George Enescu

SONATĂ
pentru
PIAN ȘI VIOARĂ
ÎN LA MINOR

Lucrare inedită - Partea I

Partitura

EDITURA MUZICALĂ

George Enescu

SONATĂ

pentru

PIAN ŞI VIOARĂ

ÎN LA MINOR

Lucrare inedită — Partea I

Ediţie îngrijită şi adnotată de prof. GEORGE MANOLIU

Cu un eseu de TUDOR CIORTEA

EDITURA MUZICALĂ
Bucureşti, 1983

Redactor
PETRU SIMIONESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Desen muzical : **RUXANDA IONESCU**

Bun de tipar : 9.IX.1983 Coli de tipar : 6

Planșe : 3

Tiparul executat sub cda nr. 16459 la I. P. „Buletinul Oficial", Str. Izvor nr. 137, București
Republica Socialistă România



Prima pagină de manuscris

CUVÎNT DE INTERPRET

Printre considerațiile și convingerile lui George Enescu, ilustrînd concepția sa despre viață, oameni, muncă sau muzică, se află un gînd despre relația iubire-cunoaștere. Marele umanist opina că „cel mai bun, singurul mijloc de a cunoaște pe cineva este să-l iubești".

Dacă ne-am îngădui să inversăm exprimarea acestei aserțiuni am spune că „cel mai bun, singurul mijloc de a ajunge să iubești pe cineva este să-l cunoști". Condiția logică a iedii nu suferă și ne poate conduce spre o temă majoră a culturii noastre muzicale: cultivarea memoriei lui Enescu — cel mai vibrant vestitor al sufletului românesc în lumea largă. Pentru a ne ridica la înălțimea, la frumusețea darului făcut de el poporului său este absolut necesar să-l iubim prin cunoaștere. Este drept că a existat și există încă un proces deschis pentru cunoașterea și difuzarea creației enesciene, cu evidente trăsături de cercetare modernă, dar în organizarea și mai ales în echilibrarea termenilor acestui proces (analiză, editare, interpretare, difuzare) s-au ivit descumpăniri și discontinuități prejudiciabile scopului. Mai ales că tocmai ultimii termeni (interpretare-difuzare), cărora le revine de fapt finalizarea procesului, nu au asigurat un ritm susținut și acea continuitate care conduce la definitivarea acțiunilor conjugate. Primul act de cunoaștere a creației enesciene a fost însă împlinit cu pasiune și perfectă competență. Așa ne apare activitatea muziologică într-o consecventă muncă de cercetare, analiză și corelare a opusurilor reprezentative pentru geniul enescian, oferind interpretării temeiurile științifice atît de necesare redării optime.

La această atitudine cultural-patriotică se asociază rolul important al Editurii muzicale, cu excepționalele realizări redacționale și editoriale.

Prezenta lucrare face parte dintr-o categorie aparte, aceea a compozițiilor inedite, rămase fără număr de opus, dar transcrise de Enescu pe curat și semnate cu data și locul terminării lucrului. Astfel, printre multitudinea manuscriselor s-a găsit prima parte — Moderato — a Sonatei în la minor (18 pagini) semnată de George Enescu cu mențiunea: Cracalia, 5 octombrie 1911. O a 19-a pagină — de asemenea copiată pe curat — cuprinde începutul părții a doua, Andante molto espressivo. Apare astfel certitudinea că a existat întreaga Sonată în la minor pentru pian și vioară, din care doar partea

PROPOS D'INTERPRÈTE

Parmi les considérations et les convictions de Georges Enesco reflétant ses conceptions sur la vie, les hommes, le travail, la musique, il se trouve une pensée qui résume son point de vue sur le rapport amour-connaissance. Ce grand humaniste était d'avis que „le meilleur, le seul moyen de connaître quelqu'un c'est de l'aimer".

Si nous nous permettions d'inverser cette assertion, nous dirions que „le meilleur, le seul moyen d'arriver à aimer quelqu'un c'est de le connaître". La condition logique de l'idée n'en souffrirait guère et, en échange, elle nous pourrait conduire à un thème majeur de la culture musicale roumaine: cultiver la mémoire de Georges Enesco — le plus vibrant messager de l'âme roumaine à travers le monde. Pour nous élever à la beauté du don qu'il a fait à son peuple, il est absolument nécessaire de l'aimer à force de le connaître. Il est vrai qu'il y a eu, dans le passé, et qu'il existe encore tout un processus en train de s'accomplir, destiné à faire connaître et diffuser l'oeuvre énescien, et que ce processus n'est pas dépourvu des caractères d'une recherche moderne, mais dans l'organisation et surtout dans le dosage de ses termes (analyse, édition, interprétation, diffusion) il y a eu des moments de déséquilibre et de discontinuité préjudiciables au but proposé. D'autant plus que ce sont précisément les deux derniers termes (interprétation-diffusion), auxquels revient en fait la tâche de réaliser le processus, qui n'ont pas assuré un rythme soutenu et cette continuité qui mène à bonne fin des actions conjuguées. Il n'est pas moins vrai que le premier acte dans la connaissance de la création énescienne s'est accompli avec passion et parfaite compétence. C'est ainsi que nous apparaît l'activité musicologique en permanence centrée sur la recherche, l'analyse et la corrélation des oeuvres représentatives du génie d'Enesco, offrant à l'interprétation les bases scientifiques si nécessaires à une exécution optimale.

A cette attitude culturelle hautement patriotique il convient d'associer l'important rôle de l'Editura Muzicală dont il n'est que juste de mentionner ici les exceptionnelles réalisations dans le domaine des rédactions, éditions et publications d'ouvrages de musique et de recherche musicale.

La présente oeuvre énescienne s'insère dans une catégorie particulière, celle des compositions inédites, demeurées sans numéro d'opus mais transcrites au propre et signées par le compositeur, avec mention de la date et du lieu d'achèvement du travail. Ainsi, dans la multitude des manuscrits, a-t-on trouvé le premier mauvement — Moderato — de la Sonate en la mineur (couvrant 18 pages) signée par Enesco et portant la mention: Cracalia, le 5 octobre 1911. La 19e page du manuscrit, elle aussi copiée au propre, contient le début du second mouvement, un Andante molto espressivo. Il resort de là qu'il y a sûrement eu une Sonate en la mineur pour piano et violon intégrale, dont

întîi a rămas întreagă. Semnată și datată de Enescu, lucrarea se plasează după Cvartetul nr. 1 în re major op. 16 (1909) și, mai aproape, după prima parte a lucrării Suite Châtelaine op. 17 (13 V, 1911).

Compozitorul și muzicologul Wilhelm Berger — în studiul său Enesco et la Symphonie, publicat în nr. 2 al Revistei Muzica din 1975 — vede în această primă mișcare de sonată (numind-o „Mica sonată") antecedentul direct al Sonatei a III-a, în caracter popular românesc, prefigurind și stabilind expresiv impulsurile interne, caracterul opusului 25, chiar dacă stilul instrumental, tratarea substanței muzicale vor aștepta saltul calitativ care va lumina acea capodoperă a muzicii de cameră universale. Dar această primă mișcare de sonată, cu aspect de poem de nuanță epic-rapsodică, este totuși un fenomen unic pentru anul 1911.

Compozitorul și muzicologul Tudor Ciortea — în studiul prezentat în Sesiunea științifică a Centrului de Studii „George Enescu" din 1975 — numește această mișcare de sonată Sonata „Torso", considerînd-o ca pe o descoperire tîrzie a unui fragment de lucrare, în arheologia muzicii noastre. Autorul analizează elementele de comparație între stilul de lucru al Sonatei „Torso" și cel al Sonatei a III-a, adăugînd însă încă un reper estetic: schița Operei Oedip realizată de George Enescu la începutul anului 1910. El arată că principalele teme ale Sonatei „Torso" sînt vădit influențate de Opera Oedip, afirmînd că această lucrare constituie pivotul central al creației enesciene, luminînd drumul compozițiilor satelit din preajma ei.

Wilhelm Berger distinge de asemenea în pagina de Andante molto espressivo (ms. pag. 19) unele reminiscențe motivice ale Suitei op. 9 (1903) și frapante anticipări spre Opera Oedip. La aceste aspecte care luminează înțelegerea gîndirii enesciene, a evoluției unui fenomen de puternică originalitate, se cuvine să asociem datele unui alt proces, determinant pentru soluțiile alese în tratarea substanței muzicale. Este vorba de întrepătrunderea indisolubilă între inspirația creatoare și stilul instrumental, contopirea într-o singură și puternică expresie. Acest proces începe de fapt odată cu consacrarea acordată violonistului și cu stăpînirea scriiturii în care Enescu și-a aflat un drum propriu. Ne întoarcem așadar în anul 1899, în care Premiul întîi obținut la vioară la Conservatorul din Paris coincide cu apariția Sonatei a doua, op. 6, în fa minor, pentru pian și vioară. „Cu Sonata a doua pentru pian și vioară și cu Octuorul pentru coarde am simțit că evoluez rapid, că devin eu însumi... că sînt în stare să merg pe propriile mele picioare...", declara George Enescu lui Bernard Gavoty în Amintirile sale. În acel moment care-l eliberează pe compozitor de tirania zeilor săi (Brahms, Wagner), se produce fuziunea definitivă între gîndire și expresie, între compozitor și interpret. Izvorînd din aceeași sursă de poezie, de tainică vibrație, din zăseul s'est gardé en entier le premier mouvement. Tel qu'il est, signé et daté par Enesco, l'ouvrage se place chronologiquement après le Quatuor no. 1 en Ré majeur, op. 16 (1909) et — à une époque plus rapprochée — après le premier mouvement de la Suite „Châtelaine", op. 17 (du 13 mai 1911).

Dans son étude Enesco et la Symphonie, publiée dans le nr. 2/1975 de la revue Muzica, le compositeur et musicologue Wilhelm Berger considère ce premier mouvement de sonate (qu'il appelle „La petit sonate") comme l'antécédent immédiat de la IIIe Sonate „dans le caractère populaire roumain", op. 25, en cela qu'il préfigure et fixe expressivement les impulsions internes et le caractère de l'opus 25, cependant que le style instrumental et le traitement compositionnel de la substance musicale vont attendre que se produise le saut qualitatif dont va résulter, éclairant la voie, ce chef-d'oeuvre de la musique de chambre universelle.

Quoiqu'il en fût, avec tout son aspect de poème de nuance épico-rhapsodique, ce premier mouvement de sonate reste néanmoins un phénomène unique pour l'année 1911.

Le compositeur et musicologue Tudor Ciortea, dans la communication présentée à la Session scientifique du Centre d'Études „Georges Enesco", en 1975, dénomme ce mouvement de sonate la Sonata „Torso", la considérant telle une découverte tardive dans l'archéologie de la musique roumaine d'un fragment d'oeuvre. T. Ciortea analyse les éléments comparables entre le style de travail de la Sonata „Torso" et celui de la IIIe Sonate, en y ajoutant un repère esthétique de plus: l'esquisse de l'Opéra „Oedipe" réalisée par Enesco au début de l'année 1910. Il démontre que les principaux thèmes de la Sonate „Torso" sont manifestement influencés par l'Opéra „Oedipe" dont il affirme qu'il constitue le pivot central de l'oeuvre énescien, éclairant la voie des compositions-satellites qui gravitent autour de lui.

Wilhelm Berger, à son tour, distingue dans la page de l'Andante molto espressivo (ms. p. 19) certaines réminiscences des motifs de la Suite op. 9 (1903) ainsi que de frappantes anticipations d'„Oedipe". A ces aspects qui nous aident à mieux comprendre la pensée énescienne et l'évolution d'un phénomène de grande originalité, il convient d'ajouter les données d'un autre processus déterminant le choix des solutions adoptées dans le traitement compositionnel de la substance musicale. Il s'agit de l'indissoluble interpénétration de l'inspiration créatrice et du style instrumental, de leur fusion dans une seule et puissante expression. Ce processus commence en réalité avec la consécration du violoniste et sa maîtrise de l'écriture où il trouve son propre chemin. Il nous faut donc revenir à cette année 1899 quand le Premier Prix de violon obtenu au Conservatoire de Paris coïncide avec l'apparition de sa Deuxième Sonate, op. 6, en fa mineur, pour violon et piano.

„Avec ma Deuxième Sonate pour piano et violon et mon Octuor à cordes je me sentis évoluer rapidement, je devenais moi-même... j'étais capable de marcher sur mes propres jambes...", déclarait Enesco à Bernard Gavoty dans ses Souvenirs. C'est à ce moment-là, qui affranchit le compositeur de la tyrannie de ses dieux (Brahms, Wagner), que se produit la fusion définitive entre le pensée et l'expression, entre le compositeur et l'interprète. Prenant leur départ à la même source de poésie secrètement vibrante, dans le doux horizon de Liveni

rile Livenilor unde a început visul lui Enescu, cele două căi ale muzicii se contopesc într-o unică și genială forță de comunicare : expresia enesciană.

