

George Enescu e le due sonate per violoncello e pianoforte dell'op. 26: analisi di un processo di evoluzione e trasfigurazione della Forma Sonata

Michele Russo

Il dialogo musicologico intorno alla figura del violinista, pianista, compositore e direttore d'orchestra George Enescu (Liveni 1881 – Parigi 1955) ha visto un prolifico fiorire di ricerche d'archivio, studi e pubblicazioni monografiche nella Romania socialista degli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Per quanto riguarda gli studi analitici, qualche contributo è già contenuto nell'ecclettica monografia curata da Mircea Voicana [1971], ma non passa sicuramente inosservato il monumentale *Capodopere Enesciene* [Bentoiu, 1999, tr. ingl. 2010] che ci ha consegnato l'analisi formale di quasi tutte le opere del catalogo autografo di Enescu¹ – a non essere trattata, ad esempio, è la Sonata in Fa minore per violoncello e pianoforte op. 26 n. 1. D'altro canto i contatti tra l'Italia ed Enescu sono davvero esigui: la sua eredità artistica è stata raccolta da un Uto Ughi ancora fanciullo presso l'Accademia Chigiana di Siena, mentre Salvatore Costantino è finora l'unico italiano ad averci offerto dei considerevoli contributi musicologici su Enescu [Costantino 2008; 2009].

Questo breve lavoro, silloge di alcuni recenti studi condotti grazie al sostegno della Fondazione “Cecilia Gilardi” di Torino, è incentrato proprio sui due capisaldi violoncellistici usciti dalla penna del compositore rumeno e vorrebbe contribuire non solo ad allargare lo spettro delle conoscenze analitiche sulla sua produzione, ma anche a divulgare un ritratto chiaro e demistificatorio – dalla giovinezza alla maturità – di uno tra i più grandi compositori europei vissuto a cavallo degli ultimi due secoli.

Per le illustrazioni che seguono si ringrazia il Museo Nazionale “George Enescu” di Bucarest, il Museo “George Enescu” di Dorohoi (Botoșani) e la “Edizioni Salabert” [Enescu 1952; 2014] di Parigi. Gli esempi musicali invece sono tratti dai due dischi di Valentin Radutiu (violoncello) e Per Rundberg (pianoforte) incisi nel 2013 per Hänssler Classic con il titolo *Enescu. Complete Works for Cello and Piano*.

1 Le composizioni numerate sono solo 33 a fronte di più di 120 opere scartate perché reputate imperfette dallo stesso compositore.

George Enescu (George Enescu già Liveni 1881 - Parigi 1955) fu il più importante violinista e compositore della Romania, consacrato a simbolo culturale della nazione. Svolsse egregiamente anche l'attività di direttore d'orchestra, grazie alla quale fu conosciuto ed apprezzato oltreoceano, e di pianista, in veste del quale tenne svariati concerti e supportato la propria attività didattica – come quella svolta presso l'Accademia Chigiana di Siena dal 1950 al 1954 [Burchi-Catoni 2008, 186-191]. La sua formazione violinistica si svolse fino ai primi anni del Novecento tra i conservatori di Iași (Romania) e di Vienna² alla quale affiancò poi quella compositiva presso il Conservatorio di Parigi dove, oltre a continuare a studiare violino nella classe di Martin-Pierre-Joseph Marsick, studiò contrappunto con André Gedalge e composizione con Massenet e Fauré, vincendo poi, come violinista, il *Prix du Conservatoire* nel 1899 che sancì il termine ufficiale dei suoi studi. Nonostante questo importante traguardo, sono questi gli anni in cui viene meno l'interesse per il violino, relegato quasi subito a puro mezzo di sostentamento [Gavoty 1955, 76], e si accresce quello compositivo radicandosi nello stile colto europeo per mettersi alla prova nelle prime grandi composizioni.³ In questa fase gioca un ruolo fondamentale per Enescu l'amicizia con la regina di Romania Elisabetta di Wied a cui è presentato da Edgar dell'Orso e dal violoncellista Dimitrie Dinicu come un giovane prodigio [Flesch 1957, 161-194]: la sovrana ha il merito di introdurlo al mondo musicale rumeno non già senza sostenere economicamente i suoi studi ed offrirgli la serenità di lunghi soggiorni estivi presso il castello di Peleş a Sinaia.⁴

Occorre a questo punto tentare una contestualizzazione del nostro musicista all'interno del panorama musicale europeo a cavallo tra i due secoli. Ne proponiamo una rapidissima rassegna, quasi un elenco, vista l'eccezionale complessità del quadro. La Francia vede operare i fondatori della *Société Nationale de Musique*, Camille Saint-Saens e Gabriel Fauré, che cercano di restituire dignità e rigore alla musica francese dopo la

2 A Iași è stato avviato allo studio del violino da E. Caudella, a Vienna ha proseguito con J. Hellmesberger jr. ed è entrato in contatto con J. Brahms e A. Schönberg. A Parigi era nella stessa classe di composizione di F. Schmitt, R. Ducasse e M. Ravel.

3 Risalgono a questi anni il *Poème roumain* op. 1 (1897), la prima Sonata per violino e pianoforte in Re maggiore op. 2 (1897), la Sonata per violoncello e pianoforte in Fa minore op. 26 n. 1 (1898), la seconda Sonata per violino e pianoforte in Fa minore op. 6 (1899) e l'Ottetto per archi in Do maggiore op. 7 (1900).

4 Dal 1926 la residenza ufficiale rumena di Enescu è proprio a Sinaia presso Villa Luminiș, non molto distante dal Castello di Peleş.

decadenza del Secondo impero. È tuttavia Debussy che, caposcuola dell'Impressionismo e dell'antiwagnerismo, si configura come uno degli esponenti chiave della musica europea. Enescu non ebbe mai simpatie per il debussianesimo perché legato ad uno dei suoi più acerrimi avversari, Vincent d'Indy. In Germania campeggia la figura di Richard Wagner e la sua riforma del melodramma nazionale data dalla fusione delle arti (*Wort-Ton-Drama*). Il suo esasperato cromatismo contribuisce alla dissoluzione dei baluardi tonali, così come la struttura del suo melodramma, che sopprime i pezzi staccati, contribuisce alla perdita delle forme precostituite; il materiale tematico viene ricondotto a pochi nuclei motivici germinali, tendenza che avrà grandi sviluppi nella musica del Novecento. I compositori successivi potranno criticare e osteggiare le soluzioni wagneriane e superarle, ma mai ignorarle del tutto. In area germanica, campione di un recupero delle forme classiche è Johannes Brahms, che insieme a Gustav Mahler e Anton Bruckner, fautori dell'ingigantimento smisurato di forme e organici, rappresenta l'esponente più rilevante del Tardoromanticismo strumentale. Dalla dissoluzione tonale prende l'avvio la scelta radicale della "Seconda scuola di Vienna" che con l'introduzione del procedimento dodecafonico abolisce sistematicamente ogni possibile residuo di tonalità. L'Europa settentrionale e orientale, (prevalentemente, con l'eccezione della Spagna) aveva già visto la nascita e lo sviluppo delle cosiddette "scuole nazionali": una schiera di compositori boemi, polacchi, ungheresi, rumeni, russi, scandinavi rinnova profondamente tutta la musica europea immettendo, sia nelle forme codificate dalla tradizione, sia in quelle di specifica provenienza popolare, la linfa vitale di ritmi e melodie del folklore nazionale. Proprio il tentativo di integrare gli elementi della musica popolare entro le forme della tradizione classica sarà il punto cardine della poetica di Enescu, come si avrà modo di illustrare più avanti. Una simile origine hanno, in qualche caso, esponenti che hanno fatto la musica del Novecento, come Igor Stravinsky, per citare l'esempio forse più alto, il compositore che, sfuggendo a qualsiasi tentativo di etichetta, ha attraversato, assimilato e superato tutte le tendenze che fin qui abbiamo cercato di riassumere.

È ben noto che per un compositore l'ambiente cameristico, ed in particolare il genere della Sonata, siano il laboratorio della propria ricerca stilistica; questo vale anche per Enescu visto che un quarto delle sue opere è costituito proprio da sonate. In questo senso, le due composizioni per violoncello sono catalogate come op. 26, ma la scelta dello stesso

numero d'opera cela, a mio avviso, un indizio rivelatore sulle vere intenzioni del compositore⁵. Sappiamo che la Sonata per violoncello e pianoforte in Fa minore op. 26 n. 1 è stata ultimata a Sinaia il 4 novembre 1898, probabilmente proprio presso il Castello di Peleş a cui si accennava poc'anzi, mentre la Sonata per violoncello e pianoforte in Do maggiore op. 26 n. 2 riporta la dicitura "Vienna, 30 novembre 1935". In che modo Enescu ha giustificato un divario di 37 anni tra due composizioni poste sotto l'egida dello stesso numero d'opus? La risposta è contenuta nel ritrovamento di un appunto avvenuto negli anni '70 [Draghici 1973, s.n.p.]: nel 1940 Enescu decide di stilare una lista manoscritta delle opere che ha composto fino ad allora. Sotto il titolo *Œuvres définitives* menziona, subito dopo la Seconda Sonata per violino op. 6, una «1re Sonate piano et violoncelle (fa minor)» e, cosa più interessante, continua annotando: «Sarà l'op. 26 dopo essere stata rimaneggiata». È opportuno fornire un quadro riassuntivo della situazione delle varianti manoscritte inerenti a questa Sonata. Della *Sonate pour piano et violoncelle* esistono due versioni integrali: uno è il Ms. 2907 conservato al Museo "George Enescu" di Bucarest e su cui si basa la versione a stampa tutt'oggi in circolazione (a cura dello stesso Museo [1933] poi ristampata da Salabert [2014]), l'altro è il Ms. 2739 custodito presso la Biblioteca dell'Unione dei Compositori e Musicologi Rumeni di Bucarest, firmato da Enescu in data 8 novembre 1898, cioè quattro giorni dopo la data del precedente manoscritto. Completa è anche la parte staccata del violoncello, Ms. 990 della Biblioteca dell'Accademia Rumena di Bucarest. Delle altre sei varianti, tutte incomplete e limitate al primo movimento, tre di questi manoscritti (Ms. 488 presso il Museo "George Enescu" di Dorohoi, Ms. 7740 e Ms. 7473 entrambi alla Biblioteca dell'Accademia Rumena) formano un gruppo a sé perché posseggono delle caratteristiche molto simili tra loro (cfr. nota 4), mentre i rimanenti tre sono frammenti di estensione variabile: uno sembra perduto, gli altri due (Ms. 639/479 e Ms. 651) sono conservati al museo di Dorohoi. Perciò, in merito all'appunto manoscritto di Enescu [Draghici 1973, s.n.p.], ho personalmente comparato tutti i testimoni manoscritti di questa sonata e attualmente non si dispone di alcun esemplare manoscritto successivo agli anni Quaranta che possa contenere il *rimaneggiamento* pronosticato dal

