

Ultimele stații pe drumul componistic al lui George Enescu: *Uvertura de concert (1948) și Simfonia de cameră (1954)*¹

Corneliu Dan Georgescu

Preliminarii. Context biografic

George Enescu a părăsit România de multe ori în cursul vieții sale, fie ca tânăr muzician în timpul studiilor, fie ca artist celebru în turnee de concerte, dar s-a întors întotdeauna în țara sa natală, unde avea să-și petreacă cea mai mare parte a vieții lui. Când a plecat din nou în 1946, era un bătrân de 63 de ani afectat de probleme de sănătate, care nu avea să-și mai revadă patria. După două scurte șederi în SUA și Anglia, el și-a trăit ultimii ani de viață la Paris, unde a murit în 1955. În ciuda unei boli grave, în acești ultimi nouă ani a compus câteva opere importante, printre care *Ouverture de concert sur des thèmes dans le caractère populaire roumain* în la major, op. 32, 1948 (denumită în continuare *Uvertura de concert*), și *Symphonie de Chambre* în mi major, op. 33, 1954 (denumită în continuare *Simfonia de cameră*). Între aceste două opere târzii, el a scris și alte lucrări importante, cum ar fi *Cvartetul de*

¹ Acest text a fost publicat în limba germană cu titlul *Letzte Stationen auf dem Schaffensweg George Enescus: Konzertouvertüre (1948) und Kammer-symphonie (1954)* în volumul *George Enescu. Musik-Konzepte* 211 Nr. 1/2026, edition text+kritik, München, p. 93-108.

În traducerea în limba română au fost necesare câteva modificări, mai ales ale terminologiei analitice. Nu a fost posibilă traducerea explicațiilor din exemplele muzicale, care au rămas în germană. Fiind adresat unui public german relativ puțin familiarizat cu muzica românească, acest text conține și unele informații binecunoscute publicului român, necesare însă în contextul respectiv.

coarde nr. 2 în Sol major, op. 22, ale cărui prime schițe datează încă din 1920 și care a fost finalizat în 1951, și poemul simfonic *Vox Maris*, început în 1929, reluat în 1954, dar rămas neterminat¹.

Uvertura de concert și *Simfonia de cameră* au o semnificație specială în contextul operei lui Enescu, deoarece ele marchează punctul culminant al fiecăreia dintre cele două direcții compoziționale definitorii, distincte dar comunicante, ale sale. *Uvertura de concert* constituie punctul final al orientării sale către folclorul românesc, care a început devreme cu cele două *rapsodii*, op. 11, 1901, și a continuat în opere precum Sonata a treia pentru pian și vioară „*dans le caractère populair roumain*”, op. 25, 1926, Suita orchestrală a treia „*Săteasca*”, *La Villageoise*, op. 27, 1937-1938, precum și în Suita pentru vioară și pian *Impressions d'enfance*, op. 28, 1940. *Simfonia de cameră*, pe de altă parte, reprezintă orientarea sa sintetizatoare, care îmbină influențele germano-franceze cu elemente folclorice abstractizate. Această orientare a început cu părți din prima suită pentru orchestră, op. 9, 1903, și a atins desăvârșirea în diverse lucrări de muzică de cameră, precum și în simfonii sau în opera *Oedipe*, Op. 23, 1931. În plus, *Uvertura de concert* este ultima lucrare simfonică definitivată a lui Enescu, în timp ce *Simfonia de cameră* reprezintă ultima sa lucrare în general, finalizată cu puțin înainte de moartea sa; de aceea ea este considerată un fel de „testament muzical”².

***Uvertura de concert* în contextul operei lui Enescu**

În ciuda orientării sale folclorice, *Uvertura de concert*, o piesă orchestrală cu o durată de aproximativ nouă minute, nu poate fi considerată o a treia rapsodie – chiar dacă Ștefan Niculescu vede aici „elemente rapsodice”³. Spre deosebire de ceea ce sugerează titlul¹,

¹ Noel Malcolm, *George Enescu. His Life and Music*, Baskerville 1990, p. 244.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*. București 1964, p. 527. Cartea a fost tradusă în limba engleză sub titlul *George Enescu. A Detailed Analysis*. Londra-Toronto-Plymouth 2010. Citatele din acest text sunt preluate din prima ediție românească.

³ „Unele secțiuni se desfășoară rapsodic”. Ștefan Niculescu. În: George Enescu. Monografie. Vol. 2, editat de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hofman, Elena Zottoviceanu, București 1971, p. 1063.

această piesă nu reprezintă o colecție bogată de melodii populare², ci se bazează pe doar patru teme, care la rândul lor constau din câteva motive sau celule în mare parte comune, materialul fiind deci foarte economic. Chiar dacă se regăsesc multe motive și întorsături melodice care amintesc muzica populară, doar prima temă evocă în mod clar stilul unei melodii tradiționale moldovenești de dans. Această primă temă a uverturii prezintă o asemănare izbitoare cu tema introductivă a celei de-a treia suite, *Suite Villageoise*, op. 27, 1938. În plus, în ciuda unei distanțe în timp de peste 50 de ani și a diferențelor stilistice, *Uvertura de concert* face legătura cu prima sa lucrare simfonică, *Poema Română*, op. 1, 1897. De remarcat că aceste lucrări, inclusiv Suita *Impressions d'enfance*, Op. 28, 1940, se caracterizează printr-un fel de program mai mult sau mai puțin naiv, parțial formulat explicit, parțial implicit, deci doar sugerat, program ce poate conține valențe autobiografice. De asemenea, *Uvertura de concert* poate fi înțeleasă ca o nouă modalitate, personală, de percepție a peisajului românesc reflectată muzical³.

De o importanță mai mare este însă efortul manifest al lui Enescu de a integra idiomul muzicii pur populare în canonul muzicii culte vest-europene, depășind astfel folclorismul obișnuit. O altă caracteristică a *Uverturii de concert* este tonul său liric-melancolic, care „umbrește” în repetate rânduri caracterul exuberant al muzicii de dans inițiale. La aceasta se adaugă faptul că aici se anticipează unele elemente care vor juca mai târziu un rol central în *Simfonia de cameră* (de exemplu, pasaje melodice tonal-modale cu un contur „ondulat” caracteristice compozitorului, cu o expresivitate aparte sau structuri situate „între” monodie, eterofonie și polifonie). Ceea ce impresionează în mod special la această lucrare este însă o coda surprinzător de tragică: unisonul lung

¹ „Sur des thèmes dans le caractère populaire roumain” – similar cu *Sonata nr. 3 pentru pian și vioară*, op. 25, 1926, „Dans le caractère populaire roumain”.

