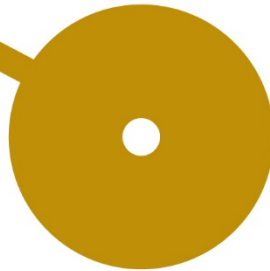


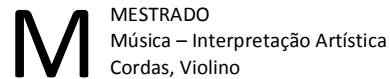
M MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Cordas, Violino

George Enescu; A 3ª Sonata para Piano e Violino Op. 25 e o Carácter Popular Romeno

Afonso Rosas Almeida

01/2021





George Enescu; A 3ª Sonata para Piano e Violino Op. 25 e o Carácter Popular Romeno

Afonso Rosas Almeida

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Cordas, *Violino*

Professor Orientador
Professor Doutor Radu Ungureanu

01/2021

Agradecimentos

O meu profundo agradecimento ao apoio prestado pelos professores da ESMAE nestes dois anos de estudo, e em especial ao meu professor de violino e orientador deste projeto artístico, Radu Ungureanu, pelo aconselhamento e ensinamentos transmitidos, tal como pelo material de pesquisa concedido e disponibilidade total para o desenvolvimento deste projeto. Um sincero obrigado à Radoslaw Lascar pelas traduções da literatura em Romeno. Quero por fim agradecer à minha família pelo apoio incondicional.

Abstrato

Estudo sobre as características e particularidades da escrita para violino desenvolvida por George Enescu. Como complemento necessário, são apresentados dados sobre a vida do compositor e violinista George Enescu, abordando a sua formação e conseqüente carreira, a evolução da sua linguagem musical como intérprete e compositor e a elaboração em retrospectiva da sua obra dividida em duas categorias: música clássica tradicional e música sob influência do folclore romeno. Análise estilística e interpretativa da sonata nº 3 para piano e violino, a influência de raiz no folclore romeno e as suas implicações técnicas para o executante-intérprete.

Palavras-chave

Violino; Piano; George Enescu; Sonata nº 3 para Piano e Violino Op. 25; Carácter popular romeno; Interpretação.

Abstract

A study of the characteristics and specificity of the musical language for the violin developed by George Enescu. For contextualization purposes, some information on George Enescu's life is provided, focusing on his academic background and consequent career as a composer and violinist, as well as delving into the development of his musical language as an interpreter and composer by compiling a synthesis of his compositional works, sorted into two categories: western classical music and music influenced by the Romanian folklore. A stylistic and interpretative analysis of the 3rd Sonata for Piano and Violin, its Romanian folkloric influences and the technical implications for the performer.

Keywords

Violin; Piano; George Enescu; 3rd Sonata for Piano and Violin; Romanian popular character; Interpretation.

Índice

	Página
1 - Introdução - - - - -	7
2 - Objetivos e Metodologia - - - - -	9
3 - A vida de George Enescu - - - - -	11
4 - A obra de G. Enescu enquanto compositor - - - - -	19
4.1 - Obras de tipo tradicional - - - - -	20
4.2 - Obras marcadas pelo folclore romeno - - - - -	22
5 - A 3ª Sonata para Piano e Violino - análise da estrutura - - - - -	23
5.1 - 1º andamento: <i>Moderato Malinconico</i> - - - - -	23
5.2 - 2º andamento: <i>Andante Sostenuto e Misterioso</i> - - - - -	28
5.3 - 3º andamento: <i>Allegro com brio, ma non troppo mosso</i> - - - - -	31
6 - Particularidades da escrita instrumental - - - - -	36
6.1 - As arcadas - - - - -	37
6.2 - A dinâmica - - - - -	39
6.3 - A agógica escrita - - - - -	41
6.4 - As dedilhações - - - - -	43
6.5 - As indicações e outras ferramentas de expressão - - - - -	44
6.6 - O piano, como parceiro no discurso - - - - -	46
7 - A especificidade do estilo de composição - - - - -	49
7.1 - Heterofonia, como conceito inovador - - - - -	49
7.2 - O quadro harmónico - reflexos modais - - - - -	51
7.3 - A rítmica- - - - -	53
8 - Franz Kneisel - - - - -	56
9 - Conclusões - - - - -	58
10 - Catálogo das figuras - - - - -	60
11 - Bibliografia - - - - -	62

1 - Introdução

O meu projeto, integrado no Mestrado em Interpretação Artística, pretende aliar uma análise interpretativa e o estudo da Sonata nº 3 para Violino e Piano, “*dans le caractère populaire Roumain*,” Op. 25, de George Enescu (1881-1955), à interpretação da mesma obra no Recital Final à qual se juntarão obras frequentemente interpretadas por Enescu nos seus recitais: Bach solo, *Poème* de E. Chausson e a Sonata em Lá M. de César Franck.

George Enescu foi um dos grandes músicos do seu tempo. Como compositor, violinista, pianista, maestro e pedagogo é considerado hoje em dia como a maior figura da música romena. A sua obra é indubitavelmente merecedora de atenção, aprendizagem e divulgação. O seu opus 25 é uma das obras-chave da sua criação artística, cujo conhecimento me causou um forte impacto e interesse imediato após ouvir a sua interpretação pela primeira vez. A sua linguagem e execução tão particular e fascinante suscitaram em mim a vontade de estudar esta linguagem musical, e agora que me encontro a fazer Mestrado em Interpretação na classe dum violinista romeno, o Professor Doutor Radu Ungureanu, julgo que me encontro numa posição privilegiada para abordar esta obra, podendo receber a orientação de alguém com um vasto conhecimento sobre o instrumento e a obra em questão, tanto na sua aprendizagem técnica e interpretativa, na contextualização histórica e compreensão estilística da mesma, como também na elaboração da parte teórica do Projeto.

A Sonata nº 3, em carácter popular romeno, tal como o nome sugere, é marcada por uma forte influência folclórica, aspeto notável em várias obras da autoria de George Enescu. Tenciono fazer um breve estudo sobre a vida deste músico de elite, associando esse trajeto ao seu trabalho enquanto músico e compositor. Quero dar um especial relevo à música de influência folclórica presente nalgumas das suas outras composições.

Este projeto requer uma aptidão técnica específica do ponto de vista da execução instrumental e um entendimento claro da sua linguagem musical. Por estas razões, será essencial analisar as particularidades do estilo “enesciano”

(expressão doravante usada nesta dissertação para exprimir o estilo particular da música de Enescu) da 3ª Sonata para Piano e Violino. Isto comporta um estudo e entendimento ao nível das arcadas usadas na versão original, tal como das dedilhações e doutros aspetos técnicos específicos. Vários detalhes ao nível do estilo de escrita, terão de ser feitos, pois a partitura está repleta de indicações pormenorizadas, numa escrita frequentemente ornamentada, de natureza minuciosa e de detalhe obsessivo. O cumprimento destas indicações interpretativas oferecerá o desejado carácter autêntico da música de Enescu. Será igualmente importante atender à parte do piano, instrumento frequentemente usado nesta obra a fim de evocar impressões de instrumentos do folclore romeno como o címbalo e a *cobza*. Todos estes elementos serão úteis para a compreensão da sua linguagem musical modal, de forte carácter cigano.

A seguir à sua famosa Rapsódia Romena nº 1, a sonata em questão é talvez a sua obra interpretada com mais frequência. A sonata é, sem dúvida, uma obra onde o compositor demonstra toda a sua mestria e sofisticação, exigindo grande perícia e entrega dos intérpretes. O seu estudo e interpretação é um desafio que me motiva e ao qual me proponho dedicar devotamente. O génio e a maturidade musical de Enescu permitiram-lhe unir a expressão folclórica ao seu próprio cunho estilístico, no que se tornou uma simbiose entre a música folclórica e a chamada música erudita, onde as fronteiras estilísticas se transcendem numa sinérgica criação musical.

2 - Objetivos e Metodologias

Objetivo 1: Formar conhecimento relativo à música folclórica romena e assimilar a sua presença na música de George Enescu, particularmente na 3ª Sonata para Violino e Piano. Perceber o que isso implica na aplicação da execução técnica no violino.

Metodologia: Leitura sobre a vida e obra de Enescu, sobre a realidade cultural dos locais e épocas onde viveu. Estudo sobre a influência folclórica presente na música do compositor. Consulta e apreciação das gravações de Enescu interpretando a sua música. Análise da partitura e da linguagem altamente idiossincrática da obra em questão através da dissecção estrutural de cada andamento e apresentação das particularidades de carácter folclórico presentes na partitura.

Objetivo 2: Análise da 3ª Sonata para Violino e Piano de Georges Enescu do ponto de vista interpretativo. Compreensão da violinística enesciana e aplicação à peça.

Metodologia: Leitura sobre matéria pertinente à execução técnica do violino na música de Enescu e em particular na de carácter popular romeno. Audição de gravações históricas do próprio G. Enescu e de intérpretes conhecedores do estilo enesciano. Compreensão da partitura, da sua linguagem e notação musical. Atenção à aplicação interpretativa da matéria. Entendimento melódico, harmónico e estrutural da peça e assimilação do estilo.

Objetivo 3: Conhecer a vida de George Enescu com o especial foco em assimilar as várias fontes que inspiram a sua criação musical.

Metodologia: Leitura sobre a vida e obra de Enescu exposta numa breve biografia, dando ênfase à sua educação e formação como músico. Audição das obras mais importantes do compositor e conseqüente leitura acerca destas obras e estilos divergentes presentes nas diversas composições. Apresentação duma breve sinopse da obra composicional de Enescu.