5 Avendo catalogato autonomamente le proprie opere, perde credibilità l'ipotesi che Enescu abbia legato insieme due opere solo per la loro somiglianza di tipologia e di organico, prassi più conforme all'operato postumo di catalogatori esterni – come accaduto per il *Bach-Werke-Verzeichnis* o il *Telemann-Werke-Verzeichnis* e i loro numeri progressivi riferiti alla tipologia di brano; d'altro canto la progressione numerica continua poi anche con i brani rinvenuti dopo la stesura dei cataloghi senza rispettare più il criterio di ordine per tipologia.

compositore. Tuttavia non è difficile immaginare che, in questa fase di ripescaggio dal passato, Enescu, pur non avendo mai rimaneggiato la Sonata in Fa minore, abbia intravisto un implicito legame tra le due sonate accondiscendendo a legarle insieme nello stesso numero d'opus. Cosa non del tutto scontata visto che le tre sonate per violino, pur appartenendo allo stesso genere musicale e con lo stesso organico, mantengono la propria indipendenza all'interno del catalogo – ossia l'Op. 2, 6 e 25.

Che questo legame consista in una particolare evoluzione della Forma Sonata, o in nuove conquiste timbriche per i due strumenti coinvolti, o ancora nella maturazione di un personalissimo stile compositivo che non trascuri delle solide basi tonali già conosciute e praticate dallo stesso compositore alla fine dell'Ottocento, è quello che ho provato a stabilire. Entrerò dunque nel vivo della comparazione di queste due sonate alla ricerca di quegli elementi che le caratterizzano differenziandole l'una dall'altra, ma che allo stesso tempo ne sanciscono un punto di contatto. Per comodità di esposizione, verrà preso in esame specificamente il primo movimento di ciascuna sonata, ma non mancheranno riferimenti alle restanti porzioni delle due composizioni.

Nella Sonata in Fa minore è facilmente ravvisabile lo schema tipico della Forma Sonata. Di certo ci si discosta da quella precisione geometrica di Haydn che è stata trasfigurata già da Beethoven e da compositori romantici come Brahms, gli stessi attraverso cui Enescu ha filtrato il suo approccio a questa forma. Tuttavia è sicuramente presente un edificio compositivo che, attraverso la dialettica tra due idee tematiche contrastanti, ha come scopo quello di creare tensione, di accumulare energia verso un momento di *Spannung* ed infine di ricomporre le idee originali, di riprendere le fila del discorso musicale verso la conclusione. Dunque va subito affermato che i confini di certe macro-sezioni tipicamente conosciute come Esposizione, Sviluppo e Ripresa sono ben delimitabili. A tal proposito si propone uno schema formale del Primo movimento (Tab. 1).

Schema formale della Sonata in Fa minore op. 26 n. 1

bb. 1-149: Esposizione	{ 1° Tema (bb. 4-25, Fa minore) 2° Tema (bb. 91-113 Re♭ maggiore)
bb. 149-211: Sviluppo	
bb. 212-273: Ripresa	{ 1° Tema (bb. 214-225, Fa minore) 2° Tema (bb. 238-260, Fa maggiore)
bb. 274-287: Coda	

Tabella 1. Schema formale della Sonata in Fa minore.

Non solo sembra facilmente ammissibile una lettura del Primo movimento secondo questa schematizzazione, ma ciascuna delle macro-sezioni possiede un forte impianto tonale affermato fin dal primo istante dalla cellula motivica costruita sui gradi iniziali della scala di Fa minore, *fa-sol-lab* (*cellula a'*, Es. 1): essa è al servizio della costruzione di un incipit dirompente ed impetuoso, esposto all'unisono da pianoforte e violoncello in un *range* di tre ottave.

Esempio 1. Incipit del primo movimento della Sonata in Fa minore (Bucarest, Archivio del Museo Nazionale "George Enescu", Ms. 2907). Link al file musicale n. 1.

Andrebbe inoltre precisato che un incipit di siffatta natura (poche note essenziali, impetuosità dinamica e agogica, unisono) è da considerare come uno dei richiami più espliciti al periodo giovanile di Enescu e di cui rimane traccia anche nella successiva fase di transizione al nuovo stile – cioè quella fase di indipendenza che, come dichiara lo stesso compositore al microfono di Bernard Gavoty per la Radio Francese (intervista poi trascritta, rivista da Enescu, e pubblicata [Gavoty 1955, 68]), comincia all'alba del nuovo secolo con la seconda Sonata per violino op. 6. Come si è detto, non la Sinfonia ma la Sonata sarà protagonista di uno dei suoi più importanti periodi di svolta. L'incipit all'unisono perciò non è solo una firma giovanile apposta già sulla Prima Sonata per violino op. 2 (1897), ma si ritrova anche nell'Ottetto per Archi op. 7 (1900), nella Prima Sonata per pianoforte op. 24 (1924) e addirittura nel *Preludio all'unisono* della prima Suite per orchestra op. 9 (1903) – ove il concetto di introduzione si estende ad un intero movimento conservando la stessa tecnica compositiva.

Parlando ancora di incipit, si vorrebbe allargare la discussione anche a quello dell'emblematico Ms. 488 con l'intenzione di considerare fin d'ora tale testimone come un primo tentativo di stesura della Sonata, poi interrotto. Il *motivo x* definitivo sembra proprio derivare da quello del Ms. 488 [Es. 2], pertanto ad essere preservato è un atto creativo che affonda le radici nell'esigenza di trovare un motivo straordinariamente denso e che allo stesso tempo suggerisca una forte sensazione di sospensione – come di una domanda che attende risposta.

The image displays two musical excerpts side-by-side. On the left is the beginning of the Fifth Symphony by Ludwig van Beethoven, marked 'Allegro con brio' (♩ = 108). It features a powerful unison of strings and woodwinds. On the right is the beginning of the Sonata for Piano and Cello by George Enescu, marked 'Allegro moderato'. It features a similar unison texture with piano and cello.

L. van Beethoven, *Sinfonia n.5*, bb. 1-4

G. Enescu, *Sonata pour piano et violoncelle*, bb. 1-3

Esempio 2. Paragone tra gli incipit della Quinta Sinfonia di L. van Beethoven (a sinistra) e della variante della Sonata in Fa minore estratta dal Ms. 488 di G. Enescu (a destra. Dorohoi, Archivio del Museo "George Enescu", Ms. 488). Link al file musicale n. 2.

Come si può vedere dall'Es. 2, a destra sono riprodotte le prime due battute del Ms. 488 (cfr. nota 3): come suggerisce Clemansa-Liliana Firca [2014, 14] sembra che siano scaturite dalla stessa esigenza che ha avuto Beethoven per l'incipit della Quinta Sinfonia. La lezione del Ms. 488 prosegue aprendo subito ad un tema molto lirico e non rimarrà più traccia del materiale iniziale, confinandolo definitivamente nell'incipit. Non risiedendo le peculiarità solo nel Primo Tema ma anche nel successivo Sviluppo, il Ms. 488 è stato letto da alcuni studiosi come un brano indipendente [Stihi-Boos 1985, 165] e sul quale è stata anche avanzata una proposta di completamento [Türk 1991, 36 sgg.]. A prescindere dal livello di diffusione e popolarità dei due esemplari, non reputo ammissibile la loro coesistenza in virtù di un Secondo Tema praticamente identico, la cui permanenza è ancor più evidente della lieve similarità tra i due incipit (cfr. Es. 1 e 2). Perciò è probabile che il contenuto della "Sonata Torso per violoncello e pianoforte" – così come è invalso identificare il Ms. 488 estendendogli il termine usato già da Tudor Ciortea [1983] per l'inizio di una sonata per violino anch'essa incompleta – sia stato solo un esperimento. La brusca interruzione è da attribuire forse alla mediocrità del risultato ottenuto sul dualismo tematico, così come ad un lutto familiare (cfr. più avanti nel testo) da cui potrebbe essere derivata l'invenzione del nuovo Primo Tema della sonata definitiva.

Prendendo invece in esame il Ms. 651, cioè quella che si vorrebbe considerare una versione intermedia tra il primo tentativo fallito del Ms. 488 o "Sonata Torso" e la versione definitiva del Ms. 2907, si nota che dalla *cellula a'* scaturisce un ostinato ritmico del violoncello messo al servizio del vero e proprio Primo Tema della sonata (bb. 4-25, Fa minore). Tale struttura tematica somiglia alla tipica tecnica del corale figurato, *Leit-motiv* dell'intera composizione che ritornerà – aumentato, diminuito e variato – non solo nello Sviluppo del primo movimento ma anche in ciascuno degli altri tre movimenti sotto forma di citazione (cioè nel II mov. bb. 113-120, 132-157, 210-220; nel III mov. bb. 41-57, movimento in cui è contenuta anche l'unica citazione del Secondo Tema di tutta la sonata a bb. 76-80; nel IV mov. bb. 21-24, 148-149, 270-271. La specificazione adottata dal termine *figurato* non è da riferirsi alla condotta delle voci del corale (poiché qui esse concorrono alla sua più pura struttura accordale) bensì alla condotta del violoncello a cui è integralmente affidata la figurazione. Essa si origina ancora una volta dal trinomio sonoro della *cellula a'* e accompagna integralmente l'esplorazione armonica intrapresa dal tema. Non mi sembra superfluo notare come la tecnica del corale figurato fosse stata

portata a sommo grado di bellezza da J. S. Bach, ammiratissimo da parte di Enescu soprattutto per quanto riguarda la forma della Fuga, anch'essa massicciamente presente proprio in questa Sonata.