² Termenii *muzică populară*, *muzică tradițională*, *muzică folclorică*, *folclor muzical*, în măsura în care sunt traductibili păstrându-și înțelesul, sunt folosiți în parte cu sens diferit în etnomuzicologia germană față de cea română. De aceea în continuare se va folosi în această traducere termenul *muzică populară*, curent în România, înlocuibil uneori cu termenul *muzică tradițională*, uzual pe plan internațional.

³ George Bălan, *George Enescu*. București 1962, p. 192. Vezi și *George Enescu. Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1065.

și dramatic pe nota la, care pare straniu în contextul unui do diez major dominant, constituie un gest care nu este deloc inspirat din folclor; el se impune ca o caracteristică de bază doar a acestei piese și o detașează de „rudele” ei folclorizante. Astfel, muzica dinamică, veselă sau reținută, lirică de mai înainte, capătă un sens cu totul nou.

Uvertura de concert a fost finalizată în septembrie 1948 și revizuită în mai 1949¹. Ea este dedicată memoriei Elenei Bibescu. Enescu însuși a interpretat-o în încheierea unui concert dirijat de el cu *Orchestra Simfonică Națională* din Washington, în septembrie 1949, concert al cărui program a inclus și lucrări de Beethoven, Mozart, Schumann și Rossini. Premiera românească se datorează lui Constantin Silvestri. Partitura a apărut în 1965 la *Salabert* (Paris) și în 1967 la *Editura Muzicală* (București).

Uvertura de concert. Structura muzicală

Forma generală a *Uverturii de concert* urmează – ca de multe ori la Enescu – adaptarea liberă a unui model clasic. În acest caz, este vorba de un rondo clar recognoscibil: **A1 B1 A2 C A3 B2 A3 D**². Această structură se desfășoară însă pe o gamă largă de tempo-uri (optimea 132 MM în **A**, 112 MM în **B** până la 56 MM în **C**); prin aceasta, ca și prin alte caracteristici, forma și mai ales caracterul piesei se îndepărtează considerabil de modelul clasic considerat.

Segmentul **A1** este tripartit și inspirat evident din muzica populară, segmentele **B1** și **C** sunt bipartite și predominant lirice. Ultimul segment **D**, care contează ca o codă lucrării, este în același timp un fel de repriză sintetizantă, centrată pe **A** și **B**, cu câteva variante noi ale acestora, care pot fi interpretate și ca idei independente. Dar și în segmentul **C** se

¹ *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1062.

² În analizele următoare, în *Uvertura de concert*, o piesă într-o singură parte, literele mari **bold** (**A B C...**) indică segmentele formale cele mai importante, literele mari normale (**A B C...**) indică temele, literele mici (**a b c...**) indică motivele sau celulele; cifrele adăugate (**A1, A1, A2, a1 a2 a3...**) indică noile variante ale segmentele, temelor sau motivelor. În *Simfonia de cameră*, o compoziție în mai multe părți, rolul segmentelor este preluat de aceste părți, definite ordinal (Prima parte, a doua parte...).

utilizează material din **A1**, iar în **A3**, elemente din **B1**. Jocul dintre *elementele comune* și *elementele diferite* face ca denumirea segmentelor să devină discutabilă. Dacă după **A1** și după prima sa repetiție (**A2**), a cărei formă specială de tratare sugerează fraza finală a expoziției unei sonate, există o scurtă tranziție către segmentele următoare sau pur și simplu o pauză, necesară pentru a acoperi marea diferență expresivă dintre *dans* și *liric*, respectiv între ritmurile *giusto* și *parlando-rubato*, după **C** totul va continua într-un singur elan neîntrerupt, ca un unic amplu gest muzical.

Piesa începe direct – ca aproape toate lucrările lui Enescu – prin expunerea temei principale A, introdusă aici de vioara a doua. Această temă este formată din două subteme, A1 și A2, construite pe patru motive de două măsuri, respectiv pe un singur motiv variat de o măsură. Structura compactă a acestei teme A – A1 A1 A1¹ A1¹ A2 A2 A1 A1 – este numită de Ștefan Niculescu „bloc tematic”¹. În special motivele b și c din a doua și a treia măsură ale temei A1 sunt constant variate și utilizate în mod divers pe parcursul lucrării, până în codă; în schimb, motivul d din a patra măsură pare să fie utilizat exclusiv în legătură cu dezvoltările acestei teme. El va juca însă un rol central în coda, apărând aici augmentat. Subsegmentul A2 apare în această formă completă numai în primul „bloc tematic”.

Allegro con brio, non troppo mosso ♩ = 132

1. Violine 2

pf *giocoso*

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema A 1 (Seiten 3-4, Takte 3-10)

2. Flöte

p *leggiero*

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema A 2 (Seiten 9-10, Takte 32-38)

Temele B și C se bazează pe un singur motiv variat de două măsuri: f (care preia în variația f¹ sincopa motivului c din tema A1) respectiv g (care prezintă, de asemenea, oarecare similitudini cu motivul c), C

¹ Ștefan Niculescu. În: *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1064.

reprezentând o vagă evocare a *doinei*¹. Temele B și C se îndepărtează în mod clar de caracterul dansant al temei A, atât în ceea ce privește tempo-ul (tema B 112 MM iar tema C 56 MM – în loc de 132 MM în cazul temei A), cât și atmosfera.