Drumul pînă la culminația supremă realizat în Sonata a III-a, în caracter popular românesc, începe de aici, de la Sonata a II-a. În această sonată se afirmă melodia enesciană cu o rară forță de plasticizare a sentimentelor, de transformare a temelor în cadrul tratării ciclice duse cu sigură măiestrie originală pînă la modalități de organizare nemaiîntîlnite în literatura muzicală universală. Dar totul este îmbibat de suflul melodiei populare românești, integrat aici cu o extraordinară și personală sensibilitate, Sonata păstrîndu-și carura și integritatea arhitectonică a genului din tradiția universală. Lucrarea stă cu demnitate alături de capodoperele literaturii sonatei (Brahms, Schumann, Franck). Exigențele stilului instrumental sînt desigur dificile, dar prilejuiesc interpretului posibilitatea pătrunderii în atmosfera unică a creației enesciene. În același timp el își poate lărgi considerabil paleta de culoare și forța de convingere. În primul rînd, sunetul este principalul instrument al comunicării. Linia enesciană implică un sunet de o mare putere de mlădiere, capabil să articuleze discursul muzical prin inflexiuni de grai și să exprime toate stările sufletești posibile. Așa s-a impus louré-ul enescian ajutat mult și de relieful rezultat din lucrul între poziții, cu folosirea digitațiilor pin extensii și contrageri. Evitîndu-se glisando-urile provocate de sistemul pozițional, se asigură menținerea tensiunii și mai ales elocvența comunicării. Atît tema întîi, cît și tema a doua din prima parte implică această elocvență. Culoarea sunetului rezultă tot dintr-o trăire intensă a sensului melodic prin colaborarea pasionată a ambelor mîini. Mîna stîngă încălzește sunetul prin vibrato-ul care trebuie să se adapteze la orice expresie, de la cea mai simplă pîlpîire pînă la cea mai înaltă frecvență. Mîna dreaptă trebuie să urmărească această paletă de culori, fiind capabilă să realizeze gradații puternice de la pianissimo de mari transparențe pînă la dezlănțuiri de fortissimo, dar mai ales să imprime trăsăturii de arcuș cele mai variate efecte timbrale. Trecerea temei întîi din Sonata în fa minor prin cele mai neașteptate transformări ne apare ca o demonstrație clară a exigențelor melodiei enesciene. De la șoaptă la clamări supreme, de la o inefabilă noblețe la mărunțirea lăutărească pe fond de țambal din final, tema impune suplețe, talent, trăire.

Ne-am oprit mai mult la această lucrare fiindcă o considerăm o extraordinară lecție de interpretare și o puternică pregătire a capodoperei ce va fi dăruită de Enescu muzicii de cameră universale după douăzeci și șapte de ani. Un sprijin adus înțelegerii acelei culmi îl constituie Sonata „Torso", compusă după doisprezece ani de la afirmarea voinței estetice enesciene prin Sonata în fa minor. Scrisă în tonalitatea la minor, mult mai accesibilă decît fa minor, Sonata „Torso" folosește paleta bogată cîști-

où Enesco commence son rêve, les deux voies de la musique fondent dans une force de communication unique et géniale : l'expression énescienne.

Le chemin conduisant au sommet suprêmement réalisé dans la III Sonate „dans le caractère populaire roumain" commence de là, de la Deuxième Sonate. Celle-ci affirme la mélodie énescienne avec une rare force de suggestion des sentiments, avec une remarquable science de transformer les thèmes au moyen d'un travail de composition cyclique mené magistralement jusqu'à des modalités d'organisation jamais encore rencontrées dans la littérature musicale universelle. Mais le tout est imbibé du souffle de la mélodie populaire roumaine intégré avec une sensibilité aussi extraordinaire que personnelle, la Sonate conservant néanmoins la carrure et l'intégrité architectonique du genre dans la tradition universelle. L'ouvrage .de range dignement auprès des chefs-d'oeuvre de la littérature de la sonate (Brahms, Schumann, Franck). Le style instrumental s'avère sûrement des plus difficiles à interpréter mais en même temps il offre l'occasion à l'interprète de pénétrer dans l'atmosphère unique de la création énescienne. De plus, celui-ci peut considérablement amplifier la gamme de son coloris et sa force de conviction. La principal instrument du message est en premier lieu le son. Or, la ligne énescienne implique un son d'une grande souplesse, capable d'articuler le discours musical par des inflexions de langage et d'exprimer tous les états d'âme possibles. C'est ce qui a imposé le louré énescien que le relief résulté d'une technique de jeu entre les positions — utilisant les doigtés par extensions et contraintes — rend encore plus saisissant. En évitant les glissandos, propres au jeu de position, on assure le maintien de la tension et surtout l'éloquence du message. Tant le premier que le second thème du premier mouvement impliquent cette éloquence. Le coloris du son résulte également de la tension intérieure avec laquelle l'interprète vit le sens mélodique et s'exprime par le jeu passionné des deux mains : la main gauche prête de là chaleur au son par un vibrato qui doit s'adapter à n'importe quelle expression, depuis le moindre frémissement jusqu'à la plus haute fréquence ; la main droite doit suivre cette palette de couleurs, étant apte à réaliser de fortes gradations allant du pianissimo le plus limpide jusqu'à des déchaînements de fortissimo, mais surtout à imprimer au coup d'archet des effets de timbre des plus variés. Les transformations si inattendues que subit le premier thème de la Sonate en fa mineur sont une preuve évidente des exigences de la ligne mélodique énescienne. Du chuchotement aux clameurs suprêmes, de l'ineffable noblesse au morcellement du son typiquement „laoutaresque" sur un fond de cymbalum au Finale, ce thème demande à l'interprète de la souplesse, beaucoup de talent et une intense vie intérieure.

Si nous venons de nous attarder quelque peu sur cette Sonate c'est parce que nous la considérons comme une extraordinaire leçon d'interprétation en même temps qu'une magistrale préparation au chef-d'oeuvre dont Enesco fera don à la musique de chambre universelle vingt sept ans après. La Sonate „Torso", composée onze ans après la Sonate en fa mineur qui affirme les conceptions esthétiques d'Enesco, vient nous aider à mieux comprendre ce sommet représenté par l'opus 25. Ecrite dans la tonalité de la mineur, beaucoup plus accessible que celle de fa mineur, la Sonate „Torso" utilise la

gată în precedenta lucrare, aducîndu-i o evidentă îmbogățire dinamică, prin supralicitări de nuanțe și mai ales de contraste. Sonata începe direct cu tema întîi — în dolcissimo espressivo —, dînd impresia unui cîntec venit de departe, ca și în Sonata în fa minor, dar fără acele ondulări neliniștite de suișuri și căderi. Aici, tema aduce acea „stranie melancolie pe care o răspîndește muzica populară românească" (Amintiri — pag. 40). Pentru a sublinia expresivitatea melodiei, Enescu întrebuințează sublegatele, care dau viață unui grup de patru șaisprezecimi legate, și acel procedeu de a desprinde dintr-un legato o singură valoare, dînd relief și expresie de grai fluxului melodic, precum și o respirație mai largă viitorului grup de șaisprezecimi (măs. 2, 16 etc.). Pentru a stărui asupra filajeoletelor și a mări tensiunea emoției apare un semn nou : legato-urile care pornesc de la o notă sau de la un acord, sau care depășesc o notă sau un acord, sfîrșind în gol, indicînd filarea sensibilă a sunetului (măs. 2, 12, 15, 35 etc.). Grija insistentă pentru a impune nuanțele gîndite de el se rezolvă prin bogate și expresive indicații : delicatamente, lusingando, pentru trecerile fluide de coarde, vibrato, în peroraţii înalte, con slancio, pentru impresia de alean, fff furioso, în declamații înalte, appassionato con fuoco, con calore, piangendo, în coborîre resemnată, pe coarda sol (măs. 255). Greu de realizat sînt bruscările de nuanțe (ex. măs. 202) din fortissimo, un diminuendo la subito dolcissimo într-o jumătate de măsură, sau (în măs. 263) de la un pianissimo înalt, un crescendo în jos pînă la forte, tot în aceeași măsură. De fapt acestea sînt dificultățile de modelare a pasajelor care, atît la vioară cît și la pian, nu ating dificultățile din Sonata în fa minor. Nici problemele de ansamblu nu sînt grele, dar întreaga atmosferă cu aspect de poem de nuanță epic-rapsodică trebuie realizată printr-un stil instrumental extrem de fluent și poetic, care să ne pregătească pentru suprema înfiorare de suflet românesc, aceea a „dorului-dor" din Sonata a treia. Să privim paginile reproduse după manuscris și să ne convingem din splendida sciitură că Enescu a iubit acest poem sonată. Așa vom reuși să-l înțelegem mai bine.

