulată, încât parcă ar trăi-o în acel moment! A trecut o jumătate de secol de la moartea lui Enescu, dar parcă azi ar improviza aceste pagini: atâta prospețime și-au păstrat - pe de o parte, tocmai datorită aspectului acestui improvizatoric, care, și el, e foarte bine pus la punct și se bazează pe o canava extraordinar de bine articulată, care este forma muzicală, conturul piesei, pe de altă parte, datorită amănuntului extraordinar de spontan. El nu repetă niciodată. Întotdeauna face niște mici variații în amănunt, care dau o bogăție și o spontaneitate unice ansamblului.

D.P.: Interesant mi se pare, maestre Aurel Stroe, faptul că Enescu își urmărea conștient evoluția propriei creații, fiind totodată conștient de valoarea acesteia. Să ne amintim de una dintre afirmațiile împărtășite lui Bernard Gavoty: „Am evoluat repede, deveneam eu însumi. Cu Sonata a II-a pentru pian și vioară și cu Otuorul pentru coarde - partea a doua îndeosebi - simțeam că mă eliberez definitiv. Câteodată eram un ȚBerlioz de cameră”...

A.S.: ...da, exact. Enescu mai vorbește însă și despre polifonia lui pe care, mai târziu, compozitorii din generațiile mai noi, au numit-o heterofonie.

D.P.: ...,sunt, în esență, un polifonist" - îi mărturisea el lui Bernard Gavoty.

A.S.: Această polifonie a lui e ceva inimitabil cred eu. Putem imita puțin exteriorul, dar nu și spiritul acesta al heterofoniei, care predomină în trei sferturi din Oedip, în Simfonia a III-a, cu cor, deși nu foarte clar conceptualizat - poate mai târziu, în ultimele lucrări, să fie conceptualizat. Mă gândesc la Cvartetul cu pian în re, în Cvintetul cu pian, la Simfonia de cameră, mă gândesc la al doilea Cvartet de coarde op. 22, dar chiar și la primul, scris mult mai devreme. Și acolo apar rudimentele unei astfel de gândiri. Dar totul, aș spune, sub semnul acestei polifonii a lui Enescu, ce cuprinde în ea și aspectele heterofonice care-i sunt caracteristice. Mai mult: dacă studiezi Octetul de exemplu, descoperi această polifonie de tip enescian, care, mai târziu, va genera și va crea, de către compozitorii generației mele, heterofonia.

D.P.: Maestre Aurel Stroe, afirmați la începutul dialogului nostru că un compozitor fără eșecuri vi se pare suspect de mediocritate. Care ar fi, în opinia dvs., minusurile lui Enescu? Motivele pentru care poate sau, ar putea fi controversat ori ar putea declanșa anumite reticențe, chiar din partea unor confrăți contemporani?

A.S.: Vedeți, eu cred că un compozitor care se integrează mai bine curentului timpului său este preluat mai ușor de către contemporani. Enescu nu s-a integrat întotdeauna foarte bine în curentul timpului său Oedip? Predomina, pe de o parte, neoclasicismul, pe de altă parte, expresionismul dus până la limite de „școala vieneză" (Schönberg, Berg, Webern). Acestea erau cele două mari curente. Enescu nu se integra în nici unul dintre ele, deși avea aspecte neoclasice - de la Suita a II-a pentru pian, mergând prin Suita I și Suita a II-a pentru orchestră, până târziu, în anumite momente din opera Oedip. Dar ele sunt ceea ce vedem la suprafață, atunci când privim - să zicem - erupția unui vulcan. Noi nu știm exact ceea ce se întâmplă înăuntru, ci vedem o magmă care curge, nu? Or asta este o parte care a fost, inițial, interioară, dar a devenit exterioară. În piesele lui Enescu din acel timp însă,

structura nu e una de gândire neoclasică. Structura de gândire neoclasică este asemănătoare -, ca să zicem așa, cu un termen împrumutat din știință - metalimbajului; adică un limbaj care vorbește despre un alt limbaj: se iau modelele clasice și se distorsionează, parcă pentru a le testa rezistența. Stravinski a compus un Oedip - Oedipus rex - pe un text latinesc, de fapt franțuzesc inițial...