Cu toate acestea, există similitudini melodice și ritmice între toate temele, de exemplu sub forma incipit-ului sau a sincopei motivului c din tema A1 în motivele c¹⁻⁴ din tema B și C. O altă legătură se manifestă în repetarea unor note separate: de exemplu, în măsurile 1-3 și 5-7 din tema A1, în măsurile 1-4, 6 și 7 din tema A2, precum și în măsura 3 din tema C. Deja la acest nivel, subtilele asemănări din cadrul materialului permit mai multe interpretări.

a tempo - poco più tranqu. ♩ = 112

3. Flöte
mf f

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema B (Seiten 12-14 Takte 48-55)

Andante sostenuto e penseroso ♩ = 56

4. Flöte Solo
pf ff molto espress., vibr.

George Enescu: KONZERTOUVERTÛRE Thema C (Seite 21 Takte 93-96)

Tema A, refrenul rondo-ului, este de fapt singura idee muzicală dinamică, dansantă, și se distinge pregnant de celelalte prin această caracteristică. Dar, așa cum s-a arătat, motivele sale re-apar permanent în celelalte două teme și capătă un caracter expresiv cu totul diferit, astfel încât există multiple și variate legături structurale între toate temele.

Tempo-ul, care alternează de mai multe ori între rapid și moderat, devine treptat mai lent spre final, iar muzica devine din ce în ce mai melancolică. Dar și orchestrația se modifică, devine mai compactă și

¹ *Doina* este un gen caracteristic al muzicii populare românești, liric, *parlando-rubato*, cu o structură liberă. Remarcată și prețuită, dar și contestată, este înrudirea ei cu muzica orientului apropiat.

densă, impunând un caracter simfonic din ce în ce mai pronunțat (întrerupt în special doar de momentele lungi solo din **C**), caracter ce se impune definitiv în coda. De remarcat este și modul în care se schimbă principiul formal: de la o construcție clară, care la început consta din fraze stabile, simetrice (în **A1** și **B1**), muzica devine treptat instabilă în **C** și se bazează aici doar pe unități mici asimetrice variate, precum motive sau celule. *Profilurile melodice* specifice¹ sunt variate, dezvoltate, suprapuse și îmbinate fără încetare. Ștefan Niculescu vorbește despre o dezvoltare care continuă și după repriza refrenului (**A2**) sau, în general, despre „procedee dezvoltătoare”², care subzistă până în codă. Faptul că muzica devine din ce în ce mai complexă și mai greu de analizat pe parcursul unei lucrări nu se aplică doar *Uverturii de concert*, ci reprezintă în general unul dintre principiile compoziționale ale lui Enescu. S-ar putea vorbi despre *conexiuni intenționat confuze*, despre *ambivalență*, despre un caracter *inefabil* deliberat, întreținut sistematic³.

Uvertura de concert. Recepție

În comparație cu multe alte lucrări ale lui Enescu, *Uvertura de concert* nu a beneficiat de prea multă atenție în literatura muzicologică. Cea mai cuprinzătoare analiză îi aparține lui Ștefan Niculescu, care își începe însă studiul cu o remarcă potrivit căreia lucrarea nu ar aduce nimic nou în peisajul creației târzii a lui Enescu⁴. În alt studiu⁵, Niculescu dedică un capitol separat tematicii folclorice la Enescu. Aici el face

¹ Pascal Benteoiu consideră *profilul melodic* unitatea de bază a limbajului muzical enescian. Benteoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 567f.

² Ștefan Niculescu. În: *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1065.

³ Corneliu Dan Georgescu, *Enescus musikalische Zeit*, p. 100f. În: *Enescu im Kontext*, editat de Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale, Oldenburg 2019, p. 92-101.

⁴ “Fără a aduce ceva nou în peisajul creației din ultima perioadă”. *George Enescu. Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1062f. O comparație cu *Suita sătească*, op. 27, 1937-1938, mai bogată în idei și mai „modernă”, pare să fie în defavoarea *Uverturii de concert*.

⁵ *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*. În: Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică*. București 1980, p. 90f.

distincție între lucrările care sunt direct legate de folclor – cum ar fi *Rapsodiile* sau *Suita Impressions d'enfance* – și cele care conțin doar aluzii la elemente folclorice, cum ar fi Sonata a II-a pentru vioară și pian. Este însă frapant faptul că *Uvertura de concert* nu este menționată deloc în acest capitol, deși subtitlul său face referire expresă la „teme cu caracter folcloric”.

Această rezervă se datorează probabil, cel puțin în parte, scepticismului general al avangardei românești de după 1960 (perioada în care această lucrare a fost recepționată în România) față de muzica populară, avangarda orientându-se în principal spre Paris, pe atunci dominat de o viziune structuralistă. Din această perspectivă, folclorismul în general era considerat parte a unei tradiții depășite, care trebuia criticată, și, prin urmare, în mare parte ignorat. Acest lucru explică de ce unii compozitori care aparțineau „generației de aur” (cum ar fi Ștefan Niculescu, Anatol Vieru sau Aurel Stroe) nu au manifestat un interes deosebit pentru folclorul românesc, chiar dacă îl puteau folosi ocazional în anumite segmente ale formei ca simbol sau în forme abstractizate, sau mai ales puteau accepta exotismul sau folclorismul provenind de pe alte continente, într-o manieră diferită, mai modernă.

Pe lângă această neglijare mai degrabă pasivă, au existat și voci critice deschise împotriva de *Uverturii de concert*. Enescu însuși s-a exprimat în mod disprețuitor atât despre *rapsodiile* sale, cât și despre *Uvertură*¹ – fără îndoială, deoarece aceste lucrări erau adesea preferate în concerte față de lucrările sale nefolclorice. Iar Pascal Bentoiu, unul dintre cei mai importanți specialiști și pasionați admiratori ai lui Enescu, și-a exprimat „anumite rezerve” față de această piesă. Într-o carte de 582 de pagini, principala sa contribuție la cunoașterea lui Enescu², el dedică acestei lucrări doar două pagini, mai puțin decât oricărei alte compoziții importante a compozitorului, și asta doar în capitolul „Varia”. Deși recunoaște că *Uvertura de concert* conține „fără îndoială frumuseți de prim rang”, el critică „o anumită imprecizie a intențiilor”³. El face

¹ *George Enescu. Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1052f.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 417, p. 563f.

³ „Conține fără nicio îndoială frumuseți de prim ordin [...dar și] anumite incertitudini în intenții”. *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 563.

referire la „contradicțiile stilistice”¹ între „veselia lipsită de griji a refrenului”, caracterul relativ melancolic al primului cuplet **B**, nostalgia profundă a celui de-al doilea cuplet **C** și nuanțele tragice ale codei **D** și recomandă chiar să se devieze de la indicațiile metronomice ale compozitorului, pentru a uniformiza pe cât posibil percepția divergentă pe care o transmite partitura².