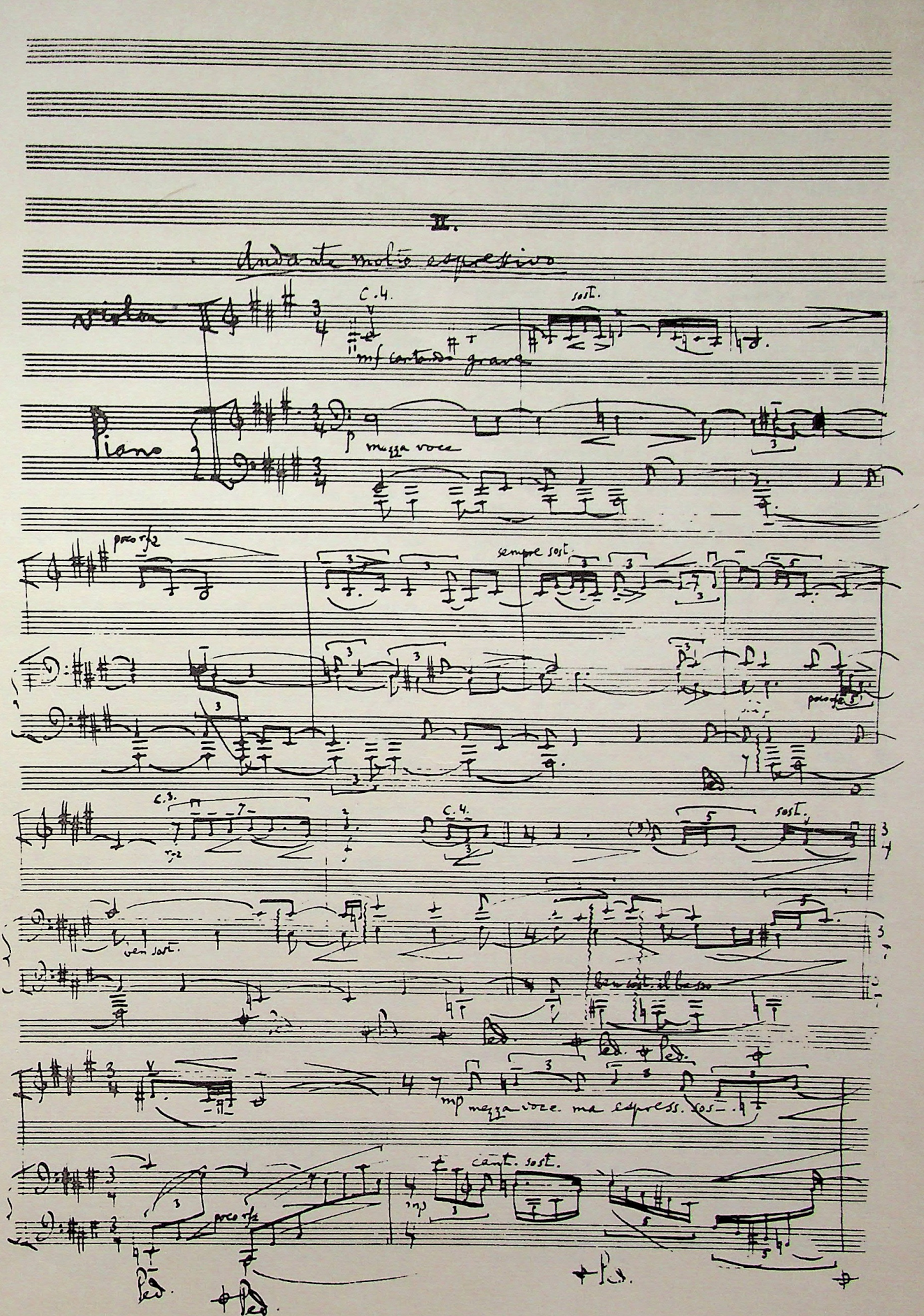
București, 30 mai 1983

Geo Pamfilie

riche gamme de couleurs acquise dans l'ouvrage précédent mais lui apporte par de multiples nuances et constrastes un surcroît de dynamisme. La sonate commence directement par le premier thème — en dolcissimo espressivo — *en donnant l'impression d'un chant venu de loin, tout comme dans la* Sonate en fa mineur, *mais sans les anxieux ondoiements de montées et de chutes qui caractérisent cette dernière. Il apporte ici cette* „étrange mélancolie que répand la musique populaire roumaine" (Souvenirs — p. 40). *Pour souligner l'expressivité de la mélodie, Enesco utilise des* sub-legatos *qui animent un groupe de quatre doubles-croches* legato, *ainsi que le procédé* de détachement d'une seule valeur, d'un legato, *ce qui donne du relief et une expression de voix humaine au discours mélodique, de même qu'un souffle plus ample au futur groupe de doubles-croches (mes. 2, 16 etc.).* Pour insister sur les filatos et accroître la tension émotive, le compositeur introduit un signe nouveau : les legatos qui partent d'une note ou d'un accord, ou bien qui dépassent une note ou un accord et finissent dans le vide, indiquant par là le filage, un sensible filage du son *(mes. 2, 12, 15, 35 etc.). Son souci persistant d'imposer à l'interprète les nuances qu'il a envisagées se concrétise par des indications riches et expressives :* delicatamente, lusingando, *pour les fluides transitions de cordes,* vibrato *dans les péroraisons aiguës,* con slancio *pour donner l'impression d'élan,* fff furioso *dans les déclamations au registre haut,* appassionato con fuocco, con calore, piangendo *pour la descente résignée sur la corde de sol (mes. 255). Difficiles à exécuter sont les brusques changements de nuances, du* fortissimo *au* diminuendo, *puis au* subito dolcissimo *dans une demi-mesure, ou bien à partir d'un haut* pianissimo, *un* crescendo *vers le bas, jusqu'au* forte, *dans la même mesure. En gros, voici les difficultés de modelage des traits qui, au violon comme au piano, sont loin d'être aussi grandes que celles de la* Sonate en fa mineur. *Les problèmes d'ensemble ne sont pas non plus dificiles, mais toute l'atmosphère qui en émane, avec son aspect de poème de nuance épico-rhapsodique, exige un style instrumental extrêmement fluide et poétique, tout fait pour nous préparer au suprême émoi de l'âme roumaine, l'émoi de l'intraductible* „dorului-dor" *qui vibrera dans la* III[e] Sonate pour piano et violon, op. 25. *Mais, regardons plutôt les pages reproduites d'après le manuscrit et dont la splendide écriture saura nous convaincre qu'Enesco a vraiment aimé ce poème-sonate. C'est ainsi que nous réussirons à le mieux comprendre.*

Bucarest, le 30 mai 1983

Geo Pamfilie



Prima pagină de manuscris a părții a doua

UNELE APRECIERI STILISTICE PRIVIND SONATA „TORSO" PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ DE GEORGE ENESCU (1911)*

În mapele cu manuscrise ale lui George Enescu, mape frumos orînduite pe genuri muzicale, pe ani de creație și păstrate cu sfințenie în arhiva Muzeului ce-i poartă numele, există încă o *Sonată pentru pian și vioară* semnată de autor și datată : 5 octombrie 1911, Cracalia. Caligrama compozitorului, fină, sensibilă ca și muzica lui, încheie o primă parte de sonată (18 pagini) și continuă cu o singură filă din partea a II-a, intitulată *Andante expressivo* (pagina 19). Apoi pagini albe... Nu știm ce a devenit restul sonatei. Faptul transcrierii autografe într-o redactare definitivă, semnată și datată de George Enescu, ne determină să presupunem că sonata exista în acea vreme în întregimea ei. Autorul nu putea să înceapă transcrierea părții a II-a, cu o grafică atît de clară și sigură, ca apoi să se oprească brusc la sfîrșitul primei pagini. Dacă am avea norocul să găsim și restul părților din sonată — chiar și într-o primă adnotare —, am putea reconstitui sonata în întregimea ei. În caz contrar, pierderea este definitivă, și va trebui să ne mulțumim cu o primă parte de sonată, admirînd-o ca pe un fel de „torso" descoperit tîrziu în arheologia muzicii noastre. Prin perfecțiunea și strălucirea lui, bănuim fără să-l vedem și ceea ce ar fi fost întregul operei.

Ca dată de compunere (5.X.1911), această „mică" sonată, cum o denumește compozitorul și muzicologul Wilhelm Berger**, se încadrează după *Cvartetul nr. 1*, în *re* major, op. 16 (1909), și, mai aproape, după prima parte a *Suitei „Châtelaine"* (mai 1911), și înainte de *Simfonia nr. 2*, în *la* major (1914). Pentru considerentele ce vor urma, este relevant faptul că la data de 1.I.1910 George Enescu realizase o primă schiță a viitoarei sale Opere *Oedip*, după cum afirmă muzicologul Octavian Lazăr Cosma***.

* Studiul prezentat în Sesiunea de comunicări științifice „George Enescu" la 20 de ani de la moartea artistului, organizată de „Centrul de Studii George Enescu", la 5—6 mai 1975, în Aula Academiei Republicii Socialiste România.

** Berger, Wilhelm. *Enesco et la Symphonie*. In : *Muzica* București, nr. 2/1975, pag. 44.

*** Casma, Octavian Lazăr. *Oedipul enescian*. București. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. S. R. 1967 pag 64.

QUELQUES APPRÉCIATIONS CONCERNANT LE STYLE DE LA SONATE „TORSO" POUR PIANO ET VIOLON DE GEORGES ENESCO (1911)*

Parmi les manuscrits de Georges Enesco, insérés dans des chemises joliment rangées par genres musicaux et années de création et pieusement conservées dans les archives du musée qui porte son nom, il existe encore une *Sonate pour violon et piano*, signée par le compositeur et datée du *5 octobre 1911, Cracalia*. De son écriture fine, sensible comme sa musique, Enesco y achève un premier mouvement de sonate (18 pages) et poursuit par une seule page du second mouvement intitulé *Andante espressivo* (p. 19). Puis, ce ne sont que des pages blanches... On ignore ce qu'est devenu le reste de la sonate. Cette transcription autographe, dans une rédaction définitive, signée et datée par Georges Enesco, nous fait penser que la sonate devait exister toute entière de ce temps-là. Autrement, l'auteur n'aurait pu se mettre ainsi à transcrire, d'une écriture aussi claire et ferme, le début du deuxième mouvement, puis s'arrêter brusquement dès la première page finie. Si on avait la chance de retrouver le reste des mouvements de cette sonate — fût-ce même sous la forme d'une première annotation — la composition pourrait être reconstituée en son entier, Sinon, la perte est définitive, et il faudra nous contenter d'un seul premier mouvement de sonate, l'admirant tel un „torso" tardivement découvert dans l'archéologie de notre musique. Mais, la perfection et l'éclat du fragment nous permettent de supposer — même sans la connaître — ce qu'a pu être l'oeuvre toute entière,

Quant à la date de sa composition (le 5 octobre 1911), cette „petite" sonate comme la définit le compositeur et musicologue Wilhelm Berger**, s'inscrit aprés le *Quatuor no. 1 en Ré majeur„ op. 16* (1909) et — é une époque plus proche — après la première partie de la Suite „Châtelaine" (mai 1911) et avant la *Symphonie no. 2 en La majeur* (1914). Pour les raisons qui vont suivre, la constatation du musicologue Octavian Lazăr Cosma,*** comme quoi à la date du 1er janvier 1910 Georges Enesco avait déjà réalisé une première esquisse de son futur Opéra *„Oedipe"*, constitue un fait révélateur.

* Etude présentée à la Session scientifique „George Enesco", organisée pour le 20e anniversaire le la mort du compositeur par le *Centre d'Etudes „Georges Enesco"*, les 5—6 mai 1975, sous la Coupole de l'Académie de la Republique Socialiste de Roumanie.

** Wilhelm Berger, *Enesco et la Symphonie*, dans *Muzica*, no. 2/1975, Bucarest, p. 44.

*** Octavian Lazăr Cosma, *Oedipul enescian*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1967, p. 64.

Este firesc ca acest „torso" de sonată să ne determine la o continuă comparație cu *Sonata a III-a pentru vioară și pian, în caracter popular românesc*, terminată de George Enescu în „Luminișul" Sinaiei, în 1926. Asemănări sînt, dar și deosebiri fundamentale. Din punct de vedere tematic există laturi comune : același tip de melopee cu iz popular, desfășurată pe un fir continuu de factură rapsodică. Apar deseori și cadențe modale, îndeosebi frigice și dorice. (Gheorghe Firca amintește de unele aspecte modale în lucrările timpurii ale lui George Enescu, provenite din muzica impresioniștilor francezi — poate mai precis de la dascălul său Gabriel Fauré*). Ceea ce le deosebește este natura cromaticii și, implicit, sistemul de armonizare. *Sonata „Torso"* folosește dese imflexiuni cromatice, îndeosebi în melismele anacruzice ale temelor, dar ele nu desființează natura diatonică a tonalităților de bază. Aspectul lor este, mai degrabă, decorativ, ca o ghirlandă florală. Cu totul alt gen de cromatică există în *Sonata op. 25*. Aici cromele sînt integrate în sistemul tetracordic al muzicii psaltice sau profane de origine orientală. Ele nu mai au un aspect pur decorativ, ci devin consubstanțiale unei gîndiri modale. Mai ales prin folosirea sfertului de ton și a secundei mărite, ele vehiculează continuu discursul muzical spre noi orizonturi de expresie modală.

Implicit, și sistemul de armonizare diferă de la una la alta. Față de cromatica decorativă a *Sonatei „Torso"*, armoniile folosite se înscriu pe linia treptelor tonale cu încărcătură funcțională. Întîlnim astfel trisonuri clasice, deseori arpegiate, precum și acorduri de septimă și nonă de esență romantică. Polifonia este și ea de natură armonică. Creatorul folosește dese imitații între cele două instrumente, fie libere sau stricte, fie strînse de tipul *stretto*-ului necanonic. În *Sonata op. 25* precumpănesc acordurile neutre modal (fără terță), acordurile bitonale bazate pe suprapuneri de cvinte sau amalgamul colorat al politonalității. Polifonia este mai liberă, mai independentă. Creatorul folosește adeseori voci interioare care se ramifică sau tind spre paralelismul eterofoniei. S-ar putea susține, în acest sens, că *Sonata „Torso"* este mai aproape de sistemul armonic apusean, pe cînd sonata ulterioară vădește o originală sinteză cu muzica orientală intuită din perspectiva muzicii noastre populare lăutărești.

În ce privește construcția formei de sonată, la prima ea este mai evidentă, cu tot fluxul aparent rapsodic al discursului muzical. A doua, *op. 25*, se

* Firca, Gheorghe. *Conceptul modal în muzica lui George Enescu*. In : *Studii de muzicologie*, vol. IV. București, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor din R. S. R. , 1968, pag. 223.

C'est tout naturel que ce „torso" de sonate nous incite à une continuelle comparaison avec la *III^e Sonate pour violon et piano, dans le caractère populaire roumain, (op. 25)* achevée par Georges Enesco en 1926 en sa villa de Sinaia, le „Luminiș". Des ressemblances existent assurément, autant que de fondamentales différences. Au point de vue thématique, certains aspects communs s'en détachent : même type de mélopée d'une saveur populaire, se déployant sur une ligne continue à la facture rhapsodique. Des cadences modales y apparaissent aussi, souvent, en particulier phrygiennes et doriennes (Ne pas oublier que le musicologue Gheorghe Firca relève l'existence de certains aspects modaux jusque dans les oeuvres de jeunesse d'Enesco, trouvant leur source dans la musique des impressionnistes français — voire, plus exactement, de son maître Gabriel Fauré*). Mais ce qui distingue entre eux le fragment de sonate et la *III^e Sonate pour violon et piano* ce sont la nature de leur chromatisme et, implicitement, le système d'harmonisation. La *Sonate „Torso"* utilise de fréquentes inflexions chromatiques, surtout dans les anacrouses mélismatiques des thèmes, mais elles ne modifient en rien la nature diatonique des tonalités de base. Ces inflexions ont plutôt un rôle décoratif, comme des guirlandes de fleures Un tout autre genre de chromatisme ressort de l'opus 25. Les inflexions chromatiques s'intégrent dans le système tétracordal de la musique psaltique ou profane d'origine orientale. Elles n'ont pas cet aspect purement ornemental, mais, tout au contraire, deviennent consubstantielles d'une pensée modale. Surtout par l'emploi du quart de ton et de la seconde augmentée, elles dirigent en permanence le discours musical vers de nouveaux horizons d'expression modale.