Objetivo 4: Aprender a Sonata nº 3 e apresentá-la no Recital de Mestrado

Metodologia: Estudo individual com acompanhamento e aperfeiçoamento nas aulas. Consulta de gravações, particularmente as gravações históricas feitas pelo próprio compositor. Ensaios com o pianista.

3 – A vida de George Enescu

George Enescu nasceu em 1881 em Liveni, perto de Dorohoi, no Norte da Moldávia, uma das três províncias constituintes da Roménia, no seio de uma família com alguma tradição musical. Costache Enescu, seu pai, era um violinista competente e dirigente coral, enquanto a sua mãe, Maria Cosmovici, tocava piano e guitarra a nível amador. Frequentemente a sua família convidava músicos locais para a sua casa, muitos dos quais do âmbito folclórico e com raízes ciganas. Ambos os avôs do George Enescu foram padres da igreja Cristã Ortodoxa, sendo que o avô paterno era também dotado pela sua bela voz. Antes de George nascer os seus pais perderam 7 filhos precocemente, e ele foi o único a sobreviver entre 12 filhos, o que poderá ter levado a uma atenção e proteção excessiva, particularmente focada na sua formação. Isto terá resultado nalgum isolamento e na imersão em atividades como a pintura e a música.

Quando tinha apenas três anos, George Enescu terá ouvido um grupo de músicos ciganos não longe da sua aldeia, que lhe terão causado enorme impressão, sendo que, na manhã seguinte, o pequeno rapaz construiu o seu próprio violino, esticando e prendendo uma corda a um pedaço de madeira e por sua vez imaginando ser um violinista, assobiando e batendo com paus por forma a imitar tocar um címbalo. Os seus pais resolveram então oferecer-lhe um violino e a sua mãe ensinou-lhe como pegar no instrumento. O seu primeiro professor de violino foi Nicolae Chioru, um *lăutar*¹, seguindo a tradição musical cigana, na qual a aprendizagem é feita por demonstração, imitação, instinto e com base no ouvido, sem se apoiar em bases teóricas ou na notação e formação musical. De acordo com a tradição musical cigana ele aprendia os temas por ouvido, tocando o violino instintivamente.

É provável que esta abordagem natural tenha tido algum impacto pela sua vida fora, como instrumentista, pedagogo e compositor. É de notar que uma das suas últimas composições para o repertório de violino revelam-no de volta à sua

1 – Por tradição, um *Lăutar* é membro dum ensemble de músicos *romani*. Os *romani* são um povo, também conhecido como o povo cigano.

infância: “Impressões de Infância,” Op. 28 (1940). O primeiro quadro apresenta o “*Mentrier*”, um violinista folclórico ambulante - talvez uma alusão ao seu primeiro professor de violino. Nesta obra o compositor capta vários cenários naturais, sejam eles de origem animal, como um cuco e um pássaro numa gaiola, um grilo, ou de cariz cénico, como a lua, a noite e um jardim. Os seus primeiros anos de vida, nas planícies rurais de Liveni, serviram então como inspiração criativa ao longo da sua carreira, enquanto compositor e intérprete. É importante salientar que a 3ª Sonata para piano e violino também usufrui destes elementos de inspiração, sendo talvez mais evidente no 2º andamento, onde estão presentes as impressões de pássaros, os sinos da igreja e talvez a imagem do vale da foz dum rio.

O jovem violinista demonstrou desde cedo um talento prodigioso, e com 5 anos os pais levaram-no ao encontro do violinista italiano Edouard Caudella (aluno do grande violinista Henri Vieuxtemps), que era então diretor do Conservatório de Iasi e passou a dar aulas privadas à criança. Caudella terá ensinado Enescu segundo o método de violino franco-belga, desenvolvido por Charles de Bériot, professor de Vieuxtemps, que privilegiava exercícios técnicos e escalas para dois violinos em harmonia. Os primeiros passos no estudo do violino ficam então marcados por uma mistura de abordagens de estilo cigano e da escola de violino franco-belga.

Impressionado com o potencial do jovem músico e revelando um espírito altruísta, Edouard Caudella aconselha George Enescu a prosseguir os seus estudos no Conservatório de Viena, na Áustria, para assim aprofundar os seus conhecimentos sobre a música clássica ocidental. Enescu é aceite com apenas 7 anos de idade no Conservatório de Viena “*Gesellschaft der Musikfreunde*,” tornando-se à época o mais jovem de sempre a integrar tal escola, onde permaneceu até aos 12 anos. Aí tem a oportunidade de imergir no meio cultural local de forma intensa, convivendo com algumas das grandes figuras da música vienense na primeira pessoa, como é o caso de Brahms, e outros de forma indireta, como é o caso de Wagner. O seu primeiro professor de violino em Viena foi Sigismund Bachrich, um músico versátil e aluno do Joseph Boehm. Boehm exerceu a sua atividade na Ópera de Viena como também desempenhou o papel de violonista no quarteto Hellmesberger e quarteto Rose. Com Bachrich, Enescu apercebeu-se da importância de ser um músico transversal e estimulou o seu

desenvolvimento enquanto violinista através do estudo das obras de vários mestres violinistas, como Kreutzer, Sphor, Rode e Dancla, peças de Sarasate e concertos de Bèriot, Vieuxtemps e o virtuoso Concerto nº 1 de Paganini, que aprendeu em apenas duas semanas.

Em 1890, com 9 anos, Enescu integra a classe dos violinistas Joseph Hellmesberger, pai e filho, com quem estabelece uma relação que vai para além da relação estrita entre professor-aluno. Em parte, esta amizade deve-se ao facto de Joseph Hellmesberger júnior ter albergado o jovem aprendiz em sua casa, durante este período. George Enescu relata escutar várias conversas sobre música de câmara entre os filhos de Joseph Hellmesberger sénior. Será relevante fazer notar que Hellmesberger pai era uma figura influente no meio musical vienense, professor de conceituados violinistas como é o caso de Leopold Auer e Adolph Brodsky, e autor de mais de 250 composições, grande parte delas caídas em esquecimento nos dias correntes.

Durante o período de estudos em Viena, Enescu estuda piano com Emil Ludwig e composição e contraponto com Robert Fuchs. Frequenta a *Hofoper*, prestando particular atenção às obras de Wagner dirigidas por Hans Richter, que ouvia várias vezes a partir do fosso. Aos 11 anos de idade, fruto da sua experiência em Viena, o jovem George compunha rondós, sonatas e destacavam-se as suas aberturas sinfónicas ao estilo Wagneriano. Convive também de perto com Brahms e a sua obra musical, como já referido, figura que visitava ocasionalmente os ensaios da Orquestra do Conservatório. A orquestra interpretava algumas obras sinfónicas de Brahms, inclusive dirigidas pelo próprio, como foi o caso do concerto de piano nº1 em ré menor tal como a sua Sinfonia nº1 em dó menor. Enescu chegou mesmo a desempenhar funções de concertino dessa orquestra, com apenas 11 anos de idade. Apesar do separatismo conceptual existente entre Wagner e Brahms, George Enescu respeitava e admirava ambos, descrevendo o seu fascínio pelos dois nas suas "*Memoirs*," escritas por Bernard Gavoty. Neste livro Enescu revela que, desde os seus 10 anos de idade, certos cromatismos wagnerianos estavam presentes no seu sistema vascular².

Enescu despede-se de Viena com uma bagagem musical ampla e diversificada, recebendo a distinção máxima do Conservatório em 1893 e a medalha do Conservatório, como reconhecimento do seu trabalho de excelência.

2 – Gavoty, Bernard, Les Souvenirs de George Enesco (George Enescu's Memoirs), Paris, Flammarion, 1955, página 57. Esta edição foi feita a partir de conversas gravadas entre Gavoty e Enescu; foram também transmitidas pela rádio francesa.

Neste período ele ampliou as suas destrezas como violinista, conquistando a reputação dum verdadeiro e irrefutável virtuoso. É de relevo destacar que, nesta fase, ele adquire o fundamento clássico e romântico da tradição da música alemã e da escola vienense.

Após o final dos estudos na Áustria, Enescu regressa à Roménia para tocar, como solista, peças principalmente do foro virtuoso, como o concerto nº1 de Paganini, e em 1895, sob recomendação de Joseph Hellmesberger júnior, rumo a Paris para prosseguir os seus estudos. Hellmesberger confiava plenamente nas qualidades do seu pupilo e propõe a mudança para Paris como um passo natural a seguir para alcançar a fama. A cidade já era, sem dúvida, o grande centro cultural das artes, no final do século XIX. Enescu fez a prova de admissão para violino, tocando parte do Concerto de Brahms, e foi aceite no Conservatório de Paris na classe do violinista Martin Marsick. Enescu fez prova também para os cursos de piano e composição e foi igualmente aceite, o que levou o conservatório a organizar um plano de estudos individualizado, atendendo às suas necessidades.