Perciò l'azione svolta dal *motivo x* (ancora Es. 1) non è solo di effetto sorpresa, ma anche quella di caratterizzazione dell'intera sonata. In particolare, la struttura dello Sviluppo (bb. 149-211) è ancora saldamente legata alla tradizione: le destabilizzazioni perpetrate da un ben delimitato percorso modulante – attraverso i toni di Reb minore (149-151), Lab maggiore (155-160), Mi maggiore (bb. 161-162), Mi minore (bb. 163-166), Si maggiore (bb. 167-171), Mi minore (bb. 172-181), Si maggiore (182-185), Fa# maggiore (b. 186), Re minore (bb. 191), dopodiché le modulazioni si fanno sempre più serrate fino a riapprodare alla tonalità di Fa minore già a b. 208 poi perentoriamente affermata con l'unisono di b. 212 – non intaccano l'identità strutturale dei motivi coinvolti (cioè il *motivo x* e il Primo Tema); essi si preservano perfettamente, forse anche in maniera ridondante. Inoltre, si vorrebbe notare il procedimento di aumentazione con cui sono costruite le prime battute dello sviluppo: la b. 150 ripete la precedente con valori raddoppiati e le bb. 151-152 e 153-154, nonostante ne modifichino la configurazione melodica, ripropongono le stesse unità ritmiche della b. 149 quadruplicate.⁶

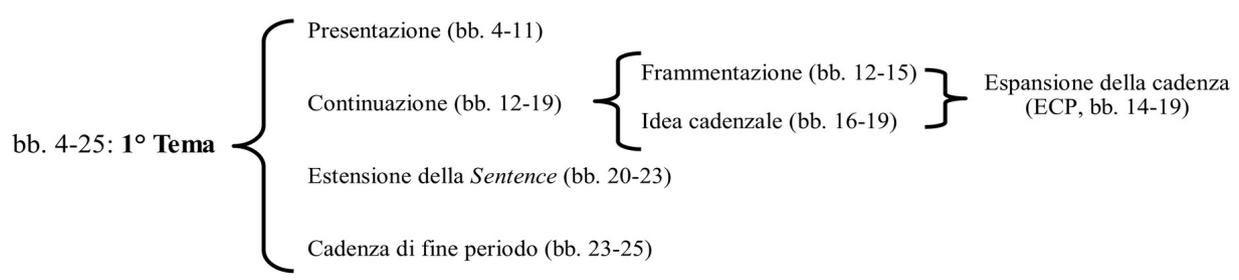
⁶ Nella Sonata in Do, invece, avverrà l'esatto contrario, non solo perché il contributo dei due temi allo Sviluppo sarà minimo, ma soprattutto per i forti mutamenti che essi subiranno (cfr. Es. 9).

Sonate
pour Piano et Violoncelle

Georges Enesco

I **Allegro molto moderato** 1° Tema

© 2014 Edition Salabert Paris France



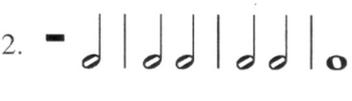
Esempio 3. Incipit e Primo Tema della Sonata in Fa minore dalla versione a stampa definitiva (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 3.

Per una più facile comprensione, si consiglia una lettura del Primo Tema con ipermisure di due battute ciascuna. Pertanto, rifacendoci alla sintesi operata da Antonio Grande [2015, 60] sulle unità strutturali più elementari – ispirata dalle teorie analitiche di Erwin Ratz [1968] e William Caplin [2013] – il tema è assimilabile ad un gesto melodico di 4 + 4 + 2 ipermisure, che per le loro qualità costituirebbero la nobile *Sentence* definita da Schönberg [1969, 21]), corredato poi da un processo di liquidazione che perverrà alla Cadenza di fine periodo. Lo schema formale di queste suddivisioni è già sintetizzato nell’Es. 3, ma vale la pena scendere più nel dettaglio. Dopo l’incipit, le prime quattro ipermisure del tema (bb. 4-11) costituiscono la *Presentazione*, le quattro seguenti formano la *Continuazione* (bb. 12-19) e le ultime due l’*Estensione della Sentence* (bb. 20-23). Ma sono possibili altre precisazioni, come ad esempio la possibilità di considerare la *Continuazione* come costituita da due ipermisure di *Frammentazione* dell’idea di base (bb. 12-15) a cui segue una prima *Idea cadenzale* (bb. 16-19). Le decime parallele alla parte del pianoforte delle bb. 14-18 evidenziano in termini schenkeriani un prolungamento della dominante, perciò il frammento delle bb. 14-19 rappresenta in realtà un’unica entità, cioè una fusione che Caplin [2013, 60-61] definisce “Cadential”, ossia Expanded Cadential Progression (ECP). La prima idea cadenzale di b. 19 risulta imperfetta perché alla parte melodica del pianoforte è presente il V grado dell’accordo di Fa minore, perciò si continua con la risolutiva *Cadenza di fine periodo* (bb. 23-25).

Sui lineamenti modalici assunti da questa melodia è intervenuta Elena Zottoviceanu [1976, 26]: «*La prima tappa creatrice di Enescu è la consacrazione suprema della melodia*». Come giustificare dunque l’eterea stabilità accordale con il senso di azione predicato da Enescu⁷? Con i contenuti scivolamenti cromatici (cfr. Ess. 3 e 5), con la ripetuta diminuzione ritmica dell’intero periodo tematico (Es. 4) ma soprattutto con l’ostinato del violoncello desunto dalla *cellula a’* (b. 4 sgg.). Infatti i cromatismi delle bb. 23-25 (cioè la Cadenza di fine periodo) nella voce interna del pianoforte (*la-sib-lab*) che rimandano all’alternanza maggiore/minore tipica di Enescu (che verrà approfondita più avanti nel testo in riferimento agli studi di Niculescu [1961]), come anche la giustapposizione degli

⁷ «*Io sono essenzialmente un polifonista, e non quello dei begli accordi concatenati. Aborro ciò che stagna. Per me la musica non è uno stato, ma un’azione, cioè un insieme di frasi che esprimono delle idee, e dei movimenti che portano queste idee in tali ed altre direzioni*» [Gavoty, 1955, 69].

accordi di bb. 17-18 (Do Magg.-Sib min.-Do Magg.), sono tutti tentativi di “muovere” la melodia ed evitare che “ristagni”, per rifarci alle parole dello stesso compositore, pur senza alterare drasticamente lo spirito di fondo del corale. Inoltre anche l’idea di riproporre per ben tre volte il Primo Tema non solo alternandone l’esposizione tra pianoforte e violoncello in un rapporto di 2 a 1 (bb. 3-38 e 39-56 al pianoforte, 60-82 al violoncello), ma soprattutto dimezzandone la scansione ritmica (da minime a semiminime, Es. 4), contribuisce a rendere la sensazione di una melodia stabile ma in continuo movimento. In particolare, nell’Es. 4 è mostrato come il *motivo x* abbia influenzato con la sua ritmica quadruplicata la creazione del Primo Tema; inoltre quest’ultimo ricomparirà con altre variazioni ritmiche (sedicesimi e ottavi oltre ai già citati quarti e mezzi) anche nel II, III e IV movimento. Infine il motore pulsante dell’intero Primo Tema è l’ostinato del violoncello, quasi con funzione di basso continuo. Il suo legame indissolubile con il corale è confermato dalla totale assenza di entrambi gli elementi nel tentativo perpetrato nel Ms. 488 o “Sonata Torso”: Enescu non ha mai contemplato la possibilità di un *aut aut*.

motivo X	
1. 	I movimento III movimento (bb. 53-54)
2. 	I movimento 1° tema
3. 	I movimento
4. 	II movimento
5. 	IV movimento

Esempio 4. Variazioni ritmiche del *motivo x* e del Primo Tema disseminate lungo l’intera sonata.

Innestato sul terreno del folklore rumeno, un primo legame con la Sonata in Do potrebbe essere letto tra le righe di una ipotesi che ho formulato sull’origine del Primo

Tema. Ammettendo che il Ms. 488 preceda la versione definitiva, il corale è una forte inversione di tendenza rispetto al vecchio tema lirico. Ora, fin da bambino Enescu frequentò assiduamente l'ambiente religioso: ultimo di sette fratelli, tutti scomparsi per infezione da difterite, fu periodicamente accompagnato dalla madre in lunghi pellegrinaggi nei luoghi sacri rumeni per invocare su di sé la protezione divina. E sembra quasi una coincidenza che, venuto a mancare nel 1898 il nonno paterno Gheorghe, prete ortodosso, si rinvenga in questa sonata dello stesso anno un corale dal sapore liturgico. Tuttavia, poiché la liturgia del rito ortodosso è monodica ed esclusivamente maschile, il corale andrebbe interpretato come reminiscenza della tradizione cattolica e protestante; poi, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non è dato sapere se la melodia di base del corale fosse stata già udita da Enescu oppure se sia di sua invenzione. Sembra dunque che sullo sperimentalismo accademico del periodo parigino abbia prevalso il richiamo della propria terra e dei propri affetti, poi manifestatosi nel tentativo di integrare alcuni elementi tipici della sua cultura – qui il corale – con il canone della Forma Sonata. Non è tuttavia da escludere completamente l'ipotesi che anche la forma del corale provenga da esponenti "ufficiali" della musica europea più recente: penso soprattutto al celebre *Preludio, Corale e Fuga* di César Franck [1892].

Esempio 5. Incipit del Secondo Tema (Reb maggiore) con le relative cellule b e b' (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 5.