Implicitement, le système d'harmonisation diffère, lui aussi, d'un sonate à l'autre. Compte tenu du chromatisme décoratif de la *Sonate „Torso"*, les harmonies pratiquées par le compositeur s'inscrivent sur la ligne des degrés tonals pourvus de rôle fonctionnel. On y trouve ainsi des trisons classiques, souvent arpégés, de même que des accords de septième ou de neuvième d'essence romantique. La polyphonie est, elle aussi, de nature harmonique. Y apparaissent de fréquentes imitations entre les deux instruments — libres ou strictes, ou bien encore resserrées, du type de la strette non-canonique. Dans la *Sonate op. 25*, par contre, dominent les accords neutres d'esprit modal (sans tierce), les accords bitonals fondés sur des superpositions de quintes, de même que l'amalgame coloré de la polytonalité. La polyphonie y est plus libre, plus indépendante. Le compositeur utilise souvent des voix intérieures qui se ramifient ou tendent vers le parallélisme de l'hétérophonie. Dans ce sens, on pourrait même prétendre que la *Sonate „Torso"* s'approche davantage du système harmonique occidental, cependant que la *Sonate op. 25*, ultérieure, témoigne d'une originale synthèse avec la musique orientale pressentie dans la perspective de la musique populaire roumaine des *laoutars*.

En ce qui concerne la structure de forme-sonate, elle est plus évidente dans la première composition, malgré le flux vraisemblablement rhapsodique du

* Firca, Gheorghe. *Conceptul modal în muzica lui George Enescu*, dans *Studii de muzicologie. Vol. IV*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1968, p. 223.

înscrie și ea în schema unei forme de sonată, dar niciodată aceasta nu devine aparentă. Ea rămîne o taină pe care numai analiza amănunțită o poate descifra. Suflul enescian îl recunoaștem în ambele sonate, dar în prima el este dozat cu chibzuiala unui sistem metrico-ritmic mai ordonat, pe cînd în a doua el curge liber, în ritmul parlando-rubato al baladelor noastre populare.

Compozitorul și muzicologul Ștefan Niculescu are dreptate cînd susține* că George Enescu a atins unele constante ale limbajului său, de unde decurge și unitatea de ansamblu a creației muzicale. Această unitate ține de primordialitatea conceptului tematic, care prin el însuși fixează albia stilistică a operelor enesciene. În cazul celor două sonate pentru vioară și pian, diferențele țin mai degrabă de regia de investire a parametrilor componistici. Aceasta s-a diversificat printr-o îndelungată adîncire a ceea ce George Enescu dorea să atingă : redarea exhaustivă a caracterului muzicii noastre populare. Și ni l-a dat într-un chip unic în *Sonata a III-a, op. 25.*

Aminteam în introducere că George Enescu terminase la începutul anului 1910 o schiță a Operei *Oedip.* Faptul acesta are o deosebită importanță și se reflectă în unele aspecte tematice ale *Sonatei „Torso".* Însăși tema principală ai cărei piloni de

discours. Dans la seconde, qui, aussi, relève du schéma de forme sonate, celui-ci ne devient jamais visible ; il demeure secret et seule une analyse minutieuse peut arriver à le déchiffrer. Mais, le souffle enescien traverse les deux sonates, à cette différence près que dans la première il est dosé par l'équilibre d'un sistème métro-rythmique plus ordonné, alors que dans la deuxième il s'épanche en toute liberté dans le rythme parlando-rubato des ballades populaires roumaines.

Le compositeur et musicologue Ștefan Niculescu a bien raison de soutenir* qu'Enesco a atteint dans sa musique le niveau de certaines constantes de langage, d'où l'unité d'ensemble de sa création musicale. Cette unité résulte de l'importance primordiale que le compositeur accorde au concept thématique qui, de lui-même, fixe le moule stylistiques de ses compositions. Dans le cas de ces deux sonates pour violon et piano, les différences tiennent à une sorte d'économie régissant le potentiel des paramètres compositionnels. Ce potentiel s'est diversifié progressivement, par un long approfondissement de ce qu'il souhaitait atteindre : l'expression exhaustive du caractère propre à la musique populaire roumaine. Expression qu'il nous a offerte magistralement dans sa *III^e Sonate, op. 25.*

Nous rappelions au début de cet exposé qu' Enesco achevait une esquisse de l'*Opéra „Oedipe"* au commencement de l'année 1910. Le fait est particulièrement significatif car il se reflète à travers certains aspects thématiques de la *Sonate „Torso".* En effet, le thème principal même, dont les piliers



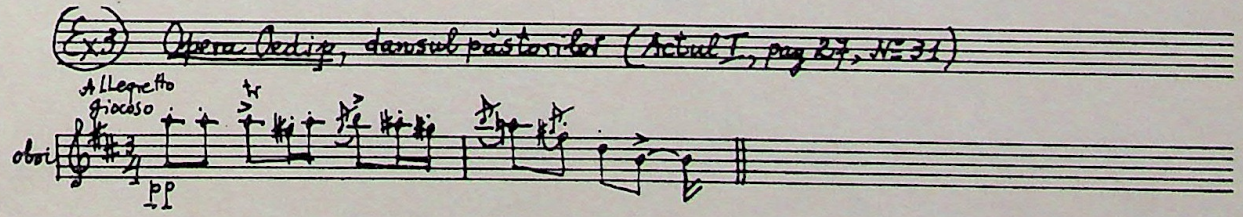
bază se regăsesc și în sonata de mai tîrziu, *op. 25,* are o frapantă asemănare cu temele jucăușe ale păstorilor din Opera *Oedip* — defilarea păstorilor

de résistance se retrouvent dans la *Sonate op. 25,* ressemble d'une façon frappante aux thèmes pétulants des pâtres d'„*Oedipe*" — soit, le cortège des pâtres.



și dansul păstorilor.

et la danse des mêmes.



* Niculescu, Ștefan. *George Enescu și limbajul muzicii din secolul XX.* În : *Studii de muzicologie,* vol. IV. București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R. S. R. , 1968, pag. 9.

* Ștefan Niculescu, *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX,* dans *Studii de muzicologie Vol. IV.* Ed. Muzicală. Bucarest. 1968. p. 9.

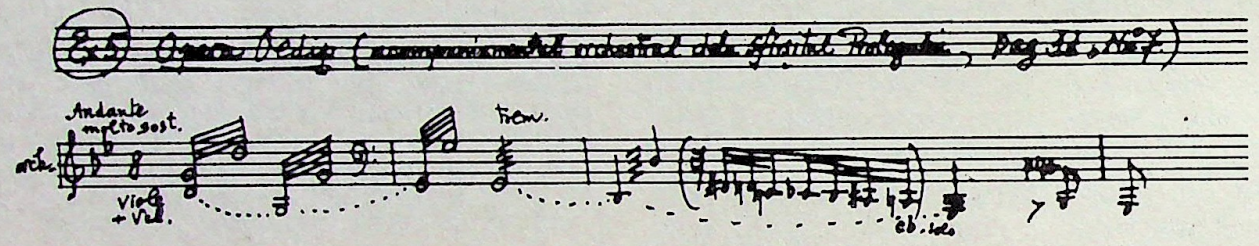
Este semnificativ felul cum George Enescu își încheie părțile, secțiunile interioare, chiar și frazele izolate. Pe un șir de intervale pure (cvartă, cvintă și octavă) ascendente sau descendente, finalurile acestea sună ca un hăulit de bucium. Așa termină prima frază a temei principale din *Sonata „Torso"* și tot astfel fraza de încheiere a acestei teme.

Très significative est aussi la manière dont Enesco achève les mouvements, les sections intérieures et même les phrases isolées. Sur une rangée d'intervalles purs (quarte, quinte et octave), ascendants ou descendants, ces finales résonnent comme un son prolongé de cor des Alpes. C'est ainsi que s'achève la première phrase du thème principal de la *Sonate „Torso"* et c'est encore ainsi que se termine la dernière phrase du même thème



O găsim și în finalul Prologului oedipian, în acompaniamentul tremolat al coardelor grave.

Or, on rencontre cette phrase au finale du Prologue d'*„Oedipe"* dans l'accompagnement trémolo des cordes graves

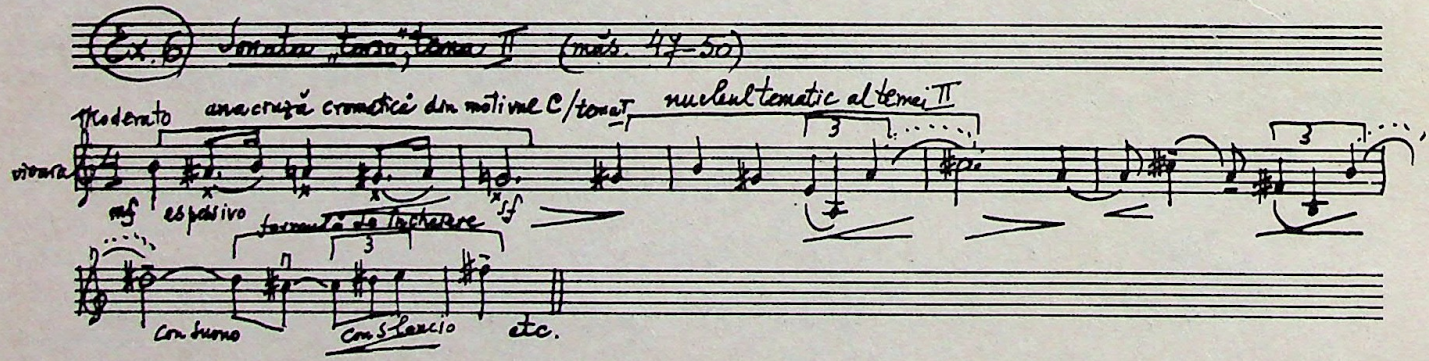


La fel și în epilogul temei principale din partea I a *Sonatei op. 25* (măs. 14—15).

Et, pareillement, à l'épilogue du thème principal du I^er^ mouvement de la *Sonate op. 25* (mesures 14—15).

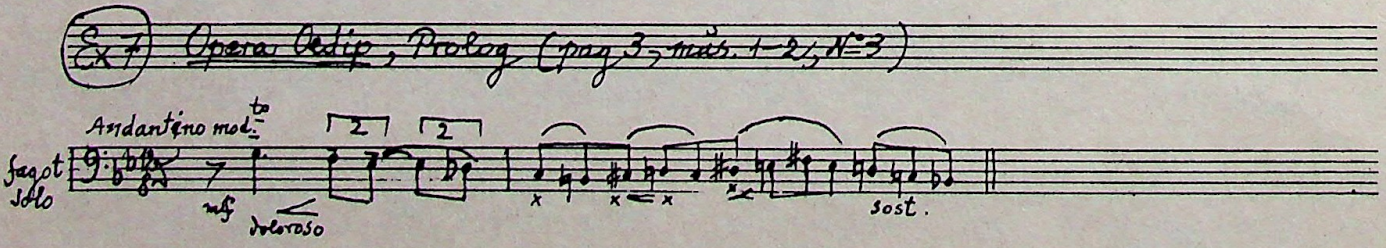
Tema secundă a *Sonatei „Torso"*, de esență lirică și arcuită generos pe decime de trisoane, este introdusă pe o formulă anacruzică ce cuprinde pasul cromatic „întors" pe aceeași notă.

Le second thème de la *Sonate „Torso"*, d'essence lyrique et généreusement arqué sur des dixièmes de trisons, est introduit par une anacrouse qui renferme le pas chromatique „renversé" sur la même note :



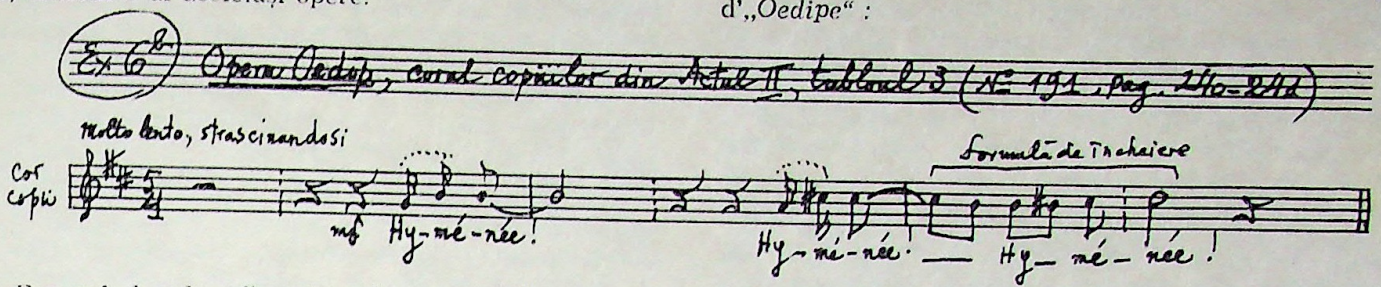
Sub aspectul unor inflexiuni cromatice „întoarse" în jurul notelor diatonice, el se găsește și în Prologul Operei *Oedip*.

Or, avec l'aspect d'inflexions chromatiques „renversées" autour des notes diatoniques, ce thème se trouve également dans le Prologue d'*„Oedipe"*.



Dar mai ales aspectul nucleului tematic axat pe succesiunea treptată a două terțe mari ascendente, urmată de motivul de încheiere în optimi, are o frapantă asemănare cu tema corului de copii din Actul II, tabloul 3 al aceleiași opere.