Într-adevăr, tratarea neobișnuită a materialului folcloric, precum și finalul dramatic pot fi interpretate sau înțelese greșit, atât ca o complexitate stilistică prea mare, cât și – în cazul lui Bentoiu – ca o „imprecizie a intențiilor”. Cu toate acestea, *Uvertura de concert* rămâne ultima lucrare încheiată pentru orchestră simfonică a lui Enescu, o lucrare în care se exprimă o altă înțelegere a folclorismului și în care autorul își manifestă pentru ultima dată pe plan simfonic unele dintre cele mai rafinate procedee compoziționale ale sale.

Simfonia de cameră în contextul operei lui Enescu

Simfonia de cameră pentru 12 instrumente solistice (flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, corn, trompetă, vioară, violă, violoncel, contrabas, pian), terminată la 28 mai 1954, se bazează pe un vechi proiect, o compoziție pentru instrumente de coarde, proiect care a fost abandonat în favoarea *Dixtuorului*, op. 14, 1906³. După cinci simfonii pentru orchestră mare (dintre care ultimele două neterminate), apelarea la o orchestră de cameră pare să semnaleze faptul că Enescu simțea că tradiția marilor simfonii nu mai era de actualitate. Lucrarea este dedicată dirijorului Fernand Oubradous și *Association des concerts de chambre de Paris*, care au interpretat-o în premieră la Paris, pe 23

¹ În acest sens vezi și Corneliu Dan Georgescu, *Aspecte stilistice contradictorii în opera lui George Enescu*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium*, București 2011, p. 39f.

² „A trece oarecum peste indicațiile agogice, multiple și uneori derutante”. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 564.

³ Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music* (nota 1), p. 251, după Valentin Timaru, *Analiza Simfoniei de Cameră a lui George Enescu*. În: *Centenarul George Enescu*, București 1981, p. 227f, 240f.

ianuarie 1955, cu puțin mai mult de trei luni înainte de decesul autorului ei. Premiera românească a avut loc în septembrie 1958 la Ateneul Român din București, sub bagheta lui Constantin Silvestri. Partitura a fost tipărită la *Salabert* în 1959 și la *Editura Muzicală* în 1965.

Simfonia de cameră. Structura muzicală

Piesa durează aproximativ 17 minute și este structurată în patru părți: 1. *Molto moderato*, 2. *Un poco maestoso*; 3. *Allegretto molto moderato*; *Adagio*¹ și 4. *Allegro molto moderato*. Pauza după prima mișcare (aproximativ 20 de secunde) este specificată de Enescu, ultimele două mișcări fiind interpretate *attacca*; la audiție se percep astfel trei mișcări. *Simfonia de cameră* poate fi considerată o interpretare liberă a principiilor formei de sonată, un procedeu obișnuit al lui Enescu, procedeu pe care îl aplicase deja în 1900 în *Octuorul* său pentru coarde, op. 7. Schema clasică a sonatei este proiectată asupra întregii lucrări, Pascal Bentoiu descriind această structură ca „un fel de *super-sonată*”². Toate cele patru părți se bazează pe un material comun, relativ redus, care însă variază continuu și este transformat prin metamorfoză.

La fel ca *Uvertura de concert*, și *Simfonia de cameră* începe imediat, fără nicio introducere, cu prima temă.

Lucrarea se bazează pe cinci teme principale³, care sunt toate prezente încă din primele două părți.

Molto moderato, un poco maestoso (♩ = 84)

5 Flöte

pf cant. 3

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema A (1. Satz, Seiten 1-2, Takte 1-15)

¹ „Adagio funebre” în manuscris, detaliu care a fost omis în versiunile tipărite. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 545.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 113.

³ Modul de scriere a alterațiilor este uneori neconvențional și caracteristic pentru Enescu.

6. Horn a tempo (Molto moderato, un poco maestoso) (♩ = 84)

mf dolce cant.

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema B (1.Satz, Seiten 5-6, Takte 13-16)

7. Flöte un poco allegretto (♩ = 160)

pf piacevole

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema C (1.Satz, Seiten 8-9, Takte 25-31)

8. Horn L'istesso Tempo (♩ = 92-1112)

mf cuvert *mp* *f nostalgico*

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema D (1.Satz, Seiten 24-25, Takte 113-119)

9. Klarinette (Allegretto molto moderato) (♩ = 100)

p nostalgico *f dolce* *mf*

George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Thema E (2.Satz, Seiten 26-27, Takte 42-44)

Este de remarcat personalitatea pregnantă și foarte diferită a acestor cinci teme: A – calmă, evocatoare, narativă; B – instabilă, mobilă, cu caracter de tranziție; C – asemănătoare unei colinde¹; D – *scherzando*, jucăușă, grotescă; E – lirică, plângătoare, tânguitoare. Un element central este motivul x, care apare inițial vag în tema B (în motivul f); rolul său special și ritmul său pronunțat devenind însă evidente abia în tema D, ca motiv k. Acest x apare apoi în cele mai diverse forme și contexte (de aceea, în acest caz, pozițiile sale nu au fost

¹ *Colinda* este o piesă din ritualul tradițional românesc de iarnă, care a atras atenția multor compozitori prin forma ei concisă repetitivă, dar mai ales prin ritmul ei *aksak*.

indicate în exemplul muzical respectiv). Așa cum s-a menționat deja în cazul *Uverturii de concert*, este vorba de un *profil melodic* tipic pentru limbajul muzical enescian, un element constant variabil și capabil de o dezvoltare multiplă.



George Enescu: KAMMERSYMPHONIE Motiv X

De fapt, la Enescu, separarea strictă obișnuită între teme este adesea ne semnificativă, tocmai pentru că el lucrează în principal cu *profiluri melodice*, unități melodice care nu „respectă” limitele temelor. Asemenea *profiluri melodice* caracteristice, variate permanent, vor apărea atât în interiorul cât și între temele *Simfoniei de cameră*, făcându-le să se contopească și să se îmbine. De remarcat este și faptul că fiecare temă se bazează pe o relație de interval simplă¹: tema A pe o cvintă, tema B pe o cvartă, tema C pe o cvintă și o cvartă – toate trei, în principal fiind diatonice, tema D pe două cvarte situate la un semiton, o temă diatonic-cromatică, pentru ca tema E să fie în principal cromatică.