Il Secondo Tema in Reb maggiore (bb. 91-113, Es. 5) possiede una maggiore ricchezza armonica, agogica e dinamica rispetto al primo, ed anche stavolta la cellula generatrice

(ossia la *cellula b* costruita su un intervallo di sesta minore, b. 91) è tanto piccola quanto densa così da sprigionare subito delle variazioni multiple. La giustapposizione maggiore-minore (già tra le terze e le seste di bb. 92-95, ma soprattutto tra i due intervalli delle bb. 100-101) è una costante del compositore⁸ che sarà confermata non solo nella Sonata in Do ma anche nel resto della sua produzione, così come per primo ha osservato Niculescu [1961, 419]. Nel quadro delle gerarchie tonali tra i due temi, la tipica relazione tonica-dominante è ormai superata da un rapporto I minore-VI maggiore che potrebbe ricordare le affinità di terza sperimentate da Schubert – come nel suo Quintetto per archi in Do maggiore op. 163. E non a caso si è citato il compositore di Vienna visto che proprio nella Sonata di stampo viennese si rinviene la consuetudine di contrapporre ad un primo tema minore un secondo tema al III grado – anziché alla dominante. Qui Enescu va ancora oltre: consuma il *lab* (III grado) come pedale di dominante (bb. 87-90) per giungere al tono di Reb, cioè tonicizza il VI grado per metterlo al servizio del Secondo Tema. È vero che evitare la dominante indebolisce la solidità di una struttura secolarmente consolidata, ma non va nemmeno sottovalutato che potersi aprire a nuove possibilità espressive, esplorando nuove vie di tonicizzazione, è una grande opportunità per il compositore. Ma per il momento Enescu non tarda a riprendere il sentiero da cui aveva deviato, allorquando è mantenuta la funzione del pedale di dominante come introduzione al Secondo Tema ed entrambi i temi si concludono con una cadenza, plagale (bb. 23-25) e perfetta (bb. 140-143); segno che la forma è preservata anche nelle sue “parti molli”, ossia le giunture tra una sezione e l’altra, forse le più salienti. A questo punto basterà precisare che lo Sviluppo (bb. 149-212) è tutto incentrato sul Primo Tema (bb. 4-25) e che il Secondo (bb. 91-113), come ci si aspettava, è ricondotto in Fa maggiore nel corso della Ripresa.⁹ Tuttavia è necessario sottolineare che nelle sonate in tonalità minore, di norma e sebbene nel corso della Ripresa il Secondo Tema figuri in tonalità maggiore, esso viene poi modificato per riabbracciare la tonalità d’impianto. Invece in questa Sonata Enescu lo mantiene interamente in maggiore permettendo che il Fa minore si riaffacci solo alla Coda. Quest’ultima, pertanto, non solo svolge la funzione di richiamare per l’ultima volta il Primo Tema (ancora in Fa maggiore, lascito del Secondo Tema), ma anche,

8 Quest’alternanza immediata si ritrova, oltre che nel I mov. (bb. 100-101), anche nel II mov. (bb. 93-96), nel III mov. (bb. 24-25) e nel IV mov. (bb. 76-78). Nella Sonata in Do una circostanza simile è nel I mov. a [3] + 1/[3] + 3.

9 Lo si tenga bene a mente perché anche questo è un punto di discontinuità con la Sonata in Do.

per mezzo dell'espressiva dissonanza di b. 280, di ricondurre tutto il discorso musicale in Fa minore.

Dopo aver visionato i punti salienti di quest'opera giovanile sembra lecito affermare che George Enescu nel 1898 fosse già padrone delle tecniche compositive della tradizione europea. Si è potuto osservare come in questa sonata sia stato ben preservato il dualismo tematico, seppur tuttavia il compositore non abbia rinunciato ad imitare i suoi predecessori romantici nell'allontanarsi dai rigidi canoni della forma (ad esempio collocando il Secondo Tema sul VI grado). Inoltre, se da un lato si è visto un Enescu abbastanza allineato alla corrente tardoromantica, dall'altro comincia ad affacciarsi quella grande opportunità espressiva, infine diventata realmente il filo conduttore della sua poetica, di innestare il folklore rumeno entro il perimetro delle nobili forme classiche. Qui lo ha fatto con l'inserimento di un corale (Primo Tema) probabilmente derivato dalla tradizione liturgica ortodossa e poi innestato su quella polifonica catto-protestante, nonché con l'inserimento di molti cromatismi che si eleverà a prassi stilistica nel periodo maturo.

La variabilità della concezione dell'accordo fra le due sonate potrebbe fungere da anello di congiunzione. Nella Sonata in Fa esso è il fulcro non solo del Primo Tema, ma anche del saldo impianto tonale dell'intera composizione. Qui l'accordo è l'indiscusso punto di partenza e di arrivo di un percorso di ricerca che, sebbene tenti nuove forme di espressività attraverso i cromatismi, non rinuncia a determinati culmini cadenzali. Nella Sonata in Do, invece, sarebbe più consono parlare di *aggregato* poiché fin dalle prime misure si assiste ad un graduale addensamento sonoro che alternerà per tutto il pezzo momenti di saturazione ad altri di scarnificazione e minimalismo.

La Sonata per violoncello e pianoforte in Do maggiore op. 26 n. 2 giunge a noi all'inizio del periodo della maturità di Enescu, precisamente nel 1935, avendo lui stesso già dichiarato allo scoccare del nuovo secolo: «*Con la seconda Sonata per violino e con l'Ottetto sono diventato veramente me stesso*» [Gavoty 1955, 68]. Pertanto quello che si sta inaugurando sembra essere il periodo della svolta, l'inizio di quella fase d'indipendenza e di sicurezza fondamentali per un artista e che vedrà la definizione ultima del suo stile. Nel 1935 Enescu si divide tra tournée violinistiche, corsi d'interpretazione e concerti come direttore d'orchestra, tutti in Francia: è questa ormai da diversi anni la sua vita

quotidiana in cui si infila, senza mai trascurarlo, il tempo da dedicare alla composizione; e questo è l'anno della Sonata in Do maggiore.¹⁰

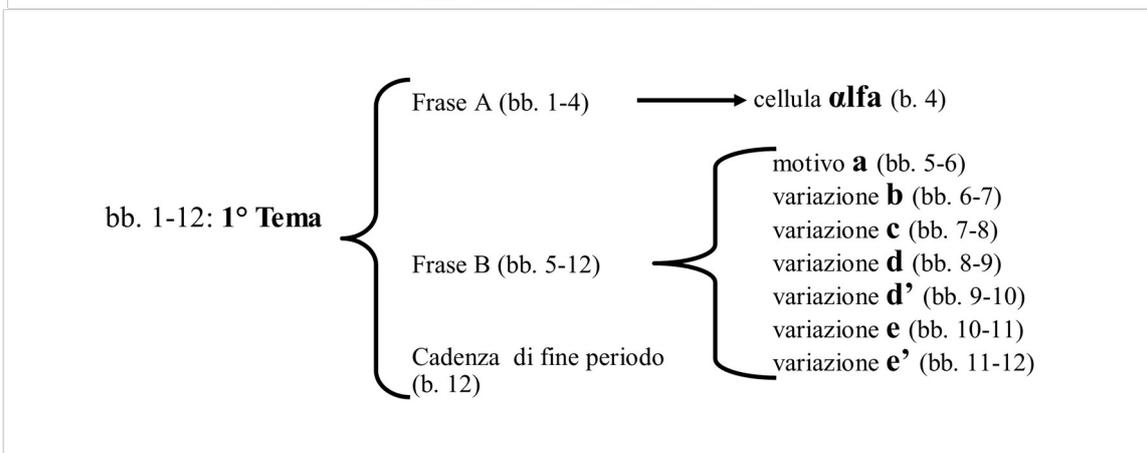
Memori dell'incipit dirompente della Prima Sonata, di fronte alle misure iniziali della Seconda (Es. 6) si ha subito una sensazione di straniamento perché non solo manca un'analogia strutturale introduttiva, ma la prima frase – che è già il Primo Tema – svela chiaramente quel processo di sintesi additiva di fasce sonore con cui è costruita (bb. 1-4), cioè la somma di più suoni elementari (*sol-do-fa-re-si*, in ordine di apparizione sia nella parte del violoncello che in quella del pianoforte) per ottenere un suono più complesso (l'aggregato cerchiato in rosso a b. 6); si tratta di qualcosa di ben lontano dalla purezza accordale della Sonata in Fa. Pascal Bentoiu [1999, 395-396, tr. ingl. 2010, 352-353] ha già suddiviso queste 12 misure tematiche nelle frasi A e B entro cui spiccano il *motivo a* (b. 5), fin da subito più volte variato in *b, c, d, d', e* ed *e'* (bb. 6-12), e la *cellula alfa* (b. 4), futuro spunto di elaborazione tematica lungo tutto il primo movimento.

¹⁰ Per una più accurata e schematica biografia cronologica di Enescu, cfr. Oprescu-Jora [cur. 1964, 129-262].

1° Tema Allegro moderato ed amabile (♩ = 126) cellula *alfa*

5 **B** motivo *a* Re 3q/Q?

9 dvar. evar.



Esempio 6. Primo Tema della Sonata in Do maggiore; sono evidenziati gli aggregati di particolare interesse nonché la cellula α il motivo *a* [Bentoiu 1971, 396]. [Link al file musicale n. 6.](#)

Schema formale della Sonata in Do maggiore op. 26 n. 2

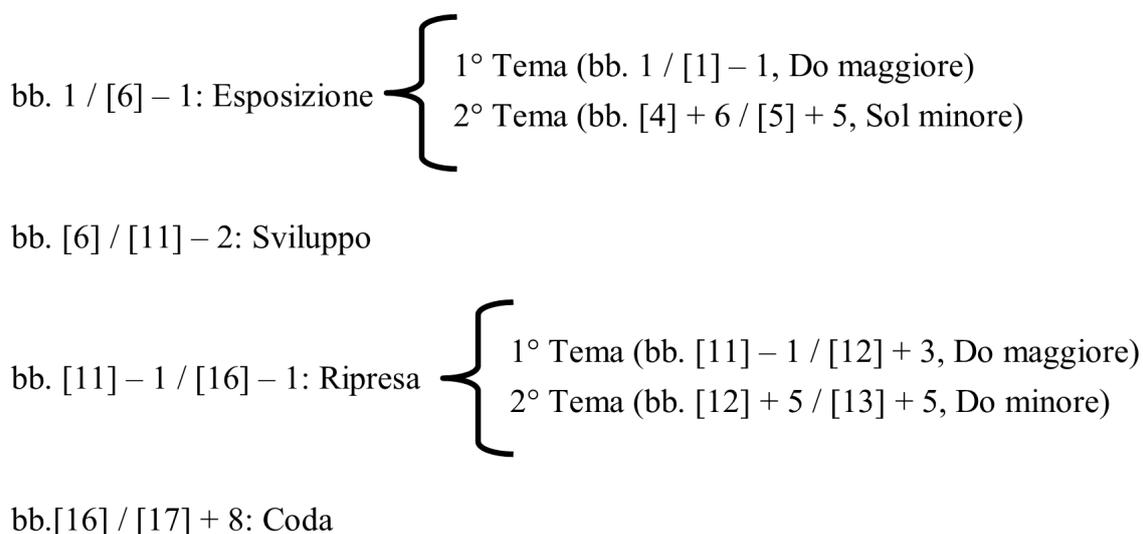


Tabella 2. Schema formale della Sonata in Do maggiore

A non essere stata tentata dallo studioso rumeno è invece un'analisi della struttura armonica, probabilmente per i problemi che ne sarebbero scaturiti. Per la lettura degli aggregati presi in considerazione nell'analisi proposta, ci si avvarrà da qui in poi del sistema di cifratura descrittiva già adottato da Mauro Mastropasqua [1995, 24-28].¹¹ Consideriamo l'aggregato Re 3q/Q (b. 4, cerchio rosso): un ipotetico aggregato 4q (*re-sol-do-fa-sib*) ci avrebbe parlato di sistema pentatonico, e in effetti il 3q/Q gli somiglia molto anche se non è esattamente quello – perché il *si* non è alterato. Infatti non si sta considerando la quarta giusta come l'intervallo generatore del sistema pentatonico (che sarebbe invero la quinta giusta), ma la trasposizione lineare verticale dei gradi della relativa scala di appartenenza.¹² Nella battuta successiva, il *motivo a* del violoncello (riquadro blu) risulterebbe costruito sul La pentatonico se il Do fosse alterato, ma in realtà è più convincente prendere come substrato armonico di riferimento l'accordo di La minore su pedale di dominante evidenziato dal cerchio blu; esso comunque è strettamente legato alla discesa cromatica cominciata nella battuta precedente. In realtà,