Mais c'est surtout l'aspect du noyau thématique centré sur la succession graduelle de deux grandes tierces ascendantes, suivie du motif final en croches, qui témoigne d'une frappante analogie avec le thème du Choeur d'enfants de l'Acte II. 3e Tableau, d'„*Oedipe*" :



Rezumînd cele afirmate prin exemplele de mai sus, putem spune că importantele teme ale *Sonatei „Torso"*, și anume : tema principală și fraza de încheiere a ei, tema secundă cu fragmentul anacruzic cromatizat, sînt vădit influențate de Opera *Oedip*, terminată, în schiță, încă dinainte. Dealtfel, cred că se poate afirma că Opera *Oedip* constituie pivotul central al creației enesciene, luminînd drumul compozițiilor-satelit din preajma ei. Urme ale acestei influențe se găsesc și în *Sonata op. 25*, dar aici ele sînt topite într-o gîndire modală cu totul nouă.

O altă caracteristică a tehnicii enesciene este felul în care compozitorul realizează forma de sonată. Îl interesează mai puțin punțile motorizate pentru a efectua tranziția tonală de la o secțiune la alta. În schimb, are o mare pasiune pentru amplificarea temelor pe care le prezintă. Sînt adevărate dezvoltări poate după modelul brahmsian, dar fără tehnica de drămuire a elementelor tematice, ci reluînd fragmente întregi pe un plan tonal diferențiat. În felul acesta, George Enescu păstrează firul rapsodic al discursului său muzical, printr-o continuă depănare. Rare sînt momentele în care autorul, nu fără oarecare sfătoșenie, vrea să ne arate nuditatea procedeului tehnic al dezvoltării, ca spre exemplu în măsurile 25—28, în care elemente tematice sînt săltate pe acorduri de septimă secvențate. Peste toate aceste cazuri izolate răzbate suflul enescian, de esență pur tematică, cu acele îngînări ale pianului, umbre ale unor pași care se îndreaptă spre infinitul dorului.

Întreaga forță de plăsmuire sonoră a lui George Enescu este concentrată în secțiunea Dezvoltării propriu-zise. Materialul tematic este vehiculat pe un plan tonal în continuă mobilitate, deosebit de rafinat, la care se adaugă varietatea dinamicii și, îndeosebi, participarea activă a pianului. Văzut din perspectiva macrostructurii, planul tonal face un arc vînjos de la tonalitatea de bază a temei principale *(la* minor) la dominanta temei secunde *(mi* major), cu o duioasă coborîre, la începutul dezvoltării, înspre medianta *do diez* minor. Această alternare între sentimentul de alean și cel de voioșie reprezintă o unduire specifică emoției enesciene. O regăsim, în mic, și în desele treceri de la terța mare la terța mică, caracteristice pentru stilul compozitorului.

En résumant ce qui vient d'être illustré par les exemples ci-dessus, nous dirons que les principaux thèmes de la *Sonata „Torso"*, à savoir : le thème principal et sa phrase de conclusion, ainsi que le second thème avec l'anacrousechro matisée sont manifestement influencés par l'opéra *„Oedipe"* achevé précédemment à l'état d'esquisse. Je pense d'ailleurs qu'on peut affirmer que l'*Opéra „Oedipe"* constitue le pivot central de la création énescienne, éclairant le chemin des compositons-satellites qui, chronologiquement, gravitent autour de lui. Des traces de cette influence existent aussi dans la *Sonate op. 25*, mais, ici, elles sont fondues dans une pensée modale totalement neuve.

Une autre caractéristique de la technique de composition énescienne consiste dans la manière de réaliser la forme sonate. Pour assurer la transition tonale d'une section à l'autre, le compositeur est moins attiré par les ponts. En échange, c'est une véritable passion, chez lui, que d'amplifier les thèmes présentés ; il en fait de réels développements — peut-être bien d'après le modèle de Brahms, mais sans sa technique de dosage des éléments thématiques, simplement en reprenant des passages tout entiers sur un plan tonal différencié. De la sorte, le fil rhapsodique du discours musical se maintient dans un déroulement ininterrompu. Rares sont les moments où le compositeur, non sans une certaine allure discursive de bon conseil, entend dévoiler dans toute sa nudité son procédé technique de développement, comme par exemple dans les mesures 25—28 où les éléments thématiques sont haussés sur des accords de septième séquentiels. Partout cependant, enveloppant tous ces cas isolés, pénètre le souffle spécifiquement énescien, d'essence purement thématique, avec ces doux murmures du piano, comme des ombres de pas se dirigeant vers l'infini de nostalgiques zones.

La plénitude de la force de création sonore d'Enesco se concentre dans la section du Développement progrement dit. Il „travaille" la matière thématique sur un plan tonal continuellement mobile et d'un grand raffinement, où s'ajoute la variété dynamique et, surtout, l'active participation du piano. Envisagé dans la perspective de la structure compositionnelle, le plan tonal réalise un arc puissant qui relie la tonalité de base du thème principal *(la* mineur) à la dominante du second thème *(Mi* majeur), tout en marquant au début du Développement une douce baisse vers la médiante *Ut dièze* mineur. Cette alternance entre nostalgie et joie constitue un ondoiement spécifique de l'émotion énescienne. En plus petit, il se trouve aussi dans ces fréquentes transitions de la tierce majeure à la tierce mineure, caractéristiques du style d'Enesco.

Planul tonal al Dezvoltării propriu-zise folosește același contrast de atmosferă pornind pe un ciclu de terțe mici ascendente : *do diez* minor, *mi* major și *sol* minor, cu o îndrăzneață coborîre la *mi bemol* major. Pe o pedală ornată armonic a acestui *mi bemol* major surprinde apariția la vioară (măs. 109—9) a unui tetracord lidic coborîtor *(si bemol — la bemol — sol bemol — fa bemol)*. Caracterul modal al acestuia este însă trecător, căci prin croma unui pas invers *(fa bemol — sol — fa becar)* se revine la diatonia tonalității atinse. Desele pedale tremolate în diferitele registre ale pianului permit creatorului să suprapună o serie de acorduri străine de tonalitate, de o mare plasticitate.

Din punct de vedere tematic, George Enescu folosește într-o primă secțiune a Dezvoltării ambele teme de bază într-un chip original. Pianului i se încredințează o formulă ritmică pe triole agitate dezvoltînd anacruza figurativă a temei principale, pe cînd vioara schițează, liniștit, profilul liric al temei secunde (măs. 94 etc.). A doua secțiune a Dezvoltării *(Più animato,* măs. 133 etc.) este axată pe octava măulită (b) ce încheie prima frază a temei principale. Suprapunerea ei peste motivul a și c din aceeași temă (vezi ex. 1), precum și combinațiile variate ce rezultă din îmbinarea lor arată întreaga forță a maestrului de a realiza o Dezvoltare în mod organic cu stricta utilizare a elementelor tematice expuse. Înspre sfîrșitul Dezvoltării (măs. 156 etc.) reapare fraza de încheiere a temei principale, terminată de astă dată pe intervale descendente, treptat micșorate (terța mare, terța mică și secunda mare). Diminuția aceasta intervalică, efectuată înspre sfîrșitul Dezvoltării, dovedește un mare rafinament în construirea dramaturgiei sonore.

O cvintă ascendentă dominantică este suficientă pentru a introduce, cu glas potolit, Repriza temei principale (măs. 162). Apariția acesteia după ce se auzise, cu puțin înainte, fraza ei de încheiere reprezintă o succesiune tematică văzută din perspectiva inversă. Este invenția artistică a unui mare meșter și pe deplin justificată, întrucît respectiva frază de încheiere nu va mai apare decît spre sfîrșitul Codei (măs. 246 etc.).

Întreaga Repriză este judicios concentrată. Tema secundă reapare la omonima majoră *(la* major), dar suflul enescian își pune, și de astă dată, amprenta pe o nouă dezvoltare a ei, ce se încheie cu anacruza cromatică. Și aici avem aceeași simetrie a perspectivei inverse : fraza de introducere la tema secundă (anacruza cromatică) devine epilogul ei (măs. 224 etc.).

Coda (măs. 234 etc.) preia tonalitatea de bază începută, însă de pe treapta a doua, subdominantică *(si — re — fa — la)*. Ghirlanda anacruzică de șaisprezecimi, cuprinsă în tema principală, este extinsă cu dezinvoltură pînă la un nonolet frumos arcuit. Tema își continuă desfășurarea firească. Ceea ce surprinde, ca o mare îndrăzneală, sînt acordurile

Quant au Développement proprement dit, on trouve sur le plan tonal le même contraste d'atmosphère, débutant par un cycle de tierces mineures ascendantes : *Ut dièze* mineur, *Mi* majeur et *sol* mineur, avec une audacieuse descente au *Mi bémol* majeur. Sur une pédale de ce dernier, ornée harmoniquement, voici qu'apparaît au violon (mesures 108—109) un tétracorde lydien descendant *(si bémol — la bémol — sol bémol — fa bémol)*. Le caractère modal qu'il apporte n'est que passager puisque par l'inflexion chromatique d'un renversement *(fe bémol — sol — fa bécarre)* la tonalité revient à sa nature diatonique. Les fréquentes pédales trémolo dans les divers registres du piano permettent au compositeur de superposer toute une série d'accords — d'une tonalité autre — particulièrement suggestifs.

Du point de vue thématique, Enesco utilise, dans une première section du Développement, les deux thèmes de base et il le fait de manière fort originale : il confie au piano une formule rythmique de triolets agités développant l'anacrouse figurative du thème principal, tandis que le violon esquisse, tranquillement, le dessin lyrique du second thème (mesure 94 etc.). La deuxième section du Développement *(Più animato,* mesure 133 etc.) est centrée sur l'octave résonnant longuement (motif *b),* celle-là même qui achève le thème principal. Le fait de la superposer de la sorte aux motifs *a* et *c* du même thème (voir Ex. 1), ainsi que toutes les combinaisons variées qui résultent de ces agencements prouvent le grand art d'Enesco à réaliser un Développement pleinement organique en utilisant seulement les éléments thématiques exposés. Vers la fin du Développement (mesure 156 etc.) reparaît la phrase conclusive du thème principal mais maintenant elle se constitue d'intervalles descendants qui diminuent progressivement (tierce majeure, tierce mineure, seconde majeure). Cette diminution des intervalles, effectuée vers la fin du Développement, dénote le grand raffinement du compositeur dans la construction de toute une dramaturgie sonore.

Une quinte ascendante de dominante suffit pour introduire, calmement, la Reprise du thème principal (mesure 1962). Après avoir, tout-à-l'heure, entendu sa phrase d'achèvement, cette reprise du thème représente un succession thématique renversée. C'est là un procédé artistique magistral et, de surcroît, totalement justifié car la phrase finale du thème n'apparaîtra plus désormais que vers la fin de la Coda (mesure 246 etc).

La Reprise toute entière est judicieusement concentrée. Le deuxième thème refait son apparition à l'homonyme majeure *(La* majeur) ; mais le souffle énescien ne manque pas d'apposer son empreinte sur un nouveau développement de celui-ci, l'achevant cette fois par l'anacrouse chromatique. Là encore, on se trouve en présence d'une symétrie en perspective renversée : la phrase introductive du second thème (l'anacrouse chromatique) devient l'épilogue de ce dernier (mesure 22î etc.).

La Coda (mesure 234 etc.) emprunte la tonalité de base mais seulement à partir du deuxième degré de sous-dominante *(si — ré — fa — la)*. L'anacrouse, une guirlande florale de doubles-croches, que renferme le thème principal, est étendue avec désinvolture jusqu'à un nonolet joliment arqué. Le thème continue de se dérouler tout naturellement. Ce qui surprend comme une témérité ce sont les accords dépressifs du piano issus de la zone sublunaire des

depresive ale pianului venite din regiunea sublunară a cvintelor inferioare, susținute de pedala dominantei însorite. (Suprapunerea acordurilor *do* minor *și si bemol* minor peste pedala de *mi*, măs. 237—239.) Asemenea procedee amintesc de culorile vii aruncate de-a valma pe pînză, ca în pictura tașistă. Apoi totul se liniștește pe aceeași frază de încheiere terminată cu pasul coborîtor al octavei buciumate *(mi — si — mi)*. Insistența pe această celulă tematică, operată pe un șir de *stretto*-uri între vioară și pian, permite creatorului să ne ofere un joc tonal spectaculos (măs. 250—254). Ceea ce mai surprinde în acest final este șirul de figurație tematică la vioară, care, în măsura 262, introduce, pentru prima dată în această sonată, un mod cromatic avînd două secunde mărite : treapta a IV-a urcată și pasul de sensibilă a minorului armonic. Este străfulgerarea unui gînd anticipat care va hotărî, peste ani, noua albie modală a *Sonatei op. 25*. Aici, creatorul va stărui suveran.