Durante estes anos, destaca-se sobretudo o seu progresso enquanto compositor, estudando composição com Massenet, Fauré, e contraponto e fuga com André Gedalge. Este último teve um impacto significativo sobre Enescu, escrevendo nas suas Memórias: “Eu fui, ainda sou, e continuarei a ser até morrer, um discípulo do Gedalge: ele passou-me a sua doutrina, que vai de acordo com a minha natureza humana”³. Gedalge ensinava os seus alunos sobre a necessidade de um excerto de 8 compassos ter de fazer sentido por si próprio, ou seja, sem o suporte dum acompanhamento, enfatizando a importância da linha melódica no processo de criação musical. Este ponto de vista foi doravante adotado nas composições de Enescu. Gedalge defende que a música é, na sua essência, composta por linhas musicais, expressões que podem ser desenvolvidas, usadas em contraste ou sobrepostas⁴. Enescu amadureceu com este professor aspetos contrapontísticos e de sobreposição temática, que viria a tornar-se num aspeto fulcral da sua linguagem musical individual. Noutro sentido, não menos importante, Enescu descobre as obras de Bach do ponto de vista composicional, tornando-se igualmente um grande intérprete de Bach, singular e inovador. A sua abordagem à interpretação de Bach contrapõe a prática romântica habitualmente praticada nessa altura, dando primazia à linha melódica, oferecendo-a na mais clara das condições. Para além de divulgar a obra de Bach, ajudando a estabelecer as Sonatas e Partitas para Violino Solo como um dos pináculos do repertório desse instrumento, apresentou-as em concerto pela sua

3 - Gavoty, Les Souvenirs de George Enesco, página 84

4 - Malcom, Noel, George Enescu: His Life and Music, Exeter, England, Toccata Press, 1990, página 56

vida fora, tendo-as também gravado. Fez a primeira audição integral desta obra em recital, no Festival de Estrasburgo de 1938.

Jules Massenet foi uma figura importante no seu desenvolvimento enquanto compositor. Criou-se uma rápida ligação com Enescu, confluindo interesses através da mútua admiração pela música de Wagner, pelo contraponto e pela orquestração sinfónica. O ano de 1896 é marcado pelo sucessor de Massenet como professor de composição no conservatório, Gabriel Fauré, sucessão que representou uma mudança radical na orientação e no estilo composicional de Enescu. A sensibilidade característica deste compositor francês teve um forte impacto no seu aluno e refletiu-se nas suas criações dessa altura: este vai de encontro à estética de Fauré, privilegiando a forma musical clara, de contorno melódico elegante e leve, com uma busca devota por novas fórmulas de composição, estimulando em particular o valor da música de câmara. Fauré expande os horizontes e os meios de expressão de Enescu, abrindo portas ao mundo modal musical, introduzindo novas sonoridades e uma linguagem musical inovadora e sensível.

No Conservatório de Paris, George Enescu tem como colegas Maurice Ravel, Florent Schmitt e Nadia Boulanger, entre outros, na classe de composição, e colegas instrumentistas como Jacques Thibaud, Alfred Cortot, Fritz Kreisler e Carl Flesch. Forma com muitos destes amizade e colaborações musicais, que perduraram até ao fim da sua vida, tocando várias vezes música de câmara com estes. O seu professor de violino, Martin Marsick, foi aluno de Joseph Massart, que, por sua vez, estudou com Kreutzer. Enescu reconheceu o mérito excepcional de Marsick em pretender dar vida ao discurso musical, fazendo esquecer a técnica instrumental. No fim do curso no conservatório, existia um respeito e admiração recíproca, entre Marsick e Enescu. O professor considerava o seu aluno um violinista tão brilhante quanto Thibaud e, na verdade, Enescu aos 17 anos concluíra os estudos armado de todas as ferramentas necessárias para um solista de carreira internacional: afinação pura, um som refinado e cheio e uma maturidade interpretativa apurada⁵.

Em 1897 Enescu partiu um dedo quando preparava a prova final de violino do Conservatório de Paris. Este infortúnio deu-lhe tempo para se dedicar à conceção da primeira obra que veio a receber número de catálogo, o seu Poema Romeno Op.1. Esta obra foi estreada em Bucareste, sendo um sucesso imediato, tendo também sido bem recebida após a sua apresentação em Paris, por Edouarde Colonne. Nesta obra Enescu pretende fazer chegar ao público as

5 - Malcom, George Enescu: His Life and Music, página 59-60

sonoridades romenas, recriando a paisagem, a vivência e o carácter romeno. Marca a intenção de Enescu querer trazer as suas raízes ao resto do mundo, através da sua música, um processo consciente e criativo de confluência entre a música clássica ocidental e a música tradicional romena. Em 1898 Enescu volta a preparar-se para o concurso de violino do conservatório de Paris, onde vence o primeiro prémio.

Terminando os estudos, Enescu manteve a sua base de atividade profissional entre Paris e a Roménia, uma rotina que durou toda a sua vida. Essencialmente Enescu tocava e lecionava para a sua sobrevivência, mas o que ele verdadeiramente queria fazer era compor, embora nem sempre tivesse tempo para tal. Nas suas *“Memoirs”* ele menciona que “a receção favorável à minha primeira obra (Poema Romeno Op.1) trouxe-me prazer. Tive menos prazer um ano depois após me aperceber do pouco sucesso gerado quando venci o concurso de violino. Na verdade aprendia uma lição amarga mas incontornável: as pessoas não gostam de alguém com dois officios.”⁶ Enquanto era visto pela grande maioria do público como um violinista virtuoso eminente, Enescu nunca escondeu que se revia em primeiro lugar como um compositor e que a composição era de facto a sua principal vocação. Isto é comprovado pelo próprio uma vez mais nas suas *“Memoirs”*, “senti-me simplesmente deliciado quando a América me via primeiro como compositor e só depois como maestro e violinista. Recebia deles em primeiro lugar e destacadamente o título de compositor, o que para mim era a suprema felicidade.”⁷

O seu talento natural e transversal não era bem visto por todos, e a sua mestria abrangia o domínio da composição, do violino, do piano, da direção orquestral, ou até do órgão e do violoncelo. A sua memória musical era estupenda, havendo relatos de histórias que se immortalizaram pelo cariz quase sobre-humano. Por exemplo, o seu aluno Menuhin relata o episódio da 1ª leitura da Sonata para Violino de Ravel com o próprio compositor, seguida duma proposta de repetição, desta vez com Enescu a tocar de memória.⁸ Nesse mesmo ano, 1926, Enescu escreve a sonata nº 3 para Piano e Violino, Op. 25.

Enescu torna-se um aclamado violinista internacional, e faz inúmeras *tournees* pela Roménia, França, Áustria, Espanha, Portugal, Itália, Rússia e

6 – Gavoty, Les Souvenirs de Geroge Enesco, página 79

7 – Williams, David H., Enescu in America, George Enescu’s Resonance as Composer with the American Musical Consciousness, simpósio “Enescu in America”, Bucareste, 10 de Setembro 2005

8 - Burton, Humphrey, Menuhin - A life, Part 2: Jeunesse dorée

Estados Unidos. Em Paris mantém atividade com colegas destacados e toca frequentemente com Casals, Fournier, Cortot, Thibaud, e Ysaye, todos eles solistas pelo seu próprio mérito artístico, criando dois trios e um quarteto. A ligação a Ysaye tornou-se muito forte quando o lendário violinista e compositor belga lhe dedicou a sua 3ª Sonata para Violino Solo, "*Ballade*," uma das suas mais conhecidas e tocadas obras. Talvez, por consequência desta cumplicidade, Enescu mantém uma afinidade especial com o "Poema" de Chausson, peça que, por sua vez, foi dedicada a Ysaye. No entanto, Enescu revela uma afinidade profunda por esta obra. A sua gravação demonstra isso mesmo, sendo ainda hoje considerada como uma referência interpretativa dessa obra.

Conforme mencionado, Enescu era visto pela maioria dos seus contemporâneos como um violinista virtuoso em primeiro lugar – algo que sempre lhe trouxe um certo grau de amargura. Em boa verdade, ele teve de manter uma intensa atividade como violinista intérprete e por isso não teve o tempo desejado para se dedicar mais à composição. Serve de exemplo o facto de Enescu ter levado mais de 20 anos para terminar a sua obra prima, a ópera *Oedipe*, que começou a esboçar em 1910 e concluiu em 1931.

Para além da sua intensa atividade como concertista, ora como maestro ou violinista, Enescu encontra tempo e alento para partilhar a sua experiência e conhecimento com a geração mais nova, envolvendo-se numa não menos intensa atividade pedagógica. Para além das inúmeras *masterclasses*, ainda desempenhou a função de professor na *École Normale de Paris*, na *École Instrumentale Ivonne Astruc* (onde, entre outros alunos ouvidos, se conta o português Vasco Barbosa), na Universidade de Harvard, na Universidade de Illinois, na Brighton and Bryanstone no Reino Unido, na Academia de Música de Fontainebleau em França e na *Academia Chigiana* em Siena, Itália. Entre os muitos alunos que passaram pelas mãos dele sobressaem Artur Grumiaux, Ida Haendel, Christian Ferras e Yehudi Menuhin, este último a contribuir de grande forma para o legado do seu professor, divulgando a sua música, gravando-a de modo a imortalizá-la e fazendo várias *tournées* de concerto com o seu professor.

A sua ligação à Roménia manteve-se constante na sua atividade. Em 1913 fundou um concurso para compositores emergentes do seu país, financiado por ele próprio, procurando assim divulgar e promover a música do seu país.