În timp ce temele A și C (care, în cadrul formei de sonată clasice, joacă rolul temei prime și a celei secunde) sunt percepute ca adevărate „insule de stabilitate” într-un context flexibil în care tensiunea crește continuu, tema B (care introduce cvarta, un interval care va juca mai târziu un rol important²), mobilă și instabilă, poate fi considerată uneori o punte³; odată cu această temă, *instabilitatea* va domina desfășurarea ulterioară a muzicii. Este deosebit de clar modul tipic al lui Enescu de a

¹ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 536.

² Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 533.

³ *George Enescu. Monografie* (nota 3), p. 1125.

construi fluxul muzical prin *valuri succesive* (arcuiri melodice *crescendo* suprapuse)¹.

Caracterul modal al temelor A și C ar putea aminti de muzica populară românească, dar poate fi asociat la fel de bine cu modalismul unui Gabriel Fauré. În continuare, sunt temele B, D și în special tema E, care se impun prin variații, ornamentații cromatice și dezvoltări modulante, temele A și C fiind „rezervate” pentru repriză.

Prima parte (în care se prezintă majoritatea temelor, având forma A B C A B C D A) are un caracter introductiv și funcționează ca o *expoziție* a unei forme sonată aplicate întregii lucrări. Fiecare dintre cele trei teme A, B, C este repetată cu variații. Unii autori văd aici expoziția unei sonate cu trei teme, urmată de o repriză fără dezvoltare², sau chiar o dublă expoziție³.

A doua parte (D x E x D E A D) are un caracter *giocoso* și preia funcția unei *dezvoltări* parțiale în cadrul structurii sonatei. Forma poate fi considerată ca o combinație liberă între un *scherzo* și o temă cu variațiuni⁴.

A treia parte (D E x) și a patra parte (D x E D x E A B C A), care se bazează pe același material (a treia parte funcționând ca un fel de introducere la a patra), trebuie executate *attacca*. Împreună, ele formează punctul culminant al *dezvoltării*, al unei *reprize* atotcuprinzătoare și al *codei* lucrării. Ele nu aduc material nou, ci doar numeroase variații și noi ipostaze, în special ale temei D, care își dezvăluie abia aici importanța⁵, ca și ale temei E.

Un lung solo al trompetei, o idee unică, se întinde peste granița dintre a treia și a patra parte și se impune ca fiind gestul cel mai pregnant al întregii simfonii. Caracterul său dinamic, aproape agresiv, care se dizolvă în tema lamentativă E după câteva valuri ascendente,

¹ „*Crescendo*-urile succesive ale elanurilor melodice”. George Enescu. *Monografie* (nota 3), p. 1126.

² Valentin Timaru, *Analiza simfoniei de camera a lui George Enescu* (nota 21), p. 227f.

³ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 533.

⁴ George Enescu. *Monografie* (nota 3), p. 1128.

⁵ „Se vedește până la urmă a fi cea mai importantă din toată lucrarea”. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 539.

oscilează între festiv și tragic într-un context din ce în ce mai grav și tensionat, contribuind astfel la caracterizarea acestei lucrări ca fiind „ciudată”¹. Ultima parte poate fi înțeleasă, de asemenea, ca o reluare sintetizantă a întregului material tematic și formează astfel repriza propriu-zisă în sensul formei sonatei. (Analize detaliate ale formei se găsesc, printre altele, la Niculescu² și Bentoiu³). Fiecare parte se încheie cu o liniștire și un pasaj scurt, pregătitor, care anunță partea următoare. Niculescu se referă la un principiu al *reminiscentei* și al *anticipării*⁴, prin care se evită tranzițiile bruște.

În ciuda reprizei festive și complete a temei A, simfonia de cameră lasă o impresie generală apăsătoare. Este de remarcat faptul că și *Uvertura de concert* analizată anterior, care începe vesel și dansant, se termină la fel de neașteptat într-o atmosferă tensionată și tragică. Mulți autori consideră acest lucru ca o reflectare a vieții lui Enescu, care s-a încheiat în boală, suferință și sărăcie. Chiar și Enescu însuși s-a exprimat în acest sens⁵. Avera sa din România a fost confiscată de guvernul socialist, iar onorariile sale le-a donat în mod regulat pentru finanțarea diverselor concursuri patronate de el, astfel că el s-a văzut la sfârșitul vieții lipsit de mijloace financiare. Una dintre prețioasele sale viori (*Santo Serafin* din 1739) a dăruit-o cu puțin înainte de moarte lui Yehudi Menuhin, celelalte (inclusiv renumita *Guarneri del Gesù* din 1730) le-a păstrat și vor intra mai târziu în patrimoniul cultural național român. El nu s-a gândit să le vândă. Și pentru a-l putea ajuta, se spune că trebuia mai întâi să fie depășită o „mândrie insurmontabilă”⁶.

¹ „one of Enescu’s strangest and most personal creations”. Noel Malcolm, *George Enescu. His Life and Music* (nota 1), p. 253.

² Ștefan Niculescu, *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră*. În: Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 60f.

³ Pascal Bentoiu, *Simfonia de cameră, Op. 33*, în: Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 527f. Vezi și *Monografie* (nota 3), p. 1125.

⁴ „Principiul reminiscentelor și al anticipării”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 85f.

⁵ „Ma vie n’est qu’une catastrophe individuelle”, în: Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*. Paris 1955, p. 121.

⁶ „Unconquerable pride”. Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music* (nota 1), p. 258.

Simfonia de cameră. Instrumentație

Bentoiu subliniază tratarea specială a instrumentelor în această lucrare și vorbește despre o anumită *strategie timbrală*¹. Rolul principal îl joacă instrumentele de suflat din lemn și alamă, care introduc teme principale. În timp ce în limbajul orchestral al lui Enescu instrumentele cu coarde jucau de obicei un rol central, aici ele (deoarece constau oricum doar dintr-un cvartet de soliști) sunt reduse la rolul de comentatori sau însoțitori ai instrumentelor de suflat. Astfel, vioara preia doar execuția reprizelor temelor. Dar și pianul, care ocupa adesea o poziție expusă în operele lui Enescu, rămâne aici în mare parte discret în fundal, acompaniind celelalte instrumente și funcționând ca fundament armonic².