Prima parte a *Sonatei „Torso"* se încheie cu o pedală a tonicii, pe octava zvîcnită în ritm punctat. Și în acest final, armoniile disonante ale pianului creează o ultimă tensiune dramatică, stinsă pe o terță mică descendentă, repetată cu obstinația unui implacabil fatum.

Ne mai rămîne, în față, o primă și ultimă filă din partea a II-a a Sonatei, un *Andante espressivo*. O amplă melopee se desfășoară în măsura ternară, la o omonimă majoră *(la* major). Sînt elemente preluate din tema principală a părții I, transfigurate ca pentru un cîntec lung. După o cadență la mediana *do diez* minor, apare, în ultima măsură și foarte clar, motivul liric al temei secunde. Atmosfera generală din această ultimă filă se aseamănă cu aceea din tabloul I al Actului secund din Opera *Oedip*. În Sala palatului din Corinth, eroul antic presimte destinul său aprig, pe care îl va învinge, în cele din urmă. Tot astfel eroul nostru, George Enescu, a învins destinul trist al acestei partituri rămase incompletă, făcînd saltul măreț înspre *Sonata op. 25*, realizare unică în literatura muzicii de cameră a secolului nostru. *Sonata „Torso"* din 1911 prevestește izbînda acestei traiectorii spre „Luminișul" Sinaiei.

București, în 26 aprilie 1975

TUDOR CIORTEA

quintes inférieures mais soutenus par la pédale de la dominante radieuse (superposition des accords *Ut* mineur et *si bémol* mineur à la pédale de *mi* — mesures 237—239). On dirait d'éclatantes touches de couleur jetées pêle-mêle sur une toile tachiste. Ensuite, tout se calme sur la même phrase conclusive qui s'achève par le pas descendant de l'octave prolongée comme un son de cor des Alpes *(mi — si — mi)*. Le fait d'insister sur cette cellule thématique en procédant par une série de strettes entre le violon et le piano, est l'occasion d'un spectaculaire jeu tonal (mesures 250—254). Ce qui frappe encore dans ce Finale c'est la succession figurative thématique au violon qui, à la mesure 262, introduit pour la première fois dans cette sonate un mode chromatique avec deux secondes augmentées — à savoir le 4e degré en hausse et le pas de la sensible du mineur harmonique. C'est l'éclair soudain d'une pensée anticipée qui, des années après, va décider du nouveau moule modal de la *Sonate op. 25*. C'est sur ce point que le créateur va surtout insister.

Le premier mouvement de la *Sonate „Torso"* s'achève par une pédale de la tonique sur l'octave jaillissant en rythme pointillé. Dans ce Finale, les harmonies dissonnantes du piano créent une dernière tension dramatique, pleinement atteinte sur une tierce mineure descendante, répétée obstinément tel un implacable *fatum*.

Nous voici arrivés à la dernière page du manuscrit, en fait à la première et seule page du deuxième mouvement de la *Sonate „Torso"*.

C'est un *Andante espressivo*. Une ample mélopée se déploie en mesure ternaire à l'homonyme majeure *(La* majeur). Ses éléments sont empruntés au thème principal du premier mouvement mais transfigurés, acquérant ce caractère de mélopée. Après une cadence à la médiante *Ut dièze* mineur, apparaît à la dernière mesure — se faisant clairement entendre — le motif lyrique du thème secondaire. De cette dernière page du manuscrit émane une atmosphère générale très ressemblante à celle du 1er Tableau de l'Acte II de l'*Opéra „Oedipe"*. Tel que, dans la grande Salle du palais de Corinthe, le héros des temps antiques pressant son cruel destin dont finalement il triomphera, tel aussi, Georges Enesco, notre héros, a-t-il vaincu la triste destinée de cette partition demeurée incomplète en s'élançant vers la *Sonate op. 25*, oeuvre unique dans la littérature de musique de chambre du XXe siècle. La *Sonate „Torso"* de 1911 prédit le triomphe de cette trajectoire qui devait aboutir au „Luminiș" de Sinaia.

Bucarest, le 26 avril 1975

TUDOR CIORTEA



Ultima pagină de manuscris a primei părți

SONATĂ PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ ÎN LA MINOR

Lucrare inedită - Partea I




8
mf espress.
11
cresc.
senza rigore
p
15
mf dolce
mp
m.d.
m.g.
Ped.


pp lusingando
f espress.
Ped.
18
poco rf
un poco scherzando
pp leggiero
f
p
22
poco
molto
f espress.
sf
poco sf espress.
cresc.
sf


25
sff marc.
sf
sf marc.
sf
sf
sf
Ped.
27
ff
sff
ff
mf
Ped.
ff
Ped.
Ped.
Ped.
30
sf
sf
sf vibrato
f
sf
sff
m. d.
m. d.
Ped.
Ped.
Ped.
sf
sf
34
mf
espress.
poco f
dim.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


poco f con suono
f
sf
cresc.
mf
sf > mf
pesante
Ped.
39
p
poco sf
sost.
mf
sf
rit. assai
espress.
sf
pp
dim.
a tempo, molto tranquillo, senza rigore
43
mp
leggiero
grazioso
5 pp
rubato
f
mp
pizz.
più f


48
arco
mf espress.
sf
poco f
Ped.
53
con slancio
un poco più animato, senza rigore
con suono
57
p
espress.
pp
m.g.
poco f
dolciss.
mp
con slancio
pizz.
f
poco f
5


63
arco
sf
p
mf
espress.
sf
Ped.
f
p
pp
poco f
p
mp dolce
cresc.
68
p
dolciss.
f
p
dolciss.
mf
73
espress.
p


espress.
p
mf
espress. marc.
Ped.
78
f
con calore
più f
ff
mp dolce
pp
poco calando
sf
mf dolce
83
animando
poco f
espress.
appassionato


86
espressivo
calando
più p
a tempo
pizz.
espress.
90
arco
pizz.
pochiss. rit.
arco
a tempo, tranquillo
serioso


96
cresc.
Ped.
100
poco f
p
cresc.
cresc. molto
pp
molto dim.
mettez vite la sourdine
(sourdine)
107
mp
leggiero


marcato
poco sf
p
Ped.
110
un poco animato
poco
marcato
ppp
mp
pp
113
pizz
arco
117
marc.
senza Ped.


120
poco sf
mf marc.
dim.
poco sf
mp
p
Ped.
123
p
pp
mp
Ped.
127
mf
cresc.
marc.
cresc.
mf
p
ff
ff


131
enlevez vite la sourdine
(sans sourdine)
marcatissimo
più animato
fff furioso
135
138
sempre ff


tutto l'arco
142
sff
sf
Ped.
146
fff
f
ff
marc.
149
mf
cresc. molto
ff appassionato
meno f
dim.


153
sff
sf
mf
ff appassionato
sf
sf
Ped.
Ped.
156
fff appassionato
sf
mf
ff
sf
sf
sf
ff
fff appassionato
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
calando
dim.
poco f espress.
mp
poco
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
160
pochiss. rit.
pp
lusingando
mp
p
pp
poco sf
pp
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


a tempo
p dolcissimo
164
pp leggiero e marc.
mf espress.
Ped.
pizz.
arco
mf
espress.
p
f
dim.
167
pp leggiero
170
mf
f espress.


173
f espress.
Ped.
p
177
mf
f espress.
m.d.
mp marc.
m.g.
pp leggiero e marc.
f espress.
mp
mf


180
mf
più f
mp
mf
espress.
Ped.
185
animando
pochiss. rit.
a tempo
espress.
cresc.
sf
mp dolce
mf cresc.
poco calando
incalzando
f espress.
191
a tempo, animato
pp
dolcissimo
incalzando


poco slarg.
con slancio
a tempo
195
ff
sff
appassionato
Ped.
198
senza rigore
mf
dolcissimo
mp
poco allarg.
marc.
cresc. molto
sf
a tempo
202
dim. sub.
p dolciss.
f
m.d.
m.g.
pp sub.


f
mp
grazioso
espress.
Ped.
pochiss. rit.
206
a tempo
p delicatamente
pp
poco f
mf
espress.
poco
211
pp leggiero
cresc.
214
dolcissimo


espress.
p
f
espress.
poco f
Ped.
219
f
con calore
f
con calore
222
poco calando
più f
ff
mp dolce
più f
ff
mp
f
p
a tempo, tranquillo
p
pp
mp cantando
dolce
Ped.


228
senza rigore
mf
f
con fuoco
mp
poco f
con fuoco
f
mp
Ped.
animando
appassionato
appassionato
più f
231
poco rit.
a tempo
f
p
espress.
mp dolce
mp
poco rit.
pizz
pp
a tempo, agitato
arco
mp
p
mp


235
più p
poco f
espress.
Ped.
239
senza rigore
mf
dim.
poco
p
tranquillo
242
poco sf
mf espress.
mp
dolciss.
poco
poco più animato
245
poco f
p
espress.
leggiero
mf


pp delicatamente
pp
Ped.
249
pp leggiero
sempre p
mp
tranquillo
pp
253


piangendo
Ped.
257
mf
poco sf
espress.
mp
sempre dim.
pp
pochiss. animato
flautato sulla tastiera
260



Cracalia, ce 5 8bre 1911

George Enescu

SONATĂ

pentru

PIAN ŞI VIOARĂ

ÎN LA MINOR

Lucrare inedită — Partea I

Ediţie îngrijită şi adnotată de prof. GEORGE MANOLIU

VIOARA

EDITURA MUZICALĂ
Bucureşti, 1983

SONATĂ PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ ÎN LA MINOR

Lucrare ineditā - Partea I

VIOARĂ

GEORGE ENESCU

Moderato

mp dolcissimo, espressivo

delicatamente

un poco scherzando

delicat, mp

mf espressivo

senza rigore

crescendo

mf dolce

pp lusingando

UN POCO SCHERZANDO

pp leggiero

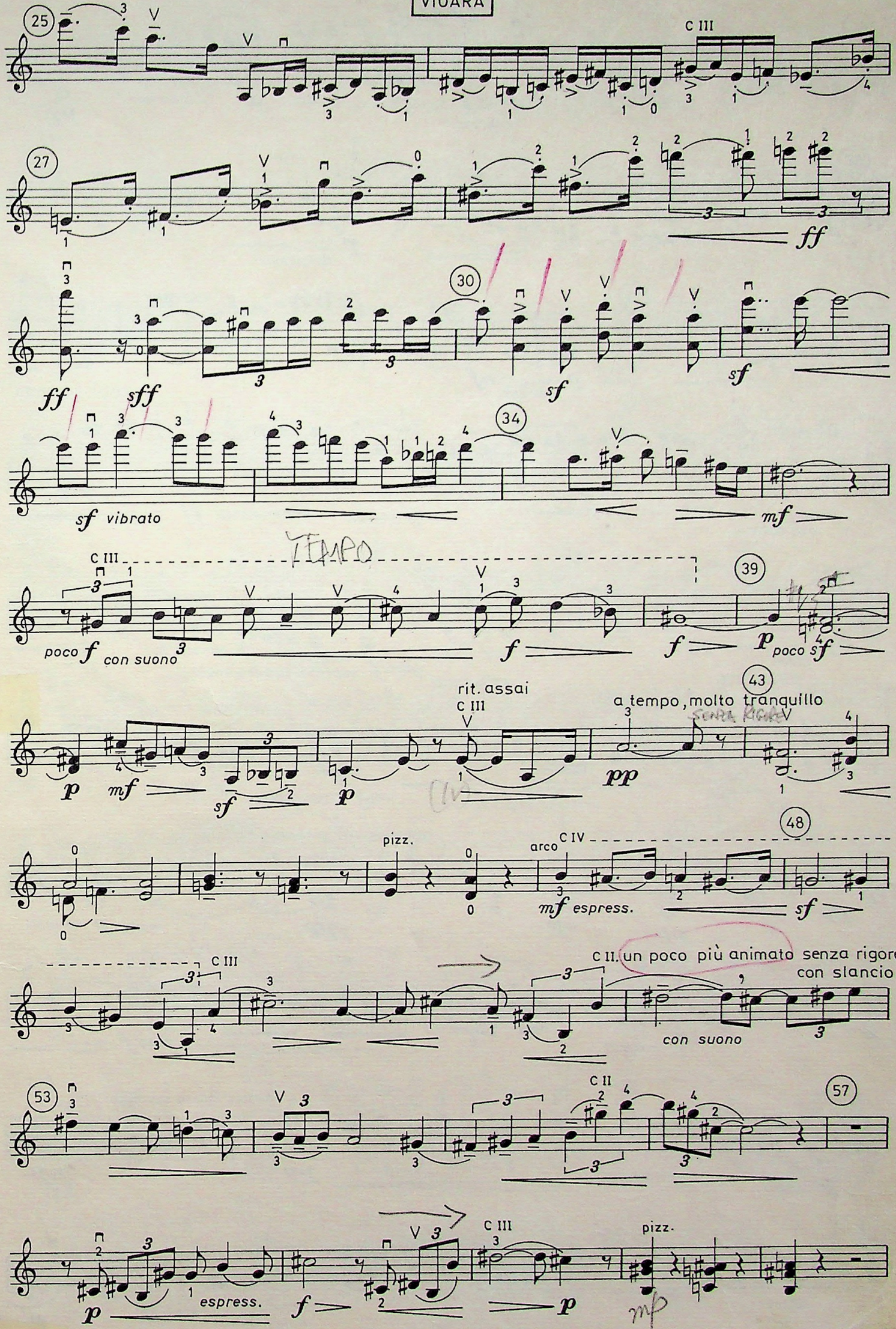
poco

molto

f espress.

sf

sff marc.