Durante as duas grandes guerras mundiais, Enescu regressa à Roménia, onde organiza concertos de caridade e ações sociais. Funda a Orquestra Sinfónica de Iasi em 1917 e a Sociedade Musical de Compositores em 1920. Mantém cooperações com músicos do seu país natal pela vida fora, destacando-se o trabalho desenvolvido com Dino Lipatti, ou com compositores e musicólogos

como Sergiu Natra e Pascal Bentoiu. Durante a primeira guerra mundial Enescu desenvolve uma amizade com a princesa Maria Cantacuzino, que se torna a sua mulher e parceira de vida. Durante a segunda guerra mundial Enescu esteve impedido de sair do seu país, embora o tenha conseguido fazer com a ajuda de Menuhin, em 1947. Apesar de George Enescu expressar o desejo de voltar à sua terra natal após a segunda guerra mundial, a situação política causada pela guerra na Roménia força-o a um exílio, não mais regressando ao seu país depois de então. A sua saúde deteriorou-se nos anos seguintes. Permanece em Paris até ao fim dos seus dias. Sofre de paralisia parcial em 1954 e morre no ano seguinte na capital francesa a 4 de maio de 1955. Foi enterrado no cemitério *Père-Lachaise*, em Paris, por entre as grandes personalidades da cultura francesa.

O seu vasto e rico legado nunca será esquecido, em particular na Roménia, onde é largamente considerado como o músico mais importante e destacado da história romena. A Roménia presta-lhe tributo de diversas formas: a sua aldeia de Liveni é hoje em dia chamada “George Enescu”, a sua casa de infância é um museu em sua memória, o seu nome é atribuído à Filarmónica de Bucareste e foi criado um festival de música e concurso de violino, piano e canto bienal, também com o seu nome, outros dois museus existem em sua honra, um na capital romena e outro em Dorohoi, perto da sua cidade natal.



Fig. 1 - George Enescu

4 – A obra de G. Enescu enquanto compositor

Apesar de George Enescu ter um catálogo relativamente curto, as criações do compositor abrangem uma grande variedade de géneros, fruto do seu rico e diversificado percurso. Escreveu também para vários tipos de ensemble e géneros musicais, desde a música de câmara, canções, ópera e repertório sinfónico.

Catálogo da sua obra

- Op. 1 Poema Romeno, suíte sinfónica (1897)
- Op. 2 Sonata para piano e violino, em Ré Maior (1897)
- Op. 3 Suíte em estilo antigo para piano solo (1897)
- Op. 4 3 melodias para voz grave e piano (1897)
- Op. 5 Variações para 2 pianos (1899)
- Op. 6 Sonata nº 2 para piano e violino, em Fá menor (1899)
- Op. 7 Octeto de cordas (1900)
- Op. 8 Sinfonia concertante para violoncelo e orquestra (1901)
- Op. 9 Suíte para orquestra (1903)
- Op. 10 Suíte nº 1 para piano (1903)
- Op. 11, nº 1 Rapsódia Romena nº1, em Lá Maior (1901)
- Op. 11, nº 2 Rapsódia Romena nº 2, em Ré Maior (1902)
- Op. 12, nº 1 *Intermède* para instrumentos de cordas, em Ré Maior (1902)
- Op. 12, nº 2 *Intermède* para instrumentos de cordas, em Sol Maior (1903)
- Op. 13 Sinfonia, em Mi bemol (1905)
- Op. 14 *Dixtuor* para instrumentos de sopro (1906)
- Op. 15 7 Canções pelos versos de *Clément Marot*
- Op. 16 Quarteto para piano, violino, viola e violoncelo, em Ré Maior (1909-1911)
- Op. 17 Sinfonia nº 2, em Lá Maior (1913)
- Op. 18 Peças *Impromptues* para piano (1915-1916)
- Op. 19 3 Melodias, poesia de *Fernand Gregh* (1915-1916)

- Op. 20 Suíte nº 2 para orquestra (1915)
- Op. 21 Sinfonia nº 3, em Dó Maior (1919; 1921 - 2ª versão)
- Op. 22, nº 1 Quarteto de cordas nº 1, em Mi bemol Maior (1921)
- Op. 22, nº 2 Quarteto de cordas nº 2, em Sol menor (1950-1951)
- Op. 23 *Oedipe*, ópera em 4 atos, poesia de *Edmond Fleg* (1913-1931)
- Op. 24, nº 1 Sonata nº 1 para piano, em Fá sustenido menor (1924)
- Op. 24, nº 2 Sonata nº 2 para piano, em Mi bemol menor (1926-1931)
- Op. 24, nº 3 Sonata nº 3 para piano, em Ré Maior (1934)
- Op. 25 Sonata nº 3 para piano e violino, “*dans le caractère populaire Roumain*”, em Lá menor (1926)
- Op. 26, nº 1 Sonata para piano e violoncelo, em Fá menor (1898)
- Op. 26, nº 2 Sonata nº 2 para piano e violoncelo, em Dó Maior (1935)
- Op. 27 Suíte nº 3 para orquestra, *Suite Villageoise* (1928)
- Op. 28 Impressões de infância para violino e piano (1938)
- Op. 29 Quinteto para piano e quarteto de cordas em Lá menor (1940)
- Op. 30 Quarteto nº 2 para piano, violino, viola e violoncelo, em Ré menor (1944)
- Op. 31 *Vox Maris*, poema sinfónico (1929-1954)
- Op. 32 Abertura com temas de carácter popular romeno (1948)
- Op. 33 Sinfonia de câmara para 12 instrumentos (1954)

As suas obras dividem-se em duas grandes categorias: uma que se enquadra no estilo tradicional da música ocidental e outra inédita, totalmente pessoal, na qual Enescu revela um idioma influenciado pela música folclórica romena. Dentro deste segundo grupo encontram-se duas subcategorias, uma em que o compositor faz citações folclóricas diretas à música tradicional do seu país e outra em que a sua escrita utiliza elementos, características ou procedimentos específicos do folclore.

4.1 – Obras de tipo tradicional

Durante a sua formação, Enescu foi experimentando e implementando várias práticas e influências musicais. Desde as aberturas em estilo Wagneriano

em Viena, ou a 1ª Suíte em Estilo Antigo enquanto aluno em Paris, Enescu foi conquistando o domínio da escrita em estilo romântico e neoclássico. Para além das sonoridades específicas da escola alemã, também a sua música incorpora influências estilísticas francesas, incluindo traços impressionistas. Uma das suas obras mais precoces, em que Enescu revela uma profunda maturidade em termos de complexidade composicional, é a Sonata nº 2 para Piano e Violino. Esta peça é um exemplo de tratamento monotemático como método de escrita, um princípio central na sua forma de pensar e compor. A Sonata nº 2 é ao mesmo tempo marcada por uma forte influência do seu professor de composição Gabriel Fauré.

Fauré fomenta o interesse de Enescu pela música de câmara e este explora a música para diversas formações. Entre as peças mais relevantes encontram-se: a sinfonia de câmara; quartetos e quintetos de cordas e também com piano; um octeto; sonatas para piano e violino, ou para piano e violoncelo. O “canto do cisne” de Enescu revela um conceito de música de câmara para 12 instrumentos, situando-se, como género, algures na fronteira entre o sinfónico e a música de câmara. Enescu explora também os instrumentos de sopro, sendo um ótimo exemplo o seu *Dixtuor*, mas não só, tendo escrito música para a flauta e o trompete. Ao terminar o *Dixtuor* é-lhe sugerida por Gedalge a ideia de escrever uma ópera, mas só anos mais tarde começa a fazer os primeiros esboços de *Oedipe*, obra que se viria a tornar a sua grande obra-prima.

Enescu era um pianista extremamente dotado e isso é evidenciado na sua destreza na escrita para este instrumento. O piano foi incluído em várias obras para música de câmara, como já referido, com atitude solística nas suas sonatas para piano. Explora também a voz como instrumento. Para além da ópera, *Oedipe*, concebe alguns ciclos de canções.

George Enescu explora igualmente a formação sinfónica. Para este agrupamento ele escreveu três sinfonias acabadas e esboços, com número de opus, para outras duas sinfonias. Por fim o poema sinfónico *Vox Maris* é uma obra relevante do compositor, um exemplo do cruzamento da música sinfónica e coral.

4.2 – Obras marcadas pelo folclore romeno

Para Enescu a música romena representa uma fonte de inspiração e abre-lhe caminhos inovadores de expressão e criatividade. À semelhança de outros compositores como Bartók ou Kodaly, Enescu procura preservar a autenticidade folclórica nalguma da sua música, incorporando elementos do estilo cigano no seu idioma musical. Enquanto que no Poema Romeno, na Rapsódia nº1 e na Rapsódia nº 2, que são peças essencialmente programáticas do início da sua carreira de compositor, Enescu usa temas já existentes no folclore nacional romeno, ele foge à citação direta nas restantes peças em estilo folclórico. O subtítulo da 3ª Sonata para Piano e Violino, “dans le Caractère Populaire Roumain,” ou, em estilo popular romeno, indica, de forma clara, o novo conceito utilizado. Enescu constrói a sua música apoiando-se em características, mecanismos e princípios específicos do folclore, sem recorrer a citações.

Outras obras de relevo, nas quais o estilo enesciano de essência folclórica romena está presente, incluem: a Sonata para Piano e Violoncelo nº 2, a suíte “Impressões de Infância” para violino e piano, a 3ª Sinfonia, a 2ª Sonata para Piano, a Suíte *Villageois* e a sua ópera, *Oedipe*. É interessante notar a incorporação de quartos de tom na sua linguagem, elemento tipicamente presente, não por defeito, na música dos *lăutar*.