¹¹ Si riporta sinteticamente la schematizzazione di Mastropasqua. **s, t** = Seconda minore e maggiore; **m, M** = Terza minore e maggiore; **q, Q** = Quarta giusta ed eccedente; **5; 6; 7, ...** = Quinta giusta; sesta minore e maggiore; settima minore e maggiore; ecc. A sinistra dei suddetti simboli si indica la nota considerata come basso dell'aggregato a cui seguono le successive, es. Fa# 3q = un aggregato di tre quarte giuste a partire dalla nota fa# (*fa#-si-mi-la*).

¹² In questo caso specifico si tratta della scala di Sib pentatonico (*sib-do-re-fa-sol*). Sul concetto di integrazione lineare/verticale cfr. nota 15.

come ha osservato Brăilou [1982, 7-59], una convincente spiegazione della presenza di tutte queste cosiddette “note estranee” sta nel fatto che lo stesso sistema pentatonico non è mai così rigido allorquando è adottato nell’ambito della musica folk. Secondo questo punto di vista, le note non sistemiche vengono chiamate *biān* ed hanno prevalentemente la funzione di ornamento, infatti sono meno frequenti delle note appartenenti al sistema e variano di volta in volta. Pertanto, volendo perseverare nella lettura in chiave pentatonica di questa prima pagina della Sonata in Do, sarebbe più consono partire per le bb. 1-4 dal Fa pentatonico (*do-re-fa-sol-la*) ed osservare che il *motivo a* si basa piuttosto sull’aggregato tetratonico *mi-fa#-la-si* e che il *do* è un *biān*.

Non a caso ci si è focalizzati sulle bb. 4-5, poiché da un punto di vista armonico sono la misura di tutto il primo movimento: l’aggregato, grazie alla sua ricchezza sonora, tenta di sconfinare dai rigidi canoni tonali e ci “tenta” di leggerlo con altre chiavi di lettura precostituite – inerenti cioè al sistema sonoro pentatonico, esatonale o ottatonico, tutti tipici della atonalità. Ma il motivo per cui una decodificazione condotta in questi termini non risulta efficace risiede nel fatto che ad aree di apparente caos corrispondono altrettante aree di ordine. Tale dialettica tra tonalità e atonalità, un’altalena radicata nel terreno della struttura profonda del brano, influenza tutta la sonata¹³ e rispecchia bene il profilo di quella che si è soliti definire *tonalità sospesa* [Mastropasqua 1995, 12-14] dopo che Schönberg [2008, 480-481] per primo ha ragionato sulla *Sospensione ed eliminazione della tonalità* guadagnandosi la fama di celebre detrattore della tonalità.

A supporto di questa stessa logica di sconfinamento dalla tonalità è interessante osservare come anche il secondo movimento presenti un’originale fluttuazione armonica a partire dal cromaticissimo tema iniziale.

13 Nella mia tesi di laurea specialistica (*Le due sonate dell’op.26 di George Enescu: violoncello e pianoforte come catalizzatori della sua evoluzione stilistica*, Bologna, 6 settembre 2018) mostro come i quattro movimenti della Sonata in Do, ascrivibili al generico sistema della tonalità sospesa, presentino nello specifico una polarizzazione tra atonalità e tonalità. Infatti è come se la sonata fosse divisa a metà: come si è detto, i primi due movimenti inducono a pensare ad una logica atonale, invece nel terzo e nel quarto l’uso della tonalità è di gran lunga più caratterizzante – oltre ad essere valorizzata nell’ascoltatore la componente evocativo-spirituale più di quanto non sia stato fatto nella prima parte.

Allegro agitato, non troppo mosso (♩ = 108)

p s. v.

DO ——— SOL

Allegro agitato, non troppo mosso (♩ = 108)

p s. v.

B.A.C.H.

Esempio 7. Incipit del secondo movimento della Sonata in Do maggiore; sono evidenziati i gradi caratteristici dell'asse tonale Do-Sol e le note del monogramma B.A.C.H. (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 7.

Quelli cerchiati in rosso nell'Es. 7 non sono i punti estranei ad un asse tonale ma, esattamente al contrario, i punti che aiutano a comprendere come in realtà tutto sia basato sull'asse Do-Sol, cioè Tonica-Dominante, attraverso un processo di cromatizzazione dei gradi principali delle scale di queste due tonalità. A b. 6 le note sono quelle del monogramma B.A.C.H.; lo si ritroverà disseminato nel corso dell'intero movimento (bb. [19] + 7/[19] + 8, [22] + 7, [29], [31] - 2; per una miglior comprensione del sistema di numerazione delle battute si esorta alla lettura della nota¹⁴) nonché come

14 Salabert [Enescu, 1952], secondo la comune prassi in uso prima dell'avvento dei mezzi informatici, non ha stampato numeri di battuta ma solo una numerazione progressiva che procede per gruppi di battute. Pertanto, diversamente da come è stato già fatto in merito alle prime battute della composizione per comodità di esposizione, bisognerà leggere d'ora in poi:

[1] «la battuta in corrispondenza del numero 1»;

[1] + 3 «tre battute dopo quella in corrispondenza del numero 1 (esclusa dal conteggio)»;

[1] - 3 «tre battute prima di quella in corrispondenza del numero 1 (esclusa dal conteggio)».

accordo finale. Che sia realmente un riverente tributo al compositore di Eisenach oppure, senza necessità di scomodarlo ancora, si tratta più concretamente della selezione delle note dell'intorno di Do come espediente per giustificare il cromatismo dell'intero movimento? Mi sembra che entrambe le ipotesi si compenetrino e coesistano pacificamente. Inoltre un così copioso affastellamento di cromatismi in rapida successione l'uno dopo l'altro ha degli esempi analoghi anche nell'ultimo movimento della Sonata, il *Final à la roumaine* (in particolare a bb. [45] – 2 / [46] ne è protagonista il pianoforte), in cui però i limiti della rigida pulsazione ritmica saranno violati per raggiungere un maggior grado di libertà esecutiva, la quale sembra derivare dalla tecnica improvvisativa propria del genere della *doina* appartenente alla musica folk rumena.

Ritornando però al primo movimento della sonata (Es. 6), un altro elemento che concorre allo sconfinamento oltre i limiti della tonalità è la relazione di similarità che si instaura tra il *motivo a* e il grande aggregato di bb. 11-12 (riquadro blu), elementi entrambi basati sulle stesse note *la-si-do-mi-fa#*. Citando Mastropasqua, «*le note che costituiscono gli aggregati sono in genere concepite come un materiale che può essere propagato sia in forma lineare che verticale nello spazio sonoro*». Questo processo è conosciuto come *integrazione lineare/verticale*¹⁵ ed è una delle pratiche più diffuse tra i compositori del Novecento atte a generare nuove armonie [Mastropasqua 1995, 28 sgg.].

Per un futuro ampliamento di queste ricerche, considerando le molteplici varietà strutturali degli aggregati della Sonata in Do, si riuscirà, se non a definire, quantomeno a classificare le tecniche che il compositore ha adoperato per il loro arricchimento armonico. Per il momento si appura che tali aggregati portano con sé nuove salienze sonore ottenute soprattutto grazie alla presenza di molte “note estranee” già rinominate *biān* da Brăilou e di cui si vorrebbe indagare più approfonditamente il criterio di selezione. Queste ultime spesso sono la chiave di volta di un'elaborazione motivica che se non fosse sapientemente sorvegliata sconfinerebbe nella atonalità.

Per nostra comodità, continuano a fare eccezione le prime 12 battute dell'opera contenute nell'Es. 6, a cui si è fatto e si farà riferimento con b. 1, b. 2, b. 3, ecc.

15 In questo caso si suppone che la struttura melodica abbia influenzato quella armonica, ma è possibile anche il contrario come ancora precisa Mastropasqua: «*A sua volta, il consolidamento di una sensibilità per le nuove armonie ha riconformato anche i fattori lineari, così che in molte opere del Novecento in cui questa strada è perseguita con maggior rigore, si assiste ad una integrazione totale tra melodia e armonia*».

Formulare alcune considerazioni sul Secondo Tema (bb. [4] + 6 / [5] + 5) consente di verificare in che misura questa sonata si allontani dal protocollo della forma classica. Innanzitutto la funzione introduttiva del pedale di dominante è qui oltremodo compressa e quasi irriconoscibile, non solo in senso armonico ma anche sintattico. Infatti a b. [5] – 1 (Es. 8) la coppia di note *la-fa#* sembra essere l'ultimo rimasuglio della dominante di Sol minore, probabilmente tonicizzata del tema e che eventualmente confermerebbe l'asse tonica-dominante con il Primo Tema; tuttavia la ricorrente presenza del *re#* (cerchiato in rosso) fa sorgere il sospetto che invece non si voglia talora tendere verso il Mi minore.¹⁶ In secondo luogo, l'unica discriminante alla comune cantabilità dei due temi è la struttura intervallare della *cellula β* che viene reiterata generando un profilo tematico dalle originali simmetrie ascendenti e discendenti.