În plus, o „planificare” bine gândită din punct de vedere dramaturgic controlează strict utilizarea instrumentelor și a grupurilor individuale. Astfel, anumite instrumente de suflat introduc în mod specific teme individuale: flautul prezintă temele A și C, cornul aduce temele B și D, în timp ce clarinetul introduce tema E. Trompeta rămâne rezervată până în a treia parte, apoi domină însă ultimele două părți cu impresionantul său solo.

Instrumentația rămâne în ansamblu clasică din punct de vedere al timbrului, fără utilizarea unor culori neobișnuite sau experimentale. Cu toate acestea, sunetul general al *Simfoniei de cameră* este departe de a fi convențional, nu în ultimul rând datorită unei speciale instrumentații *eterofonizante*. Acest lucru este realizat prin pasaje instrumentale dialogate constant, dublări parțiale și prelungiri prin *tenuto* ale anumitor note.

Simfonia de cameră. Recepție

În ceea ce privește *Simfonia de cameră*, autorii care au realizat cele mai importante și detaliate analize sunt în mare măsură de acord: aceasta se numără printre lucrările cele mai importante ale lui Enescu,

¹ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 541.

² „Rolul de susținător armonic”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 64.

între acele lucrări care îi determină în mod decisiv locul în istoria muzicii secolului al XX-lea.

Printre acești autori se numără Valentin Timaru (care a constatat primul că „toate mișcărilor sunt articulate printr-un material comun”¹), Ștefan Niculescu (care a descris *Simfonia de cameră* ca „o mare împlinire, o sinteză grandioasă”²), Wilhelm Berger (care a recunoscut originea *Simfoniei de cameră* într-o lucrare anterioară³), Pascal Bentoiu (care a analizat în detaliu toate operele sale importante⁴ și a completat unele dintre compozițiile sale rămase neterminate). Dar și Myriam Marbe, Cornel Țăranu, Adrian Rațiu, Clemensa Firca și Emanoil Ciomac sunt, de asemenea, voci importante în cercetarea acestei opere.

Simfonia de cameră a fost deci primită cu mare entuziasm încă de la început. Chiar dacă diferitele analize conduc la interpretări diferite, există un consens asupra faptului că în această lucrare toate procedeele compoziționale și gesturile expresive ale lui Enescu ating maturitatea deplină, dar și că ea este nu numai cea mai originală, ci și cea mai ciudată lucrare a sa⁵.

Locul *Simfoniei de cameră* în muzica secolului XX

La premiera sa din București de la Ateneul Român în 1958, dirijorul Constantin Silvestri a interpretat-o o a doua oară integral, în fața unui public surprins de complexitatea și noutatea partiturii, explicând că „Această lucrare este capodopera maestrului Enescu; ea e mai greu de înțeles decât altele din cauza limbajului foarte modern”⁶.

Reacțiile publicului au oscilat între uimirea față de presupusa modernitate și confuzia față de aparenta clasicitate a operei. Dacă unii ascultători au fost sensibili la modernitatea limbajului enescian, alții – printre care mă număram și eu, ca student – se așteptau să recepționeze o formă de modernitate în sensul lui Stravinski, Bartók sau

¹ Valentin Timaru, *Analiza simfoniei de cameră a lui George Enescu* (nota 21), p. 233

² Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 61.

³ Wilhelm Berger, *Muzica simfonică contemporană*, vol. 5, București 1977, p. 93.

⁴ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2).

⁵ Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music* (nota 1), p. 253.

⁶ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 527.

Schönberg și au perceput *Simfonia de cameră* mai degrabă ca o muzică de la sfârșitul secolului al XIX-lea îmbogățită din punct de vedere sonor și formal, chiar dacă în unele momente aceasta suna neobișnuit. Niciunul dintre aceste grupuri de ascultători nu a reușit să situeze cu exactitate *Simfonia de cameră* în istoria muzicii. Acest lucru este valabil pentru multe dintre operele lui Enescu, dar poate că pentru niciuna în mod atât de accentuat ca în acest caz.

Nu se poate ignora faptul că această compoziție este, în același timp, o mărturie clară a distanței pe care Enescu o păstra față de marile curente ale muzicii contemporane din secolul al XX-lea. În întreaga sa operă nu se găsesc ecouri ale muzicii dodecafonice sau pasaje aleatorii, după cum nu există nici un interes explicit pentru timbrul în sine sau forme cu totul noi. Această atitudine se poate desprinde nu numai din opera sa, ci și din propriile sale declarații, cum ar fi: „Toată această muzică dodecafonică [...] Asta nu e muzică!”¹.

Muzica enesciană se situează mai degrabă între un secol al XIX-lea extins și „un modernism situat în afara timpului, extra-temporal”². În timp ce referințele sale la simfonia germană – de la Beethoven la Mahler – precum și la muzica franceză de tranziție dintre secolele XIX și XX – de la Franck la Dukas și Fauré, cu vagi nuanțe impresioniste à la Debussy – sunt adesea discutate, unele dintre caracteristicile sale stilistice definitorii nu pot fi clasificate în mod clar. Pentru că *Simfonia de cameră* nu este o operă modernă în sensul avangardei din prima jumătate a secolului al XX-lea. De aceea, încercările de a-i găsi un loc alături de inovatorii radicali ai secolului al XX-lea sau comparațiile cu compozitori tipic moderni, precum Schönberg, Berg, Messiaen, comparații care ignoră diferențele fundamentale, sunt metodologic inadecvate.

În schimb, unele comparații cu Stravinski sau Bartók³, poate și cu Szymanovski sau Martinů, poate chiar cu Liszt sau Dvořak, compozitori

¹ "All this twelve-tone music... tell them, tell them, this is not music! Music should go from heart to heart". În: Noel Malcolm *George Enescu. His Life and Musik* (nota 1), p. 260.

² Formulare apăsând lui Harry Halbreich, 2005, într-o conversație privată la Berlin.