Os seus dois quartetos de cordas representam um bom exemplo desta oposição de linguagem entre o estilo de escrita tradicional e o idioma distinto, assente nas características do folclore romeno. Estes mundos sonoros diferentes refletem a complexidade do músico George Enescu.

5 – A 3ª Sonata para Piano e Violino - análise da estrutura

Embora esta sonata possa, em parte, sugerir um espírito rapsódico – estilo de composição que se adapta bem à música folclórica romena - Enescu apresenta a sua inegável originalidade através de estruturas e formas absolutamente rigorosas. Esta simbiose entre integridade musical e liberdade criativa coabitam em perfeita sintonia. São mecanismos e fórmulas muito específicos que trazem a aparente liberdade e flexibilidade da música. É, sem dúvida, importante entender a arquitetura de cada andamento, tal como perceber os elementos de cariz folclórico usados e, porventura, adaptados e desenvolvidos por Enescu, para uma melhor compreensão e interpretação da linguagem musical.

Abaixo é analisada a estrutura de cada andamento da 3ª Sonata para Piano e Violino de Enescu, composição que Menuhin, um dos alunos mais próximos de Enescu, considerou “o maior feito da notação musical”.⁹

5.1 - 1º andamento: *Moderato Malinconico*

No primeiro andamento, Enescu transparece o carácter improvisado da música do *lăutari români* de uma forma nítida e orgânica, demarcando-se, no entanto, da música puramente folclórica pela integridade e complexidade estrutural conseguida, através da qual expõe uma série de variações melódicas sobre algumas ideias musicais. Acerca do tema inicial, apresentado pelo violino e central a este andamento, Enescu descreve nas suas “*Memoirs*” que este “tema não é um ponto de partida, mas sim um produto resultante. O tema é já material, a obra já se encontra em progresso, enquanto a sua conceção é mais longa, e ao mesmo tempo, muito mais obscura.”¹⁰

9 - Hoffman, Alfred, The present state of Research of the Life of George Enescu, studii de muzicologie, 1968, página 343

10 - - Gavoty, Les Souvenirs de George Enesco

Este andamento, em forma de sonata, começa com o piano a estabelecer o modo eólio, com uma quarta aumentada, antevendo um mundo sonoro de carácter distinto oriental, que precipita a entrada em anacruse do violino – este apresenta o 1º motivo do 1º tema da exposição (fig. 2), seguido dum segundo motivo (fig. 3). Desde o início se nota o carácter ornamentado da linguagem musical (a anacruse é, na sua essência, um ornamento sobreposto a um outro ornamento: um melisma com mordente).



Fig. 2 - 1º motivo – melisma com mordente (1º e 2º compasso do 1º andamento)

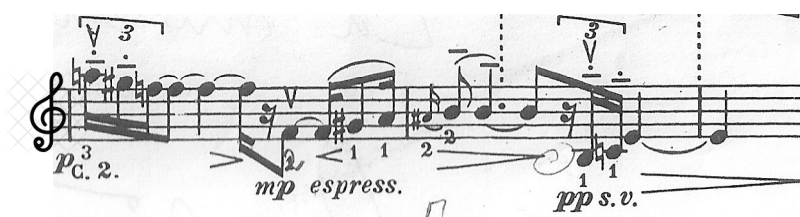


Fig. 3 - 2º motivo (3º e 4º compasso do 1º andamento)

Entre os compassos 5 e 9 aparece um terceiro motivo (fig. 4). Este servirá como elemento central no desenvolvimento. Uma quarta ideia é introduzida no compasso 11 (fig. 5).



Fig. 4 - 3º motivo (6º ao 9º compasso do 1º andamento)

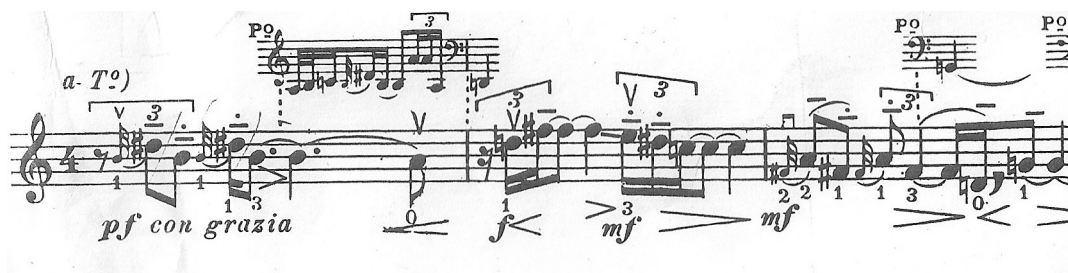


Fig. 5 - 4º motivo (11º ao 13º compasso do 1º andamento)

Os compassos que se seguem até à transição, são repetições das ideias até então estabelecidas, no entanto a preencherem uma segunda, generosa frase. Os motivos reaparecem sob forma ornamental, com tendência a sofrer contornos mais elaborados. Estas constantes alterações prevalecem pelo andamento fora, onde Enescu nunca apresenta a mesma ideia numa forma idêntica. A partir do compasso 26, começa uma ponte de ligação para o segundo tema, esta passagem contrapõe elementos rítmicos do piano a uma linha mais simples do violino, com papel de contra melodia. Este momento contrasta com o espírito dançante e ritmado do segundo tema (o piano anuncia o tema no compasso 32, e o violino reforça a mesma ideia a partir da anacruse do compasso 34 – fig. 6). O segundo tema, sobreposto ao tema da ponte, tem a indicação para ser tocado em *staccato* ao talão, técnica usada pelos *lăutari*. A tonalidade é sol sustenido menor.

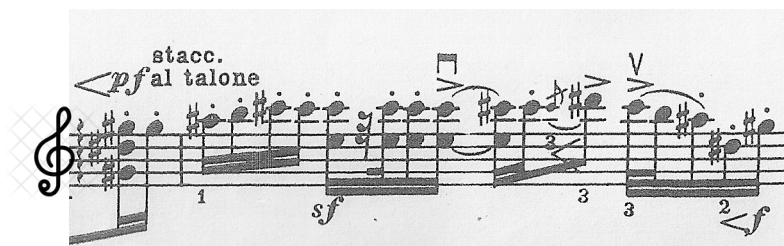


Fig. 6 - 2º tema (34º compasso do 1º andamento)

O clímax da exposição surge no compasso 38 (fig. 7), altura em que o piano tem um tremolo, imitando o som de uma *cobza*¹¹. O violino canta por cima dessa camada, no espírito melancólico de uma *doina*¹², mas com uma carga emocional substancial, apoiada por glissandos e crescendos.

11 - A *cobza* é um instrumento usado na música folclórica romena e moldava, da família do alaúde e de origem popular.

12 - À *doina* é um estilo de canção da música *lăutărească*. Esta canção toma habitualmente forma de um lamento, dotado de liberdade rítmica e adornos ornamentais (normalmente por melismas).

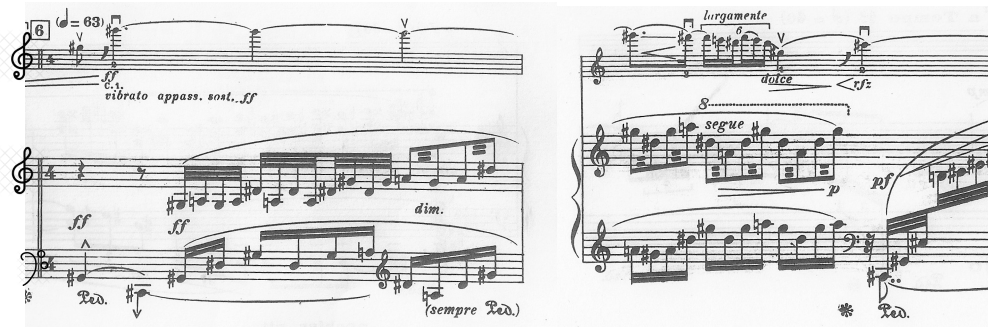


Fig. 7 – Clímax da exposição (38º e 39º compasso do 1º andamento)

Apesar do andamento ter o modo eólio de Lá como o seu centro harmónico, o cromatismo recorrente ajuda a ocultar esse fundamento harmónico. O primeiro andamento é marcado pela fluidez da sua pulsação, por vezes sem rigor, onde o carácter lírico e adornado da *doina* é enfatizado com marcações expressivas de tipo *parlando rubato* – alusão à liberdade rítmica de carácter vocal – inteirando os ornamentos como parte da canção. Enescu recorre, com alguma frequência, aos quartos de tom, por vezes em combinação com o efeito de *portamento* ao estilo dos *lăutari* (fig 8). O mesmo ocorre com alguma frequência noutros momentos da sonata.