Si è fin ora accennato più volte al concetto di elaborazione motivica e va senz'altro appurato come, a distanza di trentasette anni dalla Sonata in Fa, la tecnica non si sia cristallizzata, ma anzi evoluta. Infatti, se nel 1898 il compositore ha costruito lo Sviluppo agendo essenzialmente su due componenti, quella ritmica e quella dell'assetto tonale, nella Sonata in Do vediamo applicata perfettamente una delle teorie di Clemansa-Liliana Firca [1978, 371-378]. Citando come precursore di questo *modus operandi* niente meno che il celebre Compositore di Bonn, la studiosa rumena sostiene che Enescu suole intaccare la cellula motivica a piccoli passi, cioè modificando leggermente ora un intervallo, ora un altro con estensioni e compressioni; da ciò derivano microstrutture sempre più indeterminate che la sporadica ricomparsa del motivo originale fa percepire all'ascoltatore come variazioni sul tema di beethoveniana memoria – ecco spiegata la citazione. In seno a questo processo, è più frequente che le micro-elaborazioni di uno stesso motivo vengano tutte addensate in una precisa porzione del discorso musicale, in modo da attirare l'attenzione dell'ascoltatore e permanere più a lungo nella sua memoria (Es. 6 e 8). Ma capita anche che queste particolari "variazioni sul tema" siano sparse lungo una parte del discorso musicale ben più estesa, come ad esempio l'intera sezione dello Sviluppo (Es. 9). Perciò, in un contesto in cui viene sperimentato un linguaggio innovativo come accade in questa composizione, sembra essere rispettato quel concetto tipico della Forma Sonata che vuole una maggior chiarezza tematica nelle sezioni esterne in antitesi

¹⁶ Analoghi dubbi sull'identificazione di un preciso assetto tonale potrebbero sorgere anche riguardo al Primo Tema, di cui le considerazioni in merito al trattamento dell'armonia vorrebbero già aver attirato l'attenzione del lettore.

al senso di caos ed indeterminazione dello Sviluppo. In virtù di queste osservazioni, oltre alle elaborazioni del *motivo a* già identificate da Bentiou (Es. 6) proponiamo di riconsiderare anche il Secondo Tema con questa chiave di lettura (Es. 8) e di rilevare come molte porzioni dello Sviluppo siano state generate con la stessa tecnica a partire dalla *cellula alfa* del Primo Tema (Es. 9).

2° Tema

Cellule originali

Elaborazione motivica delle cellule

Esempio 8. Secondo Tema della Sonata in Do maggiore di cui si mettono in evidenza le cellule β , β' e β'' nonché le rispettive variazioni raggruppate con colori diversi [Bentiou 1971, 398]. Link al file musicale n. 8.

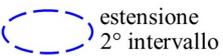
Legenda



cellula **alfa**



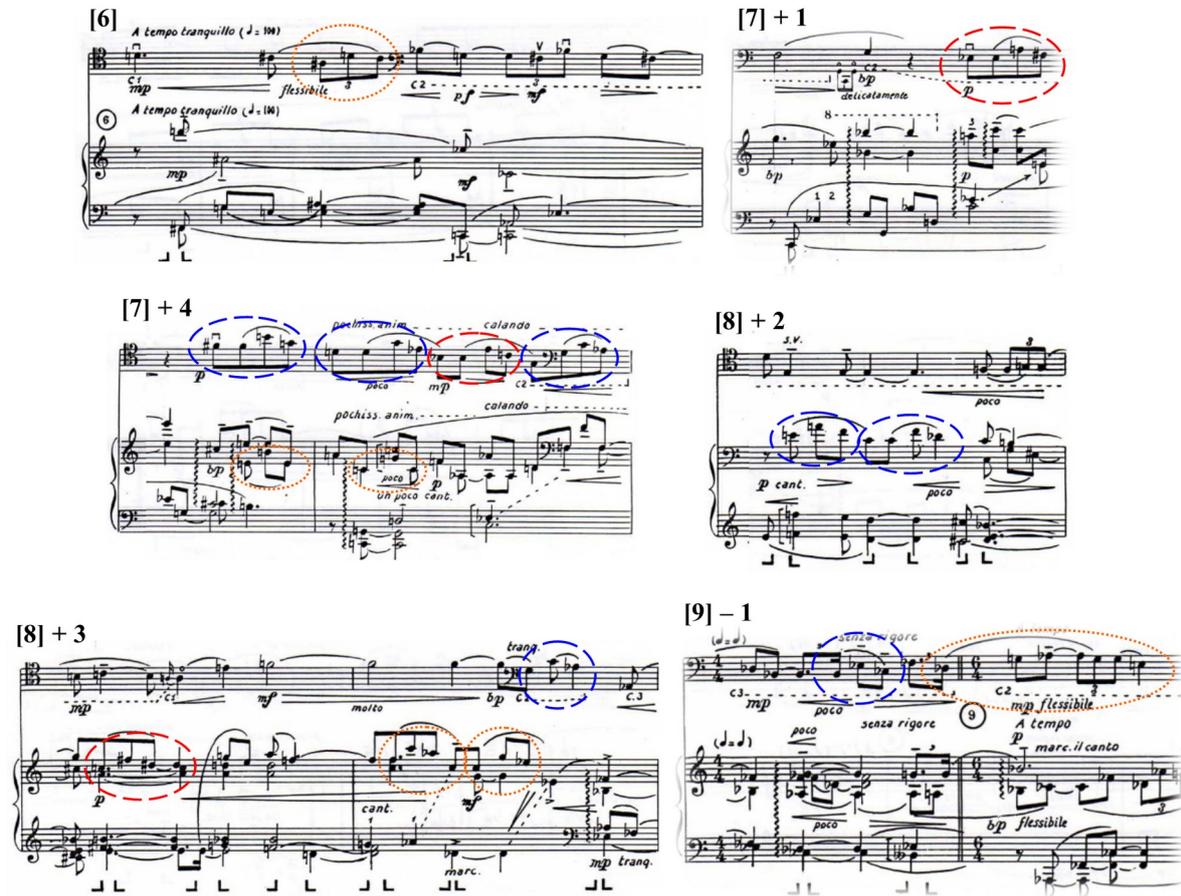
estensione
1° intervallo



estensione
2° intervallo



forte
variazione



Esempio 9. Variazioni della cellula α nel corso dello Sviluppo (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 9.

Dopo aver discusso delle innovazioni apportate in materia tematica e di elaborazione motivica, vale la pena constatare la “ferita” inferta ad un altro punto cardine della Forma Sonata, cioè i ponti di collegamento tra una sezione e l’altra. Come già i due temi sembrano essere fusi insieme, anche i confini tra le tipiche macro-sezioni vengono oltrepassati dalla tendenza a creare una forma ed un discorso unici, mettendo così in dubbio l’esistenza stessa delle tre sezioni classiche. Dunque il primo segnale esauriente di una possibile svolta nel discorso musicale, e cioè che stia per iniziare lo Sviluppo a b. [6], è l’improvvisa scomparsa della *cellula β* del Secondo Tema, mentre è meno evidente l’effetto perpetrato da un’eventuale cadenza che suggelli un tale cambiamento

comunicativo. Infatti l'aggregato Fa# stm a b. [6] – 1 (*fa#-sol-la-do* cerchiato in blu nell'Es. 10) è sì abbastanza dissonante da risolvere sul *sol* (come avviene nel quinto tempo della battuta), ma sicuramente si è molto distanti dal perentorio procedimento dominante-tonica. D'altro canto tale livello di tensione favorisce l'immediata prosecuzione del flusso discorsivo che era stato appena rallentato dalla marca *Senza rigore* (riquadro verde, Es. 10).¹⁷ Un altro indizio sulla localizzazione dell'inizio dello Sviluppo in questo punto della Sonata (cioè a b. [6], cfr. Tab. 2) è il complesso grado di elaborazione della *cellula alfa* e del *motivo a* del Primo Tema, i quali contribuiscono alla creazione di un unico motivo – la terzina di b. [6] – apparentemente sconosciuto. Infatti a bb. 1-2, escludendo il primo *sol* del violoncello che va associato al pedale del pianoforte, il primo motivo era costituito dalle note *do-re-fa-re*, ma già a b. 4 era stato modificato non solo perdendo la seconda frequenza (*re*), ma anche venendo innalzato di due toni ed assumendo la forma della già evidenziata *cellula alfa* (*mi-la-fa#*, Es. 6). Si ritroverà un'elaborazione simile ma ancor più invasiva ritornando a b. [6], allorquando si rinviene detta *cellula alfa* invertita, con l'ambitus ristretto ad una quarta diminuita (anziché la quarta giusta originale) e dalla ritmica ora terzinata (*la#-re-do#*). Detto questo non è difficile considerare le prime due note di b. [6], *re-do#*, come il nuovo motivo poc'anzi menzionato privato del *la#*. Quindi, come già visto nella Sonata in Fa, anche in questa Sonata lo Sviluppo comincia attingendo ad elementi cardine della composizione, sebbene il compositore non esiti a trasfigurarne incisivamente il volto.

The image shows a musical score for measures [6] - 1. It consists of two staves: a piano part (bottom) and a violin part (top). The piano part starts with a piano (*pp*) dynamic and includes the instruction *pffuo. espress*. The violin part has a *senza rigore* instruction in a green box and *poco sost.* written above it. A blue oval highlights the first two notes of the violin part, *re-do#*. A red box highlights a group of notes in the violin part, and a dashed box highlights a group of notes in the piano part.

17 È assai evidente, invece, la netta cesura tra Esposizione e Sviluppo della Sonata in Fa (bb. 150-151). Il tentativo di creare una forma musicale unica è uno degli elementi innovativi della svolta stilistica che Enescu ha elaborato all'alba del nuovo secolo in una delle due composizioni simbolo di questo periodo di transizione, l'Ottetto per archi in Do maggiore op. 7 (1900). Egli stesso dichiarerà al microfono di Bernard Gavoty [1955, 70]: «*Mi trovai a lottare con un problema di costruzione, volendo scrivere un Ottetto di quattro movimenti concatenati ma nel rispetto dell'autonomia di ciascuno di essi, così che l'insieme formasse un unico grande movimento di sonata, estremamente largo*».

Esempio 12. Paragone tra la Ripresa (riquadri neri) e i rispettivi passaggi dell'Esposizione (riquadri blu) (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 12.