D.P.: ...mai mult vorbit, declamat, decât cântat, aparținând lui Jean Cocteau...

A.S.: ...da, un text de Jean Cocteau, transpus apoi în latină etc. Totul era făcut ca piesa să se desfășoare foarte obiectiv și Stravinski a reușit magistral să obțină dramatismul profund al textului inițial al lui Sofocle, prin pana lui Jean Cocteau, păstrând această răceală, această obiectivitate voită. Acest lucru s-a încadrat perfect în epoca respectivă și a avut un succes foarte mare.

Când, după Oedipus rex al lui Stravinski, a venit Oedipul lui Enescu, mulți au găsit că este indecis stilistic. Am văzut chiar o cronică de la un teatru german de operă, unde se cântase și, unde se spunea că e foarte bine, dar e foarte greu să-l categorisești stilistic. Asta e o dificultate care li se întâmplă tuturor marilor compozitori, care nu aparțin „modei” timpului lor! Poate fi o deficiență a lor sau, poate fi, dimpotrivă, o capacitate a lor de a vedea mai departe...

D.P.: ...sau, poate că e deficiența celor care ascultă și nu sunt pregătiți pentru noutate...

A.S.: ...da, și care văd critic și atunci, critica și înțelegerea muzicală a momentului rămân, într-un fel perplexe și nu pot cataloga exact totul!

E interesant cum, o operă care o descoperim foarte târziu, cum e cazul Simfoniei ai II-a de exemplu, s-a opus cel mai puternic momentului în care s-a născut. Ea e oarecum contemporană cu Sacre de Stravinski. Vă dați seama cât de opusă este spiritului acestei capodopere stravinskiene? Și este de înțeles cum, capodopera lui Stravinski, a câștigat în doi, trei, patru, cinci ani un public uriaș, în timp ce Simfonia a II-a de Enescu abia o descoperim noi azi, la peste opt decenii de când a fost scrisă! Cred că, dacă facem abstracție de multe dintre categoriile care funcționau în acel timp, reușim să descoperim organicitatea stilistică sau, mai corect spus, organicitatea de gândire muzicală a lui Enescu în acest opus; pentru că, într-adevăr, când o auzi bine cântată, așa cum a fost sub bagheta lui Lawrence Foster, cu câțiva ani în urmă, la Ateneu, îți dai seama că piesa se ține extraordinar de bine în picioare! Sigur că dacă o privești ca având o parte expresionistă, o parte tardiv romantică, altă parte cu avânturi straussiene, o alta mahleriană, alta cu sonorități debussyste sau raveliene, după coordonatele anilor 1912-1914, ea pare a fi o lucrare dezmembrată, o piesă compozită, cum le place francezilor să spună la nivelul stilului. Revăzută astăzi, când toate lucrurile s-au tasat într-un fel, când categoriile acestea nu ni se mai par despărțite de frontiere atât de etanșe, descoperim o altă piesă. Dar trebuie să ne schimbăm și noi punctul de vedere și piesa ne va apărea ca extrem de omogenă. Este ceea ce am observat sub bagheta lui Foster.

Ce a făcut Foster? Înainte, piesa se cânta în manieră romantică, așa cum vă spuneam, cu o retorică romantică ce încărcă totul. Foster a obiectivat-o, adică și-a pus problema în felul următor: este o partitură atât de complexă - nu complicată, ci complexă -, are atâtea planuri pe care e construită, atâtea planuri care se raportează unul la celălalt și capătă existență unul prin celălalt, încât, dacă o încărcăm și noi cu o stare afectivă, sentimentală, nu facem decât să nu mai funcționeze luciditatea necesară pentru perceperea acestei construcții formidabile. Pentru că tipul ei de complexitate este într-adevăr uimitor.

D.P.: Exact același fenomen se petrece în cazul simfoniilor brahmsiene, a căror vastitate aproape fluvială, dacă nu e riguros stăpânită poate afecta construcția în sine, riscând diluarea expresiei...