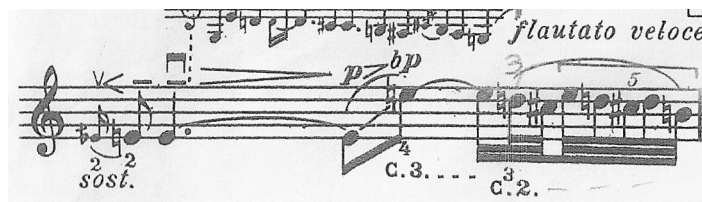


Fig. 8 - Apogiatura de quarto de tom no 1º tempo, seguido de *glissando* de 8ª e melisma (18º compasso do 1º andamento)

O desenvolvimento do 1º andamento começa no compasso 49, e usa principalmente a ideia rítmica do 3º motivo do 1º tema. Esta ideia é repetida várias vezes, primeiro no registo grave do piano, ao qual se junta o violino insistindo na mesma figura rítmica. A dinâmica e o ritmo intensificam-se, sobrepondo os elementos temáticos que conduzem ao clímax do 1º andamento, que projeta de surpresa a inesperada tonalidade de Sol maior (compasso 69, fig. 9).

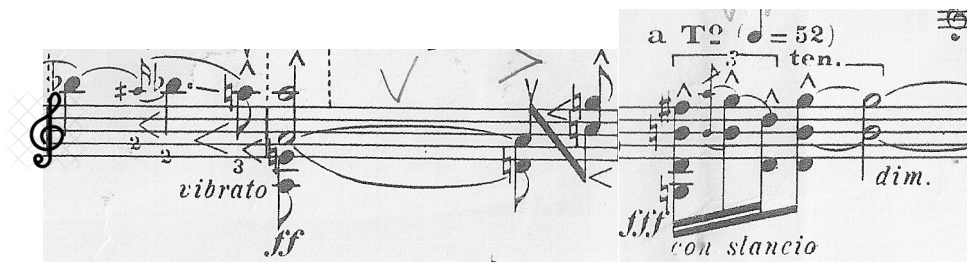


Fig. 9 - Clímax do 1º andamento - culminação no *fff*, *con slancio*
(68 e 69º compasso do 1º andamento)

A recapitulação apresenta as mesmas ideias melódicas do 1º tema, mas desta vez em estruturas ternárias (fig. 10). Estas estruturas ternárias começam a alternar com as binárias da ponte, acabando por retornar à forma inicial exposta na tónica. Esta secção começa no compasso 74, com a marcação *ben ritmato alla punta del arco*. A ressurgência do 1º motivo aparece no espírito dançante do segundo tema, onde o ritmo ternário e pontuado lhe oferece um ar improvisado.



Fig. 10 - 1º tema na recapitulação, em ritmo ternário
(74º compasso do 1º andamento)

O piano presta um acompanhamento fortemente ritmado na mão esquerda, ao passo que o 2º, 3º e 4º motivos soam em diálogo entre o violino e o registo agudo do piano, sob forma de pergunta e resposta. A partir do compasso 84, o teor dançante do início da recapitulação é alternado com passagens melancólicas, através de alternâncias de tempo, ora mais lento, ora mais apressado. A expressividade e o carácter melancólico da *doina* desenrolam-se no violino, a isto contrapondo-se os ritmos agitados do piano. Uma curta *coda*, no fim do andamento, volta a instalar a tranquilidade e fluidez inicial, tornando-se progressivamente mais estática. O violino retoma o primeiro motivo, em registos cada vez mais agudos, até que este se perde por completo.

5.2 - 2º andamento: *Andante Sostenuto e Misterioso*

O segundo andamento da Sonata Op. 25 é um exemplo de escrita enesciana descritiva, que se desenrola num quadro de cariz programático, de imagens vivas, sobretudo inspiradas na natureza. Enescu concebeu este andamento de aparência livre e de cariz rapsódico, numa estrutura rigorosa de A-B-A mais *coda*. Na sua grande maioria, as técnicas violinísticas aplicadas enquadram-se neste tipo de escrita descritiva. Por sua vez o piano tem um papel de criar a atmosfera, enquanto que no ponto culminante do andamento, assume as funções de um címbalo.

A música evoca um espírito misterioso, descrevendo uma noite de verão no meio rural romeno, sob um céu estrelado. O *ostinato* em quintinas de intervalo de 7ª desassocia-se aos ritmos do violino, criando a impressão de liberdade de improvisação, apesar da pulsação regular do Si agudo do piano. Como já referido anteriormente, os harmónicos do violino sugerem um pastor a tocar uma melopeia na sua flauta, enquanto o piano reproduz um tipo de chamada ancestral, típica na igreja da Moldávia, de um instrumento de percussão chamado *toaca* (fig. 11). Esta representação do pastor com a sua flauta revela-se simbólica para Enescu, sendo utilizada desde cedo, em peças como o seu “Poema Romeno”, na “1ª Sinfonia” ou na “2ª Rapsódia”, como bastante mais tarde nas suas “Impressões de Infância” e na sua ópera “*Oedipe*.” Enescu descreve, “a noite chega.... a lua brilha... soa a flauta dum pastor no silêncio, num suspiro distante da nostálgica *doina*.”¹³ Neste segundo andamento, o pastor toca uma canção lenta e com perfil predominantemente descontente, cheia de beleza e assente em características do folclore romeno, assemelhando-se a uma *doina*.

13 – Gavoty, Les Souvenirs de Geroge Enesco, página 80

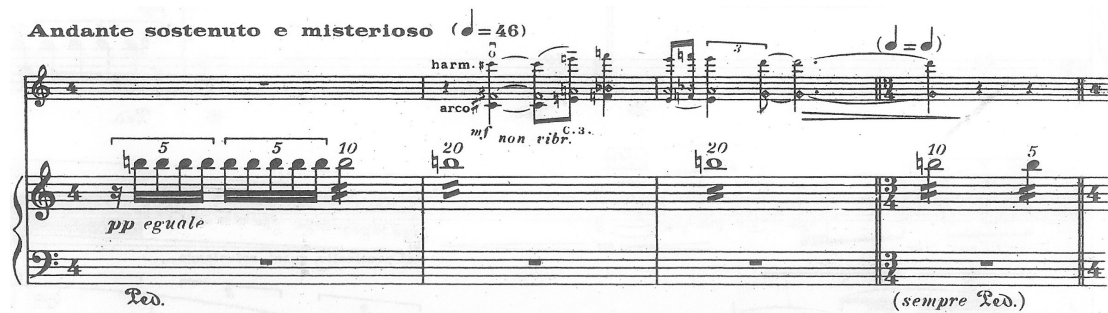


Fig. 11 – O chamamento da *toaca* e a cantilena do pastor
(1º ao 4º compasso do 2º andamento)

A doina é interpelada por rajadas de vento no compasso 20 e 21 (fig. 12).

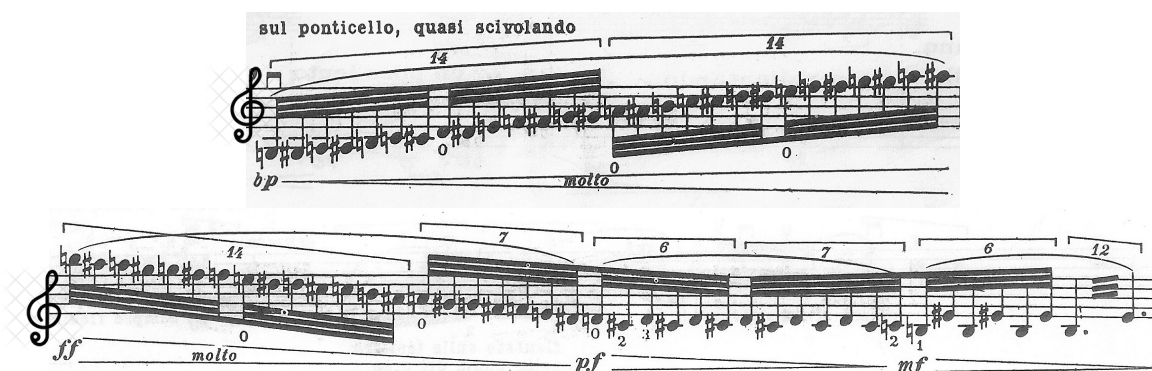


Fig. 12 - Cromatismo – uma rajada de vento interpõe-se no
(20º e 21º compasso do 2º andamento)

Este momento contém a indicação *sul ponticello, quasi scivolando*, para exacerbar o efeito pretendido. A indefinição das notas oferece um movimento contínuo, à semelhança do uivar do vento. Depois o pastor volta à sua melodia contemplativa, que nos conduz a um outro tema melódico, pertencente a uma transição (fig. 13).

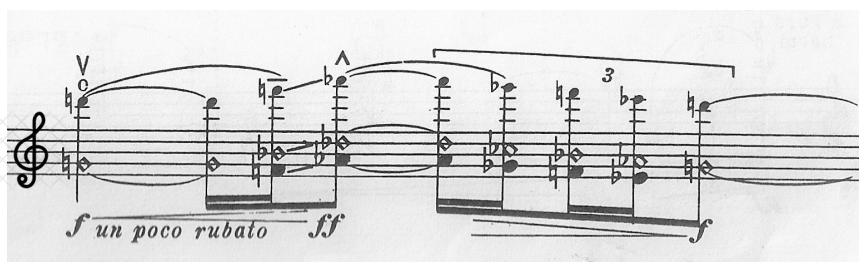


Fig. 13 - Tema melódico de transição (29º compasso do 2º andamento)

A secção central está repleta de alusões à natureza, onde podemos ouvir o chilrear vários pássaros e a estridulação dos grilos (fig. 14).