³ Pentru o comparație detaliată între acești trei compozitori, vezi și Georgescu Dan Corneliu, *Enescu. Bartók. Strawinski. Eine mögliche Perspektive*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Muzica atemporală–Arhetipuri–Etnomuzicologie–Compozitori români...*, vol. 2, București 2019, p. 279f.

est-europeni a căror poziție pe scena muzicală vest-europeană este afectată de probleme similare de clasificare, sunt justificate, în ciuda tuturor diferențelor stilistice. Valoarea reală a *Simfoniei de cameră* nu rezidă însă nici în inovații spectaculoase și la modă, nici exclusiv într-o presupusă legătură cu secolul al XIX-lea (Bentoiu numește această legătură, „neo-romantică”¹). Mai degrabă, semnificația sa se bazează pe o relație profundă cu câteva procedee „extratemporale”, procedee care apar în mod repetat în istoria muzicii într-o formă mereu nouă, cum ar fi, între altele, ideea variației, a reprizei, libertatea ritmului, conturul „ondulat”, eterofonia. Această *ancorare în atemporalitate* este poate cea calitate care conferă *Simfoniei de cameră* puterea și originalitatea sa deosebite.

Concluzie

Caracteristicile stilistice ale lui Enescu din perspectiva *Uverturii de concert* și a *Simfoniei de cameră*

În ciuda diferențelor individuale, între aceste două opere se pot identifica similitudini esențiale, care sunt rezumate succint în continuare. Având în vedere poziția specială pe care o ocupă cele două lucrări tratate aici în opera completă a lui Enescu (ca „ultime stații pe drumul său componistic”), încercarea de a descrie caracteristicile lor devine, în cele din urmă, o privire cuprinzătoare și sintetizatoare asupra gândirii compoziționale a lui Enescu în ansamblu.

1. *Viziunea paneuropeană*². Fuziunea simfonismului german cu rafinamentul impresionismului francez și cu ecourile muzicii populare românești a *lăutarilor*³ se regăsesc ca un fir roșu în întreaga operă a lui

¹ „Aparența neo-romantică”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 346.

² Vezi Corneliu Dan Georgescu, *Enescu și Bartók. Contradiții stilistice și viziunea muzicală paneuropeană*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Muzica atemporală—Arhetipuri—Etnomuzicologie—Compozitori români...* (nota 50), p. 357f.

³ *Lăutarii* sunt interpreți profesioniști de muzică populară, adesea romă, al căror repertoriu diferă parțial de repertoriul țăranilor sau al păstorilor și - prin cromatisme specifice și preferință pentru un tempo și o ritmică liberă - poate reflecta o serie de influențe balcanice sau ale orientului apropiat.

Enescu. La această sinteză geografică se adaugă una temporală: Enescu nu este deloc dispus să renunțe la marea moștenire a trecutului. Contradicțiile stilistice inerente sunt inseparabile de personalitatea artistică enesciană.

2. *Modul complex de valorificare a muzicii populare*: Enescu oscilează între inventarea de idei originale în stilul muzicii populare, generalizarea anumitor principii ale acesteia și integrarea acestor elemente în contextul muzicii culte occidentale. Acest lucru nu contrazice aprecierea lui Bentoiu că el „nu ar fi posedat o cunoaștere cuprinzătoare a muzicii populare”¹, dar o relativizează. Cert este însă faptul că Enescu nu a cercetat folclorul muzical ca un om de știință, precum Bartók, ci l-a trăit și a asimilat intuitiv încă din copilărie, iar preferința sa s-a îndreptat în principal către muzica *lăutarilor*. Dacă aceasta este o anumită limitare, ea este în același timp și o deschidere, schițând o anumită aporie de o lume balcanic-orientalizantă.

3. *Primatul melodicului*². În ciuda aparentei complexități polifonice, limbajul muzical al lui Enescu rămâne în esență *monodic*. O polifonie contrapunctică autentică – cum apare ea în *Octuorul* op.7, 1900³ – este rară. Melodia perceptibilă permanent este însă adesea *eterofonizată*⁴ sau *polifonizată*, adică fiecare voce își poate construi propria sintaxă în jurul ei. Astfel poate apărea, de exemplu, o „eterofonie a eterofoniilor”, o *poli-eterofonie*⁵.

4. *Orchestrația eterofonică*: De regulă există doar câteva voci reale, notate în detaliu. Acestea sunt însă distribuite pe o multitudine de

¹ „Este aproape sigur că Enescu a avut o cunoaștere destul de inegală a diferitelor domenii ale muzicii populare”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 575.

² „Primatul melodiei”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 569.

³ Bentoiu numește *Octuorul*, „Un monument polifonic”. Pascal Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 567.

⁴ Referindu-se la prima mișcare a *Simfoniei de cameră*, Rainer Cadenbach remarcă „unisonurile inexacte, denumite în mod eronat eterofonice [leicht diversen ungenauen Unisonos, das irreführend heterophonisch gennant wurde]”. Rainer Cadenbach, *Enescus Kammer-sinfonie – ein Vermächtnis*. În: *Enescu im Kontext* (nota 13), p. 200. După cum se vede, eterofonia este înțeleasă și definită diferit în muzicologia germană.

⁵ Tiberiu Olah, *Poli-eterofonia lui Enescu*. În: *Muzica* 1-2/1982, p. 13f.

instrumente, parțial variate, sau sunetele sunt prelungite în mod flexibil – o procedură pe care Niculescu o descrie ca „sistem de dublări modificate continuu”¹. Rezultatul este o cu totul originală *eterofonie sonoră*, care se dezvoltă până la o *eterocromie* în sensul unui complex de timbre înrudite permanent irizate, dar subtil diferențiate.

5. *Structura flexibilă a ductului melodic*: Deși se regăesc și elemente clasice precum perioade, fraze și motive, unitatea de bază a ductului melodic este adesea reprezentată la Enescu de *profiluri melodice* specifice, permanent variate. Acestea oferă contacte între idei, care se condensează astfel și se contopesc într-o linie continuă. Rezultă un fel de *melodie infinită* proprie, enesciană.