25
C III
27
ff
30
ff
sff
sf
34
sf vibrato
mf
C III
TEMPO
poco f con suono
f
39
f
p poco sf
43
rit. assai
C III
p
mf
sf
p
a tempo, molto tranquillo
pp
48
pizz.
arco
C IV
mf espress.
sf
C III
C II. un poco più animato senza rigore
con slancio
con suono
53
C II
57
espress.
p
f
C III
pizz.
p
mp

63 arco sf p mf < f espress. C II p pp

68 dolcissimo

73 p espress. mf poco calando

78 f con calore più f ff

83 animando mp dolce pp poco f espress. appassionato

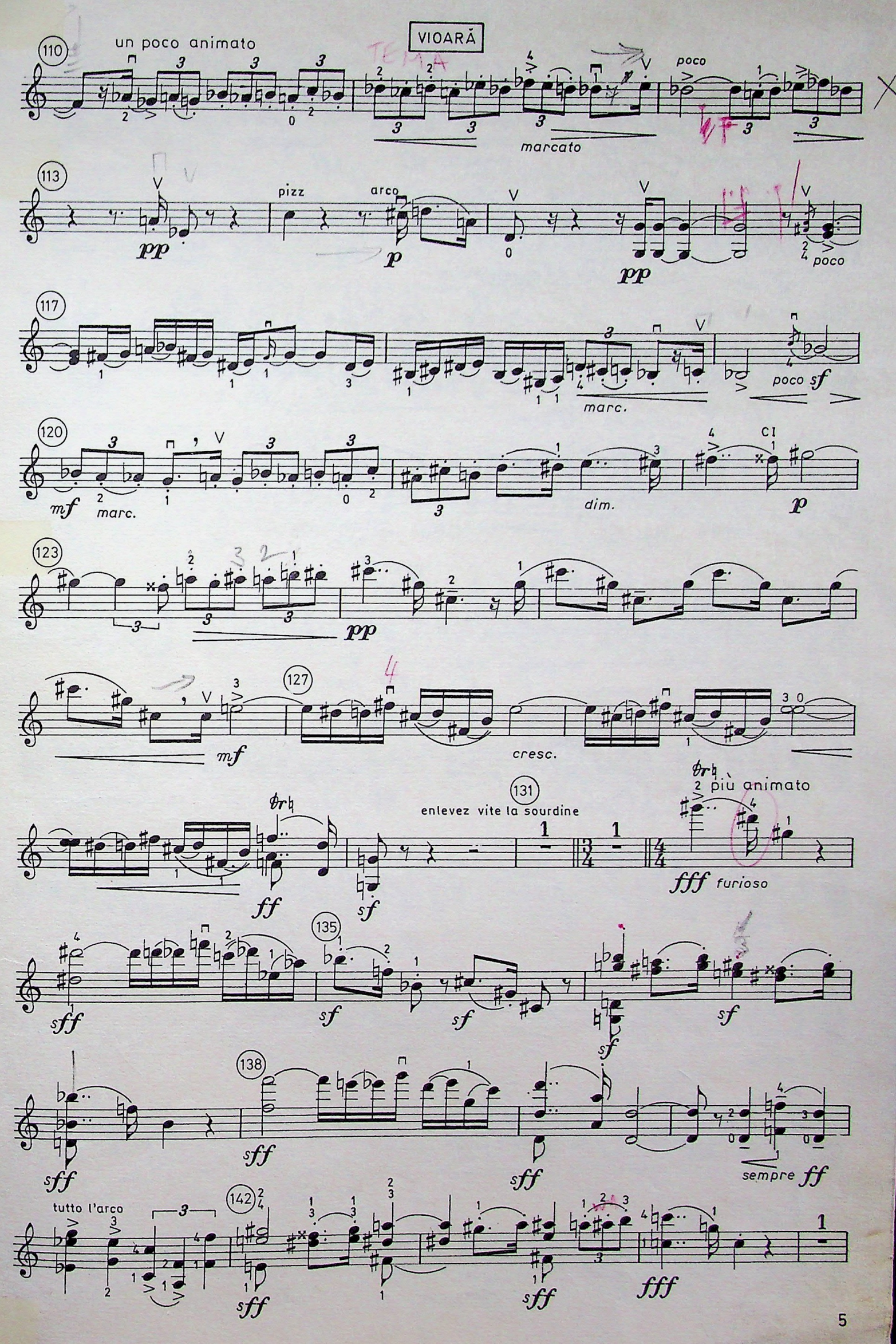
86 calando mf più p

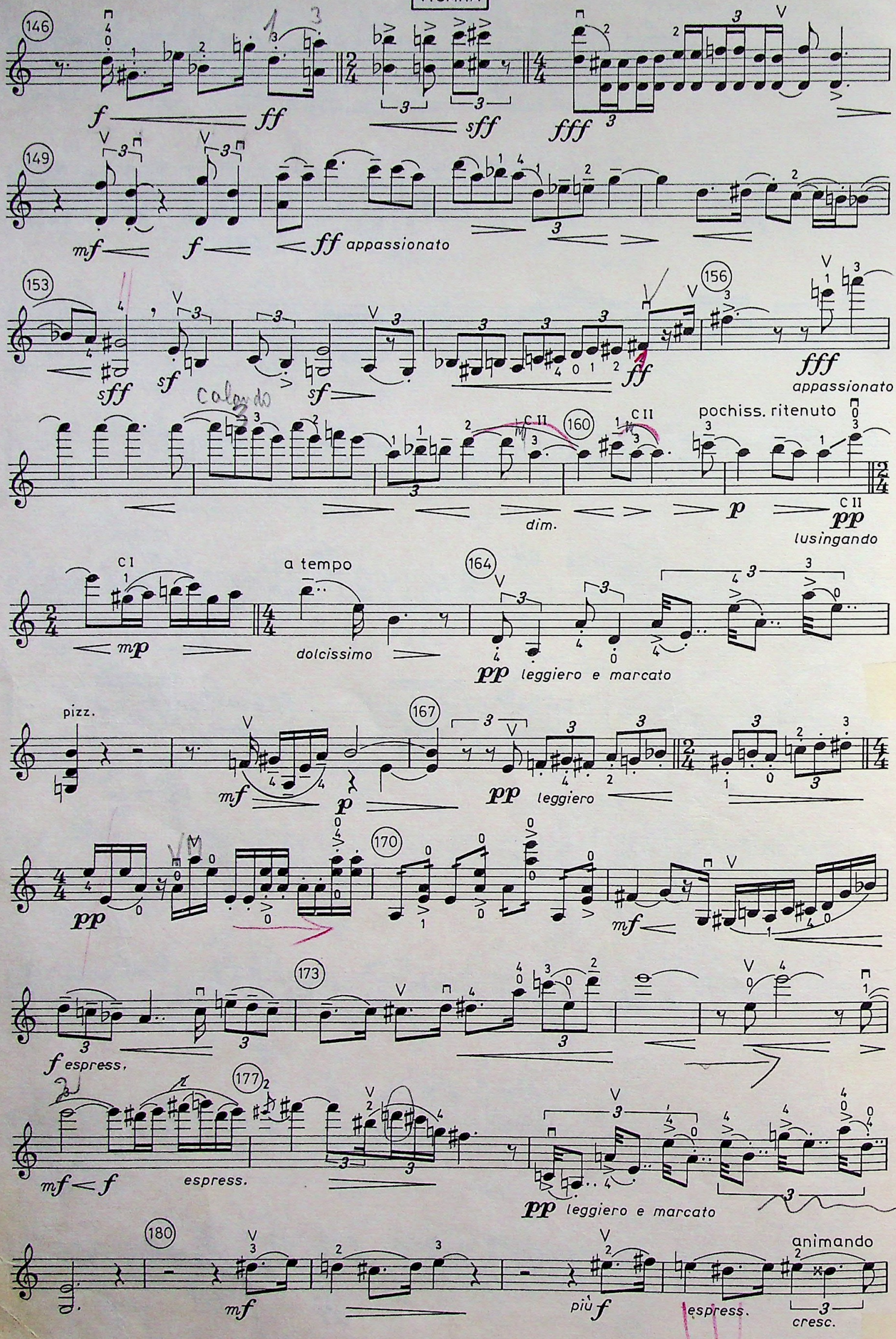
a tempo pizz. 90 arco pizz. pochiss. rit. a tempo tranquillo arco pp mp pp p serioso

96 poco f

100 p cresc. mettez vite la sourdine pp C II mp

107 leggiero marcato poco sf p


VIOARĂ
110
un poco animato
TEMA
marcato
poco
113
pizz
arco
pp
p
pp
poco
117
marc.
poco sf
120
mf
marc.
dim.
p
123
pp
127
mf
cresc.
131
enlevez vite la sourdine
2 più animato
ff
sf
fff furioso
135
sff
sf
sf
sf
138
sff
sff
sff
sempre ff
142
tutto l'arco
sff
sff
fff


146
f
ff
sff
fff
149
mf
f
ff appassionato
153
sff
sf
sf
ff
156
fff
appassionato
pochiss. ritenuto
160
dim.
p
pp
lusingando
a tempo
164
mp
dolcissimo
pp leggiero e marcato
pizz.
167
mf
p
pp leggiero
170
pp
mf
173
f espress.
177
mf < f
espress.
pp leggiero e marcato
180
mf
più f
espress.
animando
cresc.


C II
185
pochiss. rit. a tempo
sf
mp
dolce
C I
mf
poco calando
f
p
pp
C II
191
a tempo animato
C III
incalzando
f
poco allarg. con slancio
a tempo
195
ff
C IV
V
senza rigore
ff
198
mf
mf
dolcissimo
mp
mf marc.
V poco allarg.
202
a tempo
cresc. molto
ff
dim sub
p
dolcissimo
cresc. molto
206
pochiss. rit.
f
mp
grazioso
p
delicatamente
pp
a tempo
211
C II
p
pp
leggiero
f
p
dolcissimo
214
pp
p
p
espress.
f
219
C II
V
f
con calore
222
poco calando
più f
ff
mp
dolce
a tempo, tranquillo
p
2

C IV 228 V animando C IV
con fuoco f mp appassionato f
231 C II poco rit. a tempo poco rit.
f p pizz. pp
a tempo 235
arco agitato mf
239 senza rigore tranquillo
dim. poco sf mf poco più animato
242 V C I 245
poco f p
249
pp delicatamente pp leggiero
tranquillo 253
C IV V 257 C IV
p piangendo mf poco sf pochiss. animato mf p
C III 260 flauto sulla tastiera V
sempre diminuendo pp allarg.
263 vibrato C IV V
pp sub ff f con suono, drammatico
molto meno mosso 266 C II V ben sostenuto 269
sff sf sempre f sf
senza rigore a tempo I 273 V rit. lunga
mp C II pp pp ppp fff mp<f>ppp