Fig. 14 - O violino imita o chilrear dos pássaros
(44º e 45º compasso do 2º andamento)

Após esta secção descritiva central, regressamos ao estio inicial da *doina*, desta vez exposta em voz máxima e sustentada pelos dois instrumentos de forma heterofónica – técnica composicional à qual vamos voltar mais a diante. Nos compassos seguintes o *tremolo* do violino imita a *cobza* (fig. 15).



Fig. 15 - Efeito da *cobza* no violino (52º e 53º compasso do 2º andamento)

A canção transforma-se e assume um carácter mais exuberante, ao ser tocada em oitavas pelo violino. O pianista também se transforma, assumindo-se como tocador do címbalo ao segurar o pedal numa passagem de virtuosismo e extroversão (fig 16).

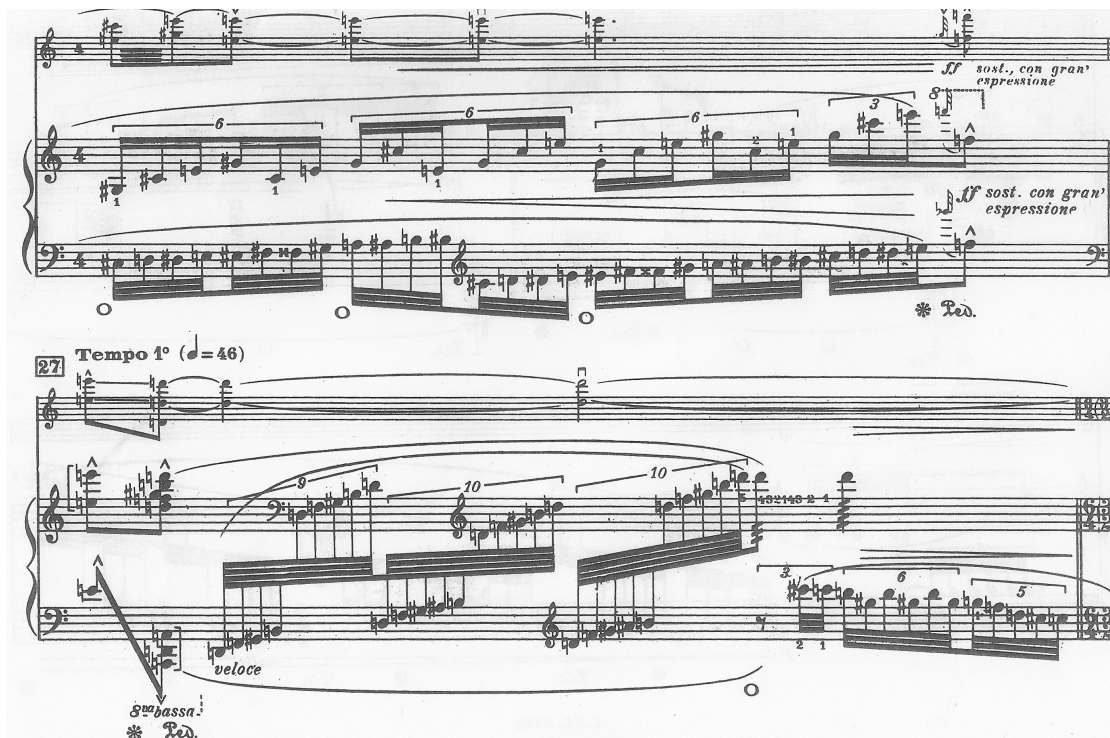


Fig. 16 - Efeito do címbalo, numa passagem virtuosa do piano
(56º e 57º compasso do 2º andamento)

O momento é passageiro e a música acalma-se, regressando ao tempo inicial. Em simultâneo, recomeça o ostinato dos sinos e, com eles, a canção do pastor na noite romena. Desta feita, sem harmónicos e num modo maior – embora num tom nostálgico.

5.3 - 3º andamento: *Allegro con brio, ma non troppo mosso*

O terceiro andamento é dominado por uma escrita altamente idiomática, que reflete as práticas do rapsodo-popular. Repleto de efeitos folclóricos, é sem dúvida o andamento mais exigente em termos virtuosísticos da sonata. O andamento final duma sonata é tradicionalmente tido como uma oportunidade para exhibir virtuosismo, o que também se comprova neste caso. Todavia é importante apontar que o virtuosismo por si só não é um ponto de partida para Enescu, uma vez que ele é alheio a esse princípio. O objetivo do compositor é a imagem artística criada com a especificidade do estilo dos *lăutari*.

Este andamento tem uma muito bem controlada forma de rondo-sonata, onde o refrão volta cada vez de forma diferente. A frase inicial é exposta pelo piano, numa dança com acompanhamento rítmico do violino em contratempo (fig. 17).



Fig. 17 - Tema inicial do 3º andamento (1º ao 3º compasso do 3º andamento)

Quando a melodia desaparece, instala-se a sensação de desfaseamento, por causa da ausência dos tempos fortes, gerando-se uma certa imprevisibilidade. No compasso 16, o dueto inverte as funções, com o violino a assumir o tema dançante, com a marcação *alla punta del arco*, e o piano a cumprir a secção rítmica. Ao mesmo tempo, o piano comenta a linha do violino, por vezes dobrando a melodia do violino, aplicando novamente o princípio heterofónico (fig. 18). Durante este fragmento, o piano e o violino estão em sintonia e funcionam em parceria.



Fig. 18 - Heterofonia – diálogo entre o violino e piano
(16º ao 21º compasso do 3º andamento)

Uma passagem mais ríspida (*ruvido*), numa escala descendente modal, com variação de articulação entre o *legato* e o *spicatto gettando*, aparece no

compasso 30 (fig. 19), permanecendo ativa enquanto o piano regressa ao tema original.



Fig 19. Motivo ríspido com escala descente modal
(30º ao 33º compasso do 3º andamento)

Uma secção de linha vocal no violino é contraposta a uma passagem em semicolcheias ao piano, motivo que por fim irá dominar a secção (fig. 20). A temática do violino neste trecho, é marcada por vários *portamenti* e pela utilização dos quartos de tom, numa alusão direta à afinação e forma rústica de tocar dos *lăutari*.

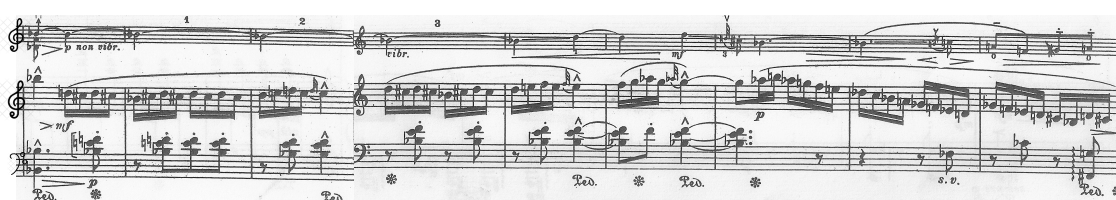


Fig. 20- Tema vocal introduzido pelo violino
(60º ao 68º compasso do 3º andamento)

O primeiro episódio do terceiro andamento começa no compasso 138 e é composto por quatro frases com perfil de desistência (fig. 21). Este novo episódio temático é introduzido pelo violino e exhibe essencialmente o carácter melancólico da *doina* com acompanhamento do piano.



Fig. 21 - 1ª das quatro frases – início dos episódios variacionais – em carácter de *doina*. Passagem com o frequente uso do *portamento* (138º ao 143º compasso do 3º andamento)

As dedilhações oferecidas por Enescu são inusuais, pois o seu propósito não é oferecer um glissando limpo e ininterrupto, mas sim reforçar o carácter *pesante*. Os papéis invertem-se mais uma vez na primeira variação, onde o piano é acompanhado pela *cobza*: efeito alcançado pelos *tremoli* no violino. O piano tem passagens em fusas, criando a impressão da sonoridade dum címbalo. A combinação destes dois efeitos resulta num simulado grupo folclórico romeno (fig. 22).

Fig. 22 - *Cobza* e címbalo em conjunto (161º ao 166º compasso do 3º andamento)

A segunda variação converte-se em ritmos mordazes e secos, com acordes em *staccato* do piano, ampliados por *pizzicatos* no violino. A última variação fecha o episódio, com o piano a voltar ao refrão, apresentado sob forma e

expressão diferente. No compasso 231, após uma preparação, retoma-se, em linguagem heterofônica, e em rigoroso sentido formal, o episódio patético-variacional, com intensidade dramática ardente.

Após uma breve e transformada retoma do refrão, Enescu atinge o desejado e planeado nesta Sonata. Do compasso 277 até ao 286, o compositor alcança a milagrosa junção de todos os elementos e motivos dos três andamentos, com confirmação suprema no compasso 286 (fig. 23). Esta culminação é idêntica à do 1º andamento – na altura, pouco compreensível, agora comprovado como elemento de ligação entre os andamentos. O intervalo de quarta repetida insistentemente é proveniente do 2º andamento.

Fig. 23 - Culminação da sonata (no número de ensaio 56, compasso 286)

Logo depois de ser alcançada esta apoteose, a coda, em estilo enesciano a lembrar motivos-chave da obra, acompanhados por sonoridades massivas, fecham brilhantemente esta Sonata.