6. *Dialectica formală*: Enescu nu s-a orientat după scheme rigide, ci după principiile de bază ale logicii formale clasice². Aplicarea extinsă a unor funcții generale ale sonatei clasice sau a unui rondo poate fi recunoscută în toate părțile unei compoziții (de exemplu, expoziția, dezvoltarea, repriza unei *super-sonate* pot fi situate în diferitele părți ale unei piese ample). Astfel, aproape toate lucrările sale încep direct cu o *expoziție* a temei sau temelor principale, conțin un fel de *dezvoltare* (o fuziune a *profilurilor melodice*), dezvoltare care poate reapărea oricând pe parcursul formei, și se încheie cu o *repriză* sintetizantă și transfiguratoare. Punctul culminant coincide adesea cu o *codă*, nu odată neobișnuit de extinsă.

7. *Quasi-improvizația*: Aceasta rezultă din detalii imprevizibile, dar notate cu precizie, de natură melodică și ritmică – un joc iluzionist între *spontaneitate* și *construcție gândită*. Regulile complexe care stau în spatele detaliilor aparent imprevizibile contrazic ideea unei improvizații reale³.

¹ „Sistemul dublajelor continuu modificate”. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 74.

² „Enescu nu a păstrat contacte cu niște scheme scolastice, ci doar cu principiile fundamentale ale dialecticii formelor clasice”. Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 568f.

³ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (nota 2), p. 570.

8. *Baza tonal-modală oscilantă*: Muzica pendulează între sisteme tonale extinse și sisteme modale fluctuante, îmbogățite prin cromatismе ornamentale bogate, care dizolvă limitele armoniei funcționale¹ fără a o desființa.

9. *Armonie constituită melodic*: Structura armonică nu este expusă în mod explicit, în acorduri, ci doar sugerată, figurată succesiv și rezultă din dezvoltarea melodică².

10. *Complexitate ritmică*: Limbajul ritmic se bazează pe un sistem pseudo *parlando*, care oscilează între *giusto* și *rubato*. Pasajele clasice, legate de tact, se contopesc cu ritmuri asimetrice *aksak* într-un întreg organic³.

11. Muzica transmite o *senzație temporală ciclică* proprie, „*atemporală*”, care este totuși organizată în *arcuri de tensiune liniare direcționate*, cu mișcări ondulatorii ascendente și descendente⁴. Discrepanța dintre culminațiile enesciene, „simfonizante” chiar și în muzica sa de cameră, și caracterul *atemporal* al întregului este una dintre caracteristicile cele mai pregnante ale muzicii sale – și în același timp, cauza unor contradicții la fel de caracteristice.

12. Operele lui Enescu evită contrastele mari, intensificările violente sau rupturile. În schimb, predomină visarea, pătrunderea lirică și o îmbinare blândă, fluidă a gândurilor, indiferent dacă muzica are o tentă jucăușă, festivă, melancolică sau dramatică. Acest ethos propriu, bazat pe o „fundamentală lipsă de conflict”⁵, contribuie la caracterul unic, fascinant al muzicii sale.

¹ Niculescu consideră această caracteristică drept motivul pentru care compozițiile folclorice și nefolclorice ale lui Enescu nu ar trebui considerate separat. Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 101.

² Wilhelm Berger și Gheorghe Costinescu, *Poemul Vox Maris*. În: *Muzica*, București nr. 9/1964, p. 19. Vezi și George Enescu. *Monografie*, vol. 2 (nota 3), p. 1064.

³ Ștefan Niculescu, *Reflecții despre muzică* (nota 15), p. 83.

⁴ Corneliu Dan Georgescu, *Enescus „musikalische Zeit“*, (nota 14), p. 99.

⁵ „Non-conflictualitatea fundamentală”. Bentoiu, *Capodopere Enesciene* (nota 2), p. 569.

BIBLIOGRAFIE

- Bălan, George, *George Enescu*. București 1962
- Bentoiu, Pascal, *Capodopere enesciene*. București 1964
- Berger, Wilhelm și Gheorghe Costinescu, *Poemul Vox Maris*. În: *Muzica*, București nr. 9/1964, p. 19
- Berger, Wilhelm, *Muzica simfonică contemporană*, vol. 5, București 1977
- Cadenbach, Rainer, *Enescus Kammer-sinfonie – ein Vermächtnis*. În: *Enescu im Kontext*, editat de Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale, Oldenburg 2019, p. 200
- Gavoty, Bernard, *Les Souvernirs de Georges Enesco*. Paris 1955
- George Enescu. Monografie*. Vol. 2, editat de Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hofman, Elena Zottoviceanu, București 1971
- Georgescu, Corneliu Dan, *Aspecte stilistice contradictorii în opera lui George Enescu*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium*, București 2011
- Georgescu, Corneliu Dan, *Enescu. Bartók. Strawinski. Eine mögliche Perspektive*. În: Corneliu Dan Georgescu, *Muzica atemporală–Arhetipuri–Etnomuzicologie–Compozitori români*, vol. 2, București 2019
- Georgescu, Corneliu Dan, *Enescus musikalische Zeit*, p. 100. În: *Enescu im Kontext*, editat de Violeta Dinescu, Michael Heinemann, Roberto Reale, Oldenburg 2019
- Malcolm, Noel, *George Enescu. His Life and Music*, Baskerville 1990
- Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*. București 1980
- Timaru, Valentin, *Analiza Simfoniei de Cameră a lui George Enescu*. În: *Centenarul George Enescu*, București 1981

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

**The last stations on George Enescu's compositional journey:
*Concert Overture (1948) and Chamber Symphony (1954)***

The *Concert Overture on Themes in the Character of Romanian Folk Music* (1948) and the *Chamber Symphony* (1954) hold particular significance within Enescu's oeuvre, as they mark the culmination of the

two defining, distinct yet interconnected compositional orientations that shaped his creative output: his engagement with Romanian folklore and his synthesizing approach, which integrates German and French influences with abstracted folkloric elements. The *Concert Overture* reimagines folk motifs within a symphonic framework, whereas the *Chamber Symphony* represents the apex of Enescu's structural and expressive achievements in the domain of chamber music. Composed during his self-imposed exile and amid declining health, these late works reflect Enescu's distinctive aesthetic – characterized by a pan-European orientation, melodic primacy, heterophonic textures and orchestration, fluid formal architecture, structural flexibility, chromaticized modal tonality, and a fusion of introspective lyricism with a sense of transcendent musical atemporality. This aesthetic is grounded in a particular ethos founded on a fundamental absence of conflict, positioning Enescu's late style outside the dominant modernist paradigms of his time.