Cracalia, ce 5 8bre 1911

George Enescu

SONATĂ

pentru

PIAN ŞI VIOARĂ

ÎN LA MINOR

Lucrare inedită — Partea I

Ediţie îngrijită şi adnotată de prof. GEORGE MANOLIU

VIOARA

EDITURA MUZICALĂ
Bucureşti, 1983

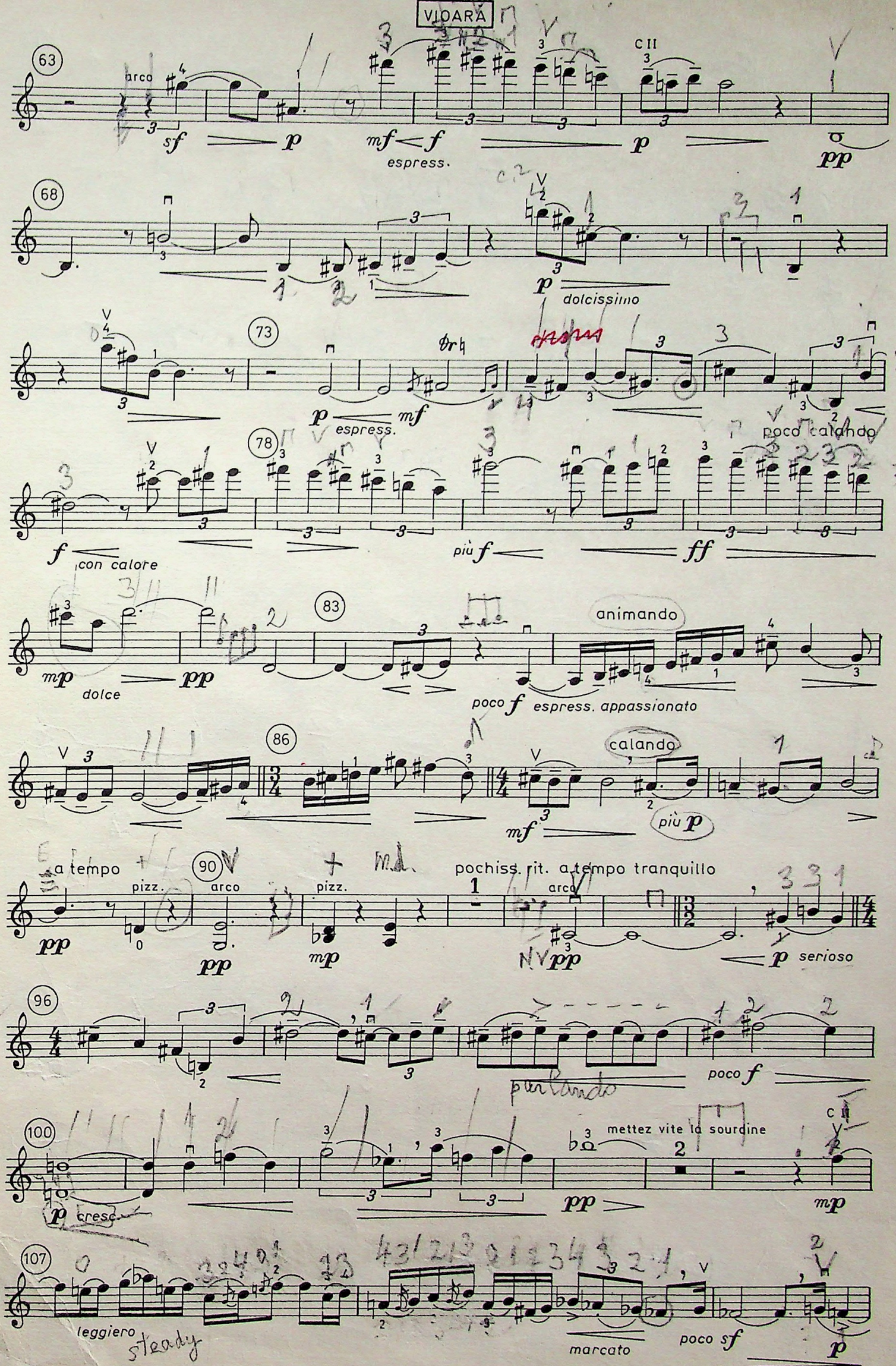
SONATĂ PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ ÎN LA MINOR

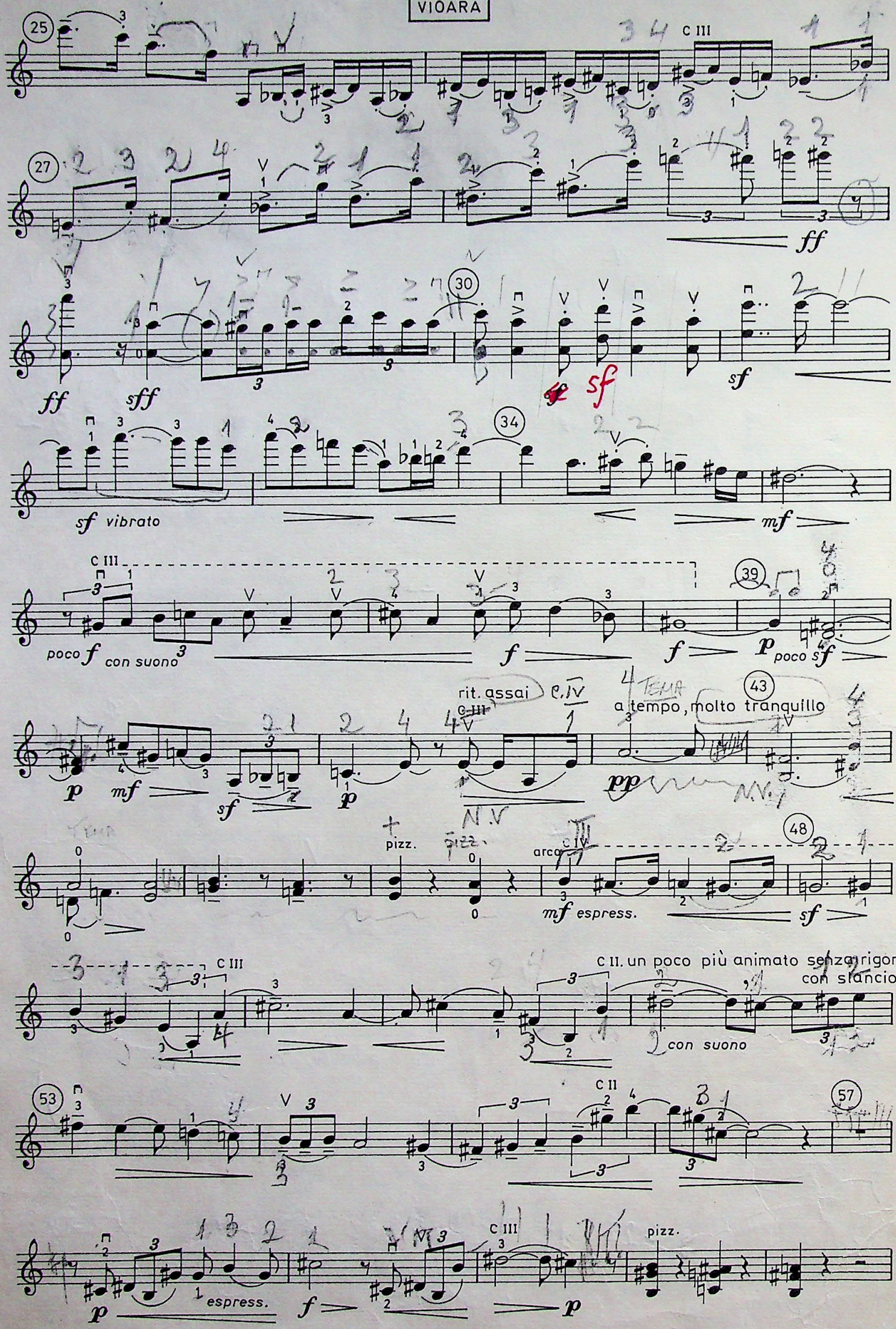
Lucrare inedită - Partea I

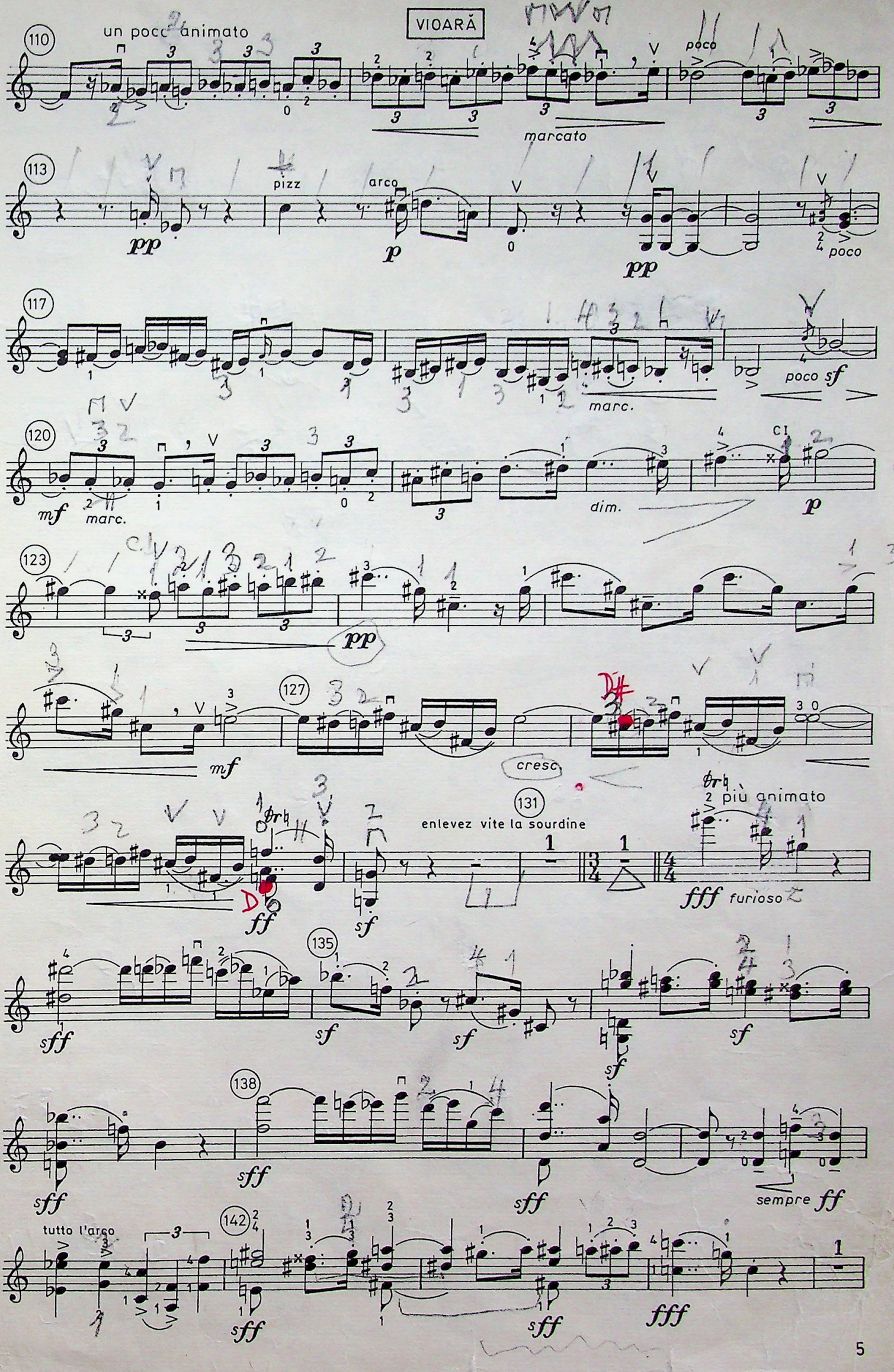
VIOARĂ

GEORGE ENESCU




63
arco
sf
p
mf
f
espress.
p
C II
pp
68
p
dolcissimo
73
p
espress.
mf
poco calando
78
f
con calore
più f
ff
83
mp
dolce
pp
animando
poco f
espress. appassionato
86
mf
calando
più p
a tempo
90
pizz.
arco
pizz.
pochiss. rit.
a tempo tranquillo
arco
pp
pp
mp
pp
p
serioso
96
poco f
portando
100
p
cresc.
mettez vite la sourdine
pp
C II
mp
107
leggiero
steady
marcato
poco sf
p


25
C III
27
ff
30
ff
sff
sf
sf
34
sf vibrato
mf
C III
poco f con suono
39
f
f
p
poco sf
rit. assai
C III
C IV
43
a tempo, molto tranquillo
p
mf
sf
p
pp
pizz.
pizz.
arco
C IV
48
mf espress.
sf
C III
C II. un poco più animato senza rigore
con slancio
con suono
53
C II
57
p
espress.
f
C III
pizz.
p


VIOARĂ
110
un poco animato
marcato
poco
113
pizz
arco
pp
p
pp
poco
117
marc.
poco sf
120
mf
marc.
dim.
p
123
pp
127
mf
cresc.
131
enlevez vite la sourdine
più animato
ff
sf
fff furioso
135
sff
sf
sf
sf
138
sff
sff
sff
sempre ff
142
tutto l'arco
sff
sff
fff

VIOARĂ

146 f ff sff fff

149 mf f ff appassionato

153 sff sf sf ff

156 fff appassionato

pochiss. ritenuto

160 dim. p

C II pp lusingando

a tempo

164 mp dolcissimo pp leggiero e marcato

pizz.

167 mf p pp leggiero

170 pp mf

173 f espress.

177 mf f espress. pp leggiero e marcato

180 mf più f espress. animando cresc.


185
pochiss. rit. a tempo
dolce
poco calando
191
a tempo animato
incalzando
poco allarg. con slancio
a tempo
195
senza rigore
198
dolcissimo
marc.
poco allarg.
202
a tempo
cresc. molto
dim. sub
dolcissimo
206
pochiss.
grazioso
delicatamente
a tempo
211
leggiero
dolcissimo
214
espress.
219
con calore
222
poco calando
più f
a tempo, tranquillo



Cracalia, ce 5 8bre 1911