6 – Particularidades da escrita instrumental

A Sonata Op. 25 é provavelmente uma das obras mais emblemáticas de Enescu, apenas as suas Rapsódias para orquestra são interpretadas com mais frequência. É uma obra sem igual, no que respeita ao seu invulgar conteúdo técnico e carga emocional. As características da escrita para o violino remontam a raízes da prática violinística dos *lăutari*, mas também o piano se adapta com versatilidade às sonoridades do címbalo e da *cobza*, instrumentos folclóricos provenientes da Europa de Leste. Nesta sonata deparamo-nos com um estilo folclórico, francamente aludido numa complexidade muito mais transcendente do que a da expressão típica da arte popular. A familiaridade de Enescu com a linguagem do folclore romeno mistura-se numa peça de estrutura rigorosa, que se situa além da sua eventual aparência rapsódica, resultando numa peça extremamente equilibrada, repleta de linhas melódicas convergentes e justapostas, de um refinamento artístico do mais alto nível.

Esta obra não se assemelha a qualquer outra dentro do género das sonatas para piano e violino. Comparando-a com a restante obra do compositor, constata-se que ele utiliza apenas nalgumas das suas obras este tipo de linguagem. O próprio Enescu, um homem com uma vida intensa, cheia de projetos altamente diversificados, evitou repetir a mesma fórmula, dizendo, “Eu não vou compor a mesma sonata duas vezes.”¹⁴

O processo de criação desta obra foi célere, levando aproximadamente quatro meses, em 1926, e revela toda a mestria de Enescu no domínio dos dois instrumentos. Neste sentido, vai de encontro à verdadeira essência da música de câmara. A obra está repleta de particularidades de escrita instrumental, que serão abordadas neste capítulo.

A partitura da Sonata Op. 25 é particularmente densa e minuciosamente editada, graças ao incondicional apoio prestado pela edição Salabert, nomeadamente na pessoa da Madame Salabert, contendo inúmeras indicações a cada compasso. Existe, certamente, uma complexidade rítmica, melódica, e expressiva constante, pois Enescu nunca oferece a mesma ideia repetida da

14 - Bentoii, Pascal, traduzido por Lory Wallfisch, Enescu - A detailed Analysis, Scarecrow Press, Uk, 2010, página 268

mesma forma: mesmo quando as ideias musicais necessitam reiteração, sofrem sempre alguma alteração (seja ao nível rítmico, melódico, dinâmico ou expressivo). Este meticuloso enredo musical é aliado a vários efeitos e particularidades técnicas dos dois instrumentos. É necessária uma dedicação total à interpretação da informação escrita, para expor toda a sensibilidade que o compositor e a sua música exige.

6.1 As arcadas

Enquanto violinista, Enescu, numa forma natural e necessária, marcou, com todo o cuidado e rigor, as arcadas do violino, destinadas a servir de forma apropriada as suas ideias musicais contidas na partitura. Convém assinalar, desde já, que a parte do piano beneficiou do mesmo cuidado e rigor na marcação das ligaduras.

Debruçando-nos com atenção sobre o tratamento desta questão na partitura, observamos que, para além de utilização clássica e lógica do arco, há situações bastante insólitas, como se pode observar nos terceiro, sexto e sétimo compassos do número 1 de ensaio, onde, as notas finais dos motivos, ainda que recebendo o sinal de diminuendo, resultam em arcadas “v” – para cima (fig. 24).

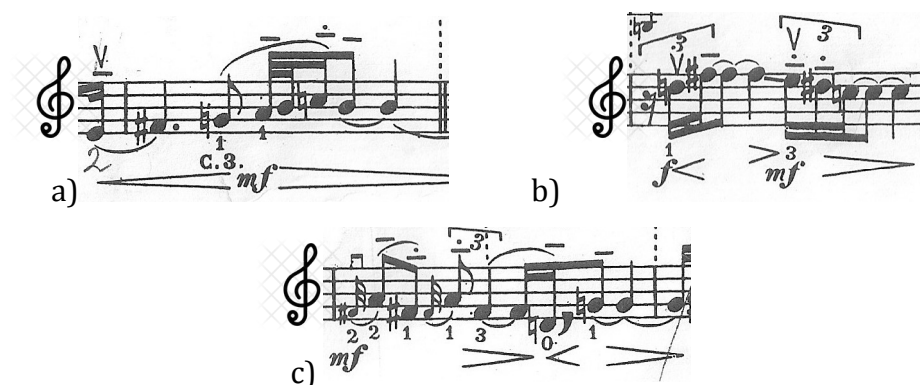


Fig. 24 – Terceiro (a), sexto (b) e sétimo (c) compasso do número 1 de ensaio

Ora, num primeiro momento, boa parte dos violinistas vão achar que se trata dum eventual erro, com uma arcada a contrariar o sentido dinâmico. Na verdade, Enescu deve ter previsto arcadas para cima nesses sítios, com o

propósito de assegurar a continuidade das frases, através do sustento do som e apesar do diminuendo a efetuar, com a diminuição da velocidade do arco.

No segundo compasso do número 12 de ensaio, encontramos a seguinte arcada:



Fig. 25 - Efeito de acompanhamento, na ponta do arco (número 12 de ensaio)

Enescu teve o cuidado de indicar com exatidão o procedimento de arco utilizado, para obter um certo efeito sonoro. Provavelmente será a imitação do *tambal* (címbalo, fig. 25).

No número de ensaio 24, encontramos outro tipo de arcada não habitual: dentro de arcadas longas encontram-se arcadas curtas, de duas notas rápidas:

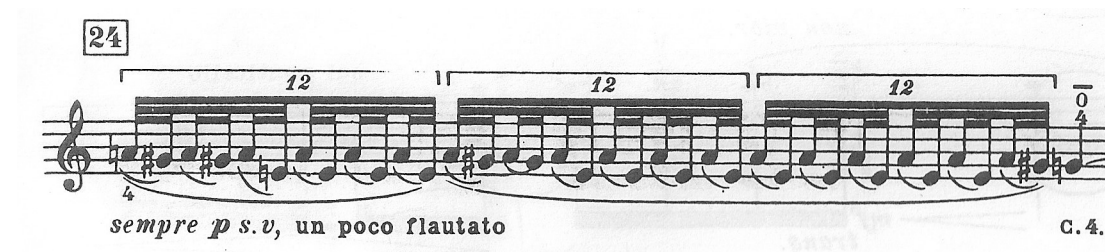


Fig. 26 - Arcadas curtas dentro de arcadas longas (número 24 de ensaio)

Trata-se duma técnica específica, utilizada pelos *lăutari* virtuosos (fig. 26).

No terceiro andamento, no número de ensaio 46, encontramos um tipo de arcada ainda mais surpreendente, devido à mistura entre arco e *pizzicato*:

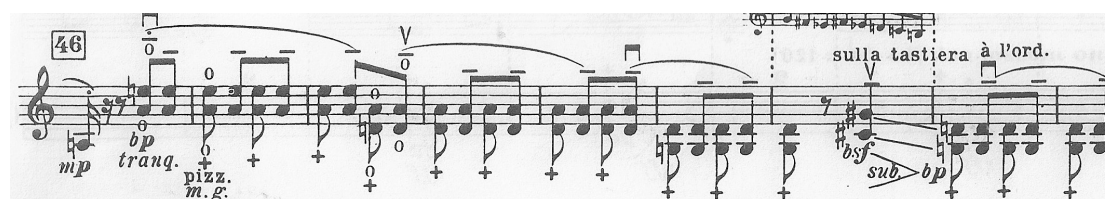


Fig. 27 - Arcadas e *pizzicattos* misturados (número 46 de ensaio)

Neste sítio, o arco está na corda e faz impulsos, em alternância com o *pizzicato* sobreposto, sem levantar o arco, acrescentam um elemento tímbrico e rítmico interessante, enfatizando os contratempos (fig. 27).

Enescu pretende uma clara distinção de articulação nas ligaduras, entre o *porté* e o *louré* (fig. 28). Ele oferecendo-nos essa informação expressamente da seguinte forma:



Fig. 28 - Chaveta de diferenciação entre *porté* e *louré*

6.2 A dinâmica

No que diz respeito à dinâmica, Enescu apresenta, logo no início da partitura, a escala das dinâmicas por ele utilizadas (fig. 29).

<i>mp</i>	=	<i>mezzo piano</i>
<i>bp</i>	=	<i>ben piano</i>
<i>pf</i>	=	<i>poco forte</i>
<i>bf</i>	=	<i>ben forte</i>
<i>psf</i>	=	<i>poco sforzando</i>
<i>bsf</i>	=	<i>ben sforzando</i>
<i>prfz</i>	=	<i>poco rinforzando</i>
<i>brfz</i>	=	<i>ben rinforzando</i>

Fig. 29 - Escala das dinâmicas

Na explicação da simbologia utilizada na sonata oferecida por Enescu podemos verificar que existem graus dinâmicos pouco ortodoxos como o *bp* (bem piano), *pf* (pouco forte) e *bf* (bem forte). Estas têm de ser bem equacionadas em relação ao restante plano dinâmico e é mais um elemento que demonstra a sensibilidade necessária na sua interpretação.

Várias vezes as dinâmicas são colocadas de forma a oferecer o início, as inflexões e o culminar de cada ideia melódica (fig. 30). A melodia por vezes sofre rápidas mudanças deste cariz, pretendendo assim atingir uma autenticidade de carácter, que se reflete num controlo e distribuição do arco inteligente.