A.S.: ...da, și tocmai acesta e marele merit al unei interpretări obiective să zicem: faptul că dezvăluie frumusețea arhitecturală a piesei, care ne emoționează și abia acum îi putem percepe unitatea.

D.P.: Maestre Aurel Stroe, aș vrea să vă întreb dacă acele prime contacte cu George Enescu, de la o vârstă atât de fragedă, au avut o influență ulterioară în creația dvs.? Și vă întreb aceasta, pentru că ascultând de pildă operele Trilogiei Cetății închise, cunoscută, până în 1989, sub numele de Orestia (Agamemnon, Choephorele, Eumenidele), nu o dată muzica lor m-a făcut să mă gândesc la Enescu și la opera sa Oedip...

A.S.: Da, e foarte greu de spus acest lucru... L-am admirat întotdeauna pe Enescu, însă am luat foarte puțin de la el. Cum să spun? Preferințele mele, temperamentul meu sunt de o altă natură. Enescu - și aici cred că mai atingem un punct de vedere care ar putea să intereseze - compune un fel de muzică, așa spune eu, bergsoniană. Timpul, pentru marele filosof francez, era un fel de dilatare continuă, asigurând o integrare totală a întregii noastre existențe. Acest continuum, această dilatare continuă a conștiinței și această netezime a ansamblului este remarcabilă la Enescu. Enescu este, poate, cel mai caracteristic „bergsonian” - să-l numim astfel dintre compozitori și, la el, trebuie văzut cum funcționează memoria. Cred că aici se pot face niște investigații destul de interesante, unde vedem că Enescu a fost înscris în epoca lui, dar nu la modul stilistic-muzical, sau al modelor pariziene de atunci, ci la nivelul unui fel de a gândi și de a percepe lumea.

În ceea ce privește, în fine, modesta mea muzică și modestul meu mod de a gândi, cred că esențial a fost un alt moment din istoria gândirii filosofice asupra timpului și l-aș numi pe Gaston Bachelard, care vede un timp întrerupt de noduri, unde există goluri în timp. Aceste goluri pot deveni, uneori explozive, altele implozive, ca niște găuri negre. Muzica mea e legată tocmai de situații morfogenetice, adică acolo unde structurile se rup, și nu acolo unde se creează un continuum...

D.P.: ... e o combinație de gol-plin, care vă apropie mult de René Thom și de teoria catastrofelor...

A.S.: ...da, mentalitatea mea este aceea a unui om rupt în bucăți, a unui om care a trăit - copil fiind - al Doilea Război Mondial și ceea ce a urmat după cel de-al Doilea Război

Mondial. Or, Enescu este totuși un om care s-a format în ceea ce s-a numit „la belle époque” și în epoca aceea de Jugendstil, care era totuși una de netezime să spunem, un moment în care palorile căpătau valori foarte fine - dar nimic nu era prea strident. Cubismul, fauvismul extrem etc. au erupt ceva mai târziu, în momentul în care, cred eu, Enescu era deja format. Și aici este iar o diferență între Enescu și anumiți contemporani ai lui - Picasso de exemplu. Sigur, eu aparțin unei alte generații, unei generații dramatice, unei generații a rupturilor, care a văzut lumea ruptă-n două, o Europă ruptă-n două, o generație care a trăit ca pe o mare dramă acest lucru și aici venim și la piesele mele pe care le-ați citat, la Trilogia Cetății închise și la altele, unde această ruptură, practic irecuperabilă, acționează foarte puternic la temeiul structurilor acestei muzici...

Am vorbit prea mult despre mine. Ce-aș mai putea spune despre Enescu? Faptul că rămâne, pentru generația mea, un liman de seninătate, de omogenitate, de armonizare lăuntrică, în ciuda tuturor dramelor, tensiunilor extraordinar de puternice ale unui Oedip, ale simfoniilor sale, ale lucrărilor de la sfârșit... Deci e un model de echilibru, care stăpânește mase mari, aparent dezechilibrate, dar care, totuși, prin acest continuum al conștiinței componistice, devin netede, cum spuneam înainte.