È invece riproposto più fedelmente il Secondo Tema (bb. [12] + 5 / [13] + 5), di cui si osserva la trasposizione una quinta sopra rispetto all'Esposizione. Pertanto, volendo esprimere un giudizio sulla gerarchia che si instaura tra i due temi, una visione conservatrice affermerebbe che il Secondo Tema assume il ruolo di vettore comunicativo di tutta la sonata in virtù della propria chiarezza espositiva, ma personalmente appartengo a quella corrente progressista che vede in una presenza tematica disseminata a macchia di leopardo – anziché condensata in un unico punto – il vero fulcro di questo primo movimento di sonata. Foriera di siffatta indeterminatezza, oltre alle questioni armoniche e strutturali fin qui discusse, è la marca a b. [10] + 2: “*Un poco agitato, ma non accelerando*”.

Pertanto scaturiscono interrogativi come: “Questa sonata è tonale o atonale?”, se non addirittura: “Questo primo movimento è veramente in Forma Sonata?”. In risposta al primo quesito si osservi il finale di questo *Allegro moderato ed amabile*: un inequivocabile accordo di Do Maggiore “sporcato” da un *re* (Es. 13). L’inserimento nella triade del II grado della scala è forse il metodo più usato da Enescu per arricchire gli aggregati e allontanarsi dalla tonalità, ma solo il completamento della già preannunciata indagine statistica in questo e in altri coevi lavori del compositore potrà restituire una più chiara mappa operativa. Ad ogni modo, anche in questo caso l’inserimento di una frequenza imprevista potrebbe rientrare nella sfera d’influenza del sistema pentatonico, come si è già visto per l’inizio del brano. Perciò il modo a cui ricondurrebbe quest’aggregato (seppur incompleto, *do-re-mi-sol(-la)*), ha una certa familiarità con quello costitutivo del Primo Tema (*do-re-fa-sol-la*).

Esempio 13. Aggregato finale rivelatore della tonalità d'impianto (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 13.

Invece, vale la pena rispondere positivamente alla seconda domanda, sia guardando al canone classico – a cui si vorrebbe riferire il dualismo tematico e l'iterazione del materiale di base – sia guardando al futuro, decretando con il superamento della tripartizione macro-strutturale non la morte della Forma Sonata, bensì la sua evoluzione ad una forma più densa ed unita internamente.

Ma c'è dell'altro: fermarsi a considerare la forma sarebbe riduttivo e qualsiasi analisi fondata solo su di essa risulterebbe inconsistente. La trasfigurazione formale che si è cercato di evidenziare è solo il frutto di una più complessa ricerca timbrico-sonora che affonda le sue radici nelle diffuse esigenze espressive primo-novecentesche. La piena libertà di espressione coincide per Enescu non con un totale rifiuto della tradizione, ma con un suo arricchimento.¹⁸ Ma senza andare così lontano, si può considerare la Coda (b. [16] e sgg.) dello stesso primo movimento teatro di un puro sperimentalismo timbrico basato sugli insoliti eppur mistici armonici naturali della IV corda del violoncello (Es. 14).

Esempio 14: Armonici del violoncello all'inizio della Coda (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert). Link al file musicale n. 14

¹⁸ Il sottotitolo dell'ultimo movimento, *Final à la roumaine*, già preannuncia la vena folkloristica di cui sarà intriso.

Come è rappresentato nell'Es. 15, a tal scopo Enescu premette alla sonata una *legenda* esplicativa dei simboli adoperati, definendo per esteso soprattutto quei segni dinamici che approfondiscono le sfumature del *range ff-pp*.

**EXPLICATION DE QUELQUES SIGNES
PEU USITÉS**

***mp* = mezzo piano
bp = ben piano
pf = poco forte
bf = ben forte
psf = poco sforzando
bsf = ben sforzando
prfz = poco rinforzando
brfz = ben rinforzando
s.v. = sotto voce**

Les liaisons qui partent d'une note ou d'un accord, ou qui les dépassent, pour finir dans le vide, signifient que cette note ou cet accord devront être filés.

On arpège seulement les accords précédés d'un $\}$.
A partir du signe [ou] les accords redeviennent rigoureusement plaqués.

Les indications de fluctuations de tempo en petits caractères et entre parenthèses signifient que ces fluctuations sont à peine perceptibles.

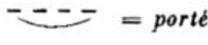
AU PIANO

L = Mettez la pédale forte.
J = Enlevez la pédale forte.
Le signe O veut dire qu'on enlève à moitié la pédale forte, pour la remettre ensuite, de telle façon que l'harmonie précédente continue encore à vibrer en partie.

AL PIANOFORTE

L = Mettere il pedale di risonanza
J = Levare il pedale di risonanza
Il segno O vuol dire che bisogna levare il pedale di risonanza solo a metà e rimetterlo subito dopo, il modo che l'armonia precedente continui ancora in parte a risuonare.

AU VIOLONCELLE

 ou  = porté
 ou  = louré

Tout début de phrase ou de période d'accompagnement, tout accord ou note isolés, devront être en tirant (π), sauf au cas où le signe \vee (poussé) est spécialement indiqué.

Ogni inizio di frase o di periodi di accompagnamento, tutte gli accordi o le note isolate, dovranno essere *in giù*, tranne nel caso in cui il segno \vee (*in su*) non sia esplicitamente indicato.

Le legature che partono da una nota o da un accordo, o che le superano, per finire nel vuoto, significano che questa nota o questo accordo dovrà essere filato (continuare appena, ndt).

Vanno arpeggiati solo gli accordi preceduti da un $\}$. A partire dal segno [o] gli accordi ritornano rigorosamente piatti.

Le indicazioni di fluttuazione del tempo scritte a carattere piccolo o tra parentesi significano che tali fluttuazioni sono appena percepibili.

Esempio 15: Legenda introduttiva (© Per gentile concessione di Edizioni Salabert).

Il pentagramma è rubricato – oserei dire pedissequamente – con indicazioni agogiche e dinamiche, dalla cui lettura in sequenza sintetizzata nella Tab. 3 non è difficile ricavare lo schema espressivo dell'intero movimento, specialmente nelle ultime fasi. Sembra quasi che all'esecutore

siano state offerte delle istruzioni aggiuntive – cioè oltre alle note musicali – per ricreare in maniera più fedele possibile il pathos sentito dal compositore, e che quest'ultimo abbia reputato opportuno esplicitare dette indicazioni onde evitare fraintendimenti sul messaggio musicale della composizione. Modulazioni espressive di tal sorta sono richieste con una frequenza di circa quattro battute alla volta, facendo una media tra i momenti di maggior stasi – come per la presentazione dei temi – e non – come nel corso dello Sviluppo. Tale procedimento, da un lato, ottiene una frammentazione del discorso musicale in porzioni sempre più piccole, delimitate cioè non solo dal consueto intreccio di melodia ed armonia (il cui accumulo di tensione spesso, ad esempio, sfocia in cadenze che equivalgono ad un punto fermo del discorso), ma adesso anche dalla chiara indicazione dello spirito con cui eseguire ciascun passaggio, spirito che con molta probabilità dovrà mutare nel passaggio successivo. D'altro canto, si è di fronte ad una partitura sempre più ricca di materiale, un'abbondanza che si intuisce essere lo specchio di un crescente grado di articolazione dei prodotti del genio compositivo. La novità che si vorrebbe mettere in evidenza non è dunque la presenza di indicazioni verbali sulla partitura – poiché novità non è affatto – bensì la sfiducia del compositore nella libertà interpretativa tradizionalmente concessa all'esecutore e che potrebbe allontanarlo dal cogliere il vero messaggio dell'opera. È la compenetrazione di codice linguistico e musicale, non soltanto per limitare la libertà dell'esecutore ma anche per incrementare le possibilità espressive dello stesso codice musicale. Pertanto, visto che in questa composizione Enescu ha dato importanza al codice linguistico più che in altre Sonate, mi sembra opportuno approfondire lo schema espressivo esternato dalle rubriche e raccolto nella Tab. 3, nella quale sono già state evidenziate in grassetto e a colore le marche più eloquenti per ogni sezione e che, a mio avviso, ne sintetizzano il carattere generale.¹⁹

¹⁹ Le eventuali cifre in pedice accompagnate alle marche indicano la frequenza con cui appaiono nel corso del primo movimento.

Dolce ⁵ , cantabile ¹⁰ , (più) tranquillo ⁹ , espressivo ⁴ , appoggiato ² , delicatamente ⁴ , dolcissimo ⁵ , esitando, senza rigore ¹⁶ ,	ESPOSIZIONE
(poco, pochissimo) sostenuto ⁶ , parlante , grave ⁶ , lusingando ² , calando ³ , poco agitato ³ (ma non accelerando),	SVILUPPO
armonioso ² , flessibile ⁶ , con anima, (un poco) pesante ² , pochissimo animato ² , smorzato ² , lontano, poco allargando ³ , marcato, ritmato, aspro, vibrato, con intensità , appassionato,	RIPRESA
<u>nostalgico</u> , <u>senza espressione</u> , <u>perdendosi</u> .	<u>CODA</u>

Tabella 3. Indicazioni espressivo-interpretative stampate nel corso del primo movimento della Sonata in Do maggiore; sono evidenziate le marche più salienti in seno ad Esposizione, Sviluppo, Ripresa e Coda.

Questo schema contiene in sé il dispiegarsi di un percorso emotivo-sensazionale che ha come punto di partenza il carattere intrinseco dei due temi. Malgrado la coesistenza di questi ultimi nella prima sezione e la loro differente struttura, le rubriche contenute nell'Esposizione ne smussano i contrasti interni suggerendo un'atmosfera "dolce" (bb. [1, [3] + 1, [5] + 6, ecc.), "tranquilla" (b. [1] - 3, [4], [5] - 1), "senza rigore" (bb. [2] - 1, [3] + 4, [5] - 1, ecc.). Quest'ultima marca è un forte richiamo alla libertà esecutiva ed al carattere improvvisativo della *doina* (a cui si è già accennato prima nel testo), perciò è un segnale che ci convince sempre più su quanto il folklore rumeno abbia pervaso lo stile compositivo di Enescu. Spicca tra tutte, evidenziata in rosso, la marca "parlante" (b. [2]), un hapax²⁰ imparentato con il più tradizionale "espressivo" e che tuttavia specifica meglio l'esigenza di comunicatività sentita dal compositore per quel passaggio. Successivamente, l'atmosfera di sperimentazione e talvolta anche di caos che si rinviene in seno all'elaborazione motivica dello Sviluppo, di cui si è già discusso, è favorita dal "poco agitato" e soprattutto da quel "flessibile" che, esattamente in apertura di questa sezione (b. [6]), sembra imparentato con il "senza rigore" dell'Esposizione e insieme al quale continua a fornire un generale senso di incertezza. Inoltre nella stessa sezione, a b. [10] + 2, capita di imbattersi in marche ossimoriche come "un poco agitato ma non accelerando". La Ripresa conferma ed anzi porta al massimo grado il generale senso di espansione agogica e dinamica timidamente sbocciato nello Sviluppo ed ancora assente nell'Esposizione - nel corso della quale, tra l'altro, ci si sbilancia verso il *forte* solo a b. [2],

²⁰ *Hapax*: termine utilizzato una sola volta in un testo.

mentre tutte le altre dinamiche selezionate vanno tutte dal *poco forte* al *pianissimo*. Infatti il Primo Tema, sempre dal punto di vista espressivo, appare adesso quasi del tutto irriconoscibile, non solo per le elisioni di cui si è già discusso, ma per quegli “animato”, “aspro” (b. [11]), “con intensità” (b. [11] + 1) e “appassionato” (b. [14] per la *cellula alfa* invertita e ridotta di *ambitus* come quella che apre lo Sviluppo a b. [6]). Tutto poi andrà a scemare non solo in termini di energia, ma anche in termini di espressività, poiché tutto è stato detto e probabilmente null’altro è rimasto da dire, come viene dichiaratamente espresso dal compositore nel corso della Coda (bb. [16] / [17] + 8) con la grave marca “senza espressione” di b. [16] + 5; resta solo il ricordo “nostalgico”²¹ (b. [16] + 3)) della dolce melodia dell’inizio.²²

L’evoluzione della Forma Sonata esperita dall’op. 26 riguarda dunque il superamento di un limite dalla triplice forma. Il limite tonale è avallato dalla ricchezza dei nuovi aggregati (benché non puramente atonali), viene edulcorato il limite espressivo del contrasto tematico e infine il limite strutturale delle macro-sezioni Esposizione-Sviluppo-Ripresa è fortemente messo in discussione cessando di esercitare la sua consueta forza assolutizzante.

In conclusione, appare evidente che, con il passare del tempo, qualsiasi forma di espressione artistica, alla pari di un sistema linguistico o di uno economico, debba evolversi per tentare di sopravvivere. Pertanto, sarebbe ingenuo sostenere che le già vetuste forme compositive occidentali sopravvivano immutate fino ai giorni nostri. Tuttavia, sarebbe altrettanto incauto affermare che la moda del gusto musicale europeo del primo Novecento aborrisce la Forma Sonata. In realtà, la crisi della Forma Sonata era in atto già da un secolo; si potrebbe dire quasi all’indomani della sua nascita, e cioè dall’inizio del Romanticismo. Infatti, non è da sottovalutare il fatto che compositori come Chopin ci abbiano consegnato in tutto solo otto sonate – Beethoven quasi cinquanta – preferendo ad esse forme alternative; anche Liszt tardò molto a trattare questa forma,

21 La radice della parola rumena *doina* è “dor”, cioè proprio “nostalgia”. Il “finale in sordina” è un elemento in comune con la Sonata in Fa minore e che probabilmente scaturisce dalla stessa attitudine di Enescu a lasciarsi investire dal ricordo malinconico della terra natia.

22 Il forte controllo espressivo della partitura prosegue anche sulla condotta della parte del violoncello, sul cui pentagramma è continuamente selezionata la corda con la quale eseguire ogni passaggio, spesso andando contro le consuetudini della prassi esecutiva. Un buon esempio è riscontrabile nelle bb. [6] – 4 / [6] – 3, in cui tutto il passaggio deve essere obbligatoriamente eseguito in seconda corda.

non componendo tuttavia più di venti sonate, tra cui la famosa Sonata ciclica in Si minore S. 178, che contribuisce a scardinare la stessa forma cui appartiene. La schematica rigidità della Forma Sonata di stampo illuministico mal si adattava agli stravolgimenti politici e culturali che investirono tutto l'Ottocento europeo. Pertanto, già i compositori romantici mutano l'approccio con questa forma, non soltanto in funzione della creazione di un prodotto originale, ma soprattutto mossi da quanto mai vive e personalissime esigenze espressive che si ripercuotevano nell'allontanamento dalla forma o addirittura nel suo stravolgimento.

Con la sua produzione compositiva, Enescu si pone esattamente a metà tra correnti conservatrici e progressiste rispondendo, forse meglio di chiunque altro, alle vere esigenze estetiche dell'ascoltatore medio. Lontano da qualsiasi intento programmatico di stampo avanguardistico, Enescu così ci esorta: *«Non cercate un nuovo linguaggio: cercate il vostro linguaggio, cioè la maniera di esprimere esattamente ciò che alberga dentro di voi. L'originalità bussava alla porta di chi non la cerca»* [Gavoty 1955, 131].

Il contributo innovativo apportato da Enescu alla Forma Sonata, forma occidentale per antonomasia, non merita, per la sua portata, di essere confinato solo all'area d'influenza del pubblico rumeno, ma è degno di essere promosso tra le più importanti pagine della nostra storia della musica europea.

BIBLIOGRAFIA

- ARCU A. (2011), *Enescu's Second Cello Sonata: A Synthesis of Romanian Folkloric Elements and Western Art Tradition*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in Cello Performance in the Graduate School of The University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama.
- BENTOIU P. (1971), *Capodopere Enesciene*, Editura Muzicală, București (trad. ing. Lory Wallfish (tr.) 2010, *Masterworks of George Enescu: A Detailed Analysis*, Scarecrow Press).
- BRĂILOU C. (1982), *Folklore musicale vol. 2*, Buzoni Editore, Roma.
- BREDICEANU. et al. (1997), *Celebrating George Enescu: A Symposium*, Washington.
- BUGHICI D. (1967), *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu*, «Muzica» 17, no. 8 (August): 8–13.
- BUGHICI, D. (1967), *Sonata a II-a pentru violoncel și pian, in Repere arhitectonice in creatia musicala romaneasca contemporana*, Editura Musicala, Bucuresti.
- D. C. BURCHI G. – CATONI G. (2008), *La Chighiana. Il Conte Guido Chigi Saracini e la sua Accademia Musicale*, Pacini, Pisa.
- CAPLIN W. E. (2013), *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, Oxford University Press, New York.
- CIORTEA T. (1966), *Sonata a III-a pentru pian și vioară de George Enescu*, «Studii de Muzicologie», vol. II, Editura Muzicală a uniunii compozitorilor, București.
- COPHIGNON A. (2006), *Georges Enesco*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- COSTANTINO S. (2008), *George Enescu. Vita e musica*, CLUEB, Bologna.
- COSTANTINO S. (2009), *Il destino di un uomo. L'Œdipe di George Enescu*, CLUEB, Bologna.
- DRAGHICI R. (1973), *George Enescu*, Muzeul de istorie și artă, Bacău.
- ENESCU G., *Allegro moderato*, Bucarest, Biblioteca Academiei Române, Ms. 7740.
- ENESCU G., *Sonate pour Piano et Violoncelle / Violoncelle*, Bucarest, Biblioteca Academiei Române, Ms. R. 990.
- ENESCU G., *Sonate pour Piano et Violoncelle*, Bucarest, Biblioteca dell'Unione dei Compositori e Musicologi Rumeni, Ms. 2739.

- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Bucarest, Biblioteca Academiei Române, Ms. 7473.
- ENESCU G., *Sonate pour Piano et Violoncelle*, Bucarest, Muzeul Național "George Enescu", Ms. 2907.
- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Dorohoi, Muzeul "George Enescu", Ms. 488.
- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Dorohoi, Muzeul "George Enescu", Ms. 479.
- ENESCU G., *Sonate pour piano et violoncelle*, Dorohoi, Muzeul "George Enescu", Ms. 651.
- ENESCU G. (1952), *2-e Sonate pour piano et violoncelle (Ut Majeur)*, Op. 26, No. 2, Editions Salabert.
- ENESCU G. (2014), *Sonate pour Piano et Violoncelle*, Op. 26, No. 1, Editions Salabert.
- FIRCA C. (1978), *Filiations et métamorphoses du concept beethovénien de développement thématique dans la musique symphonique roumaine au début du XXe siècle*, in H. Goldschmidt, K-H. Köhler e K. Niemann (cur.), *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 20 bis 23 März 1977 in Berlin*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Lipsia.
- FIRCA C. (2014), *Prefazione alla Sonata per violoncello e pianoforte op. 26 n. 1 in Fa minore*, Editions Salabert.
- FLESCH C. (1957), *The memoirs of Carl Flesch*, Rockliff Publishing Corporation, London.
- GAVOTY B. (1955), *Les souvenirs de George Enesco*, Éditions Flammarion, Parigi.
- GRANDE A. (2015), *Lezioni sulla forma sonata*, UniversItalia, Roma.
- MASTROPASQUA M. (1995), *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*, CLUEB, Bologna.
- NICULESCU S. (1961), *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, «Studii și cercetări de istoria artei», n. 2, București.
- OPRESCU G.-JORA M. (cur. 1964), *George Enescu*, Editura Muzicală, București.
- RATZ E. (1968), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Universal Edition, Vienna.
- SCHÖNBERG A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano.
- STIHI-BOOHS C. (1985), *Two yet Unknown Works by George Enescu: the Sonata Torso for Piano and Violoncello and „Andante con Moto” for Orchestra*, in Voicana M. (cur.), *Enesciana IV. Georges Enesco, compositeur roumain*, Editura Muzicală, București.
- TÜRK H. P. (1991), *Înceierea Sonatei-Torso în fa minor pentru pian și violoncel de George Enescu*, «Lucrări de muzicologie», vol. 21, Cluj-Napoca.

VOICANA M. (cur.) et al. (1971), *George Enescu. Monografie*, 2 vol., Myriam Marbe, Stefan Niculescu e Adriana Ratiu (coll.), Editura Academiei R.S.R., București.

VOICANA M. (1976), *Enesciana I*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bukarest.

ZOTTOVICEANU E. (1976), *Concordances esthétiques aux environs de 1900 à propos de la monodie énescienne*, in Voicana M. (cur.), *Enesciana*, vol. 1, Editura Academiei R. S. R., București.

DISCOGRAFIA

RADUTIU V. – RUNDBERG P., *Enescu. Complete Works for Cello and Piano*, Compact Disc, Hänssler Classic, 4010276026235, 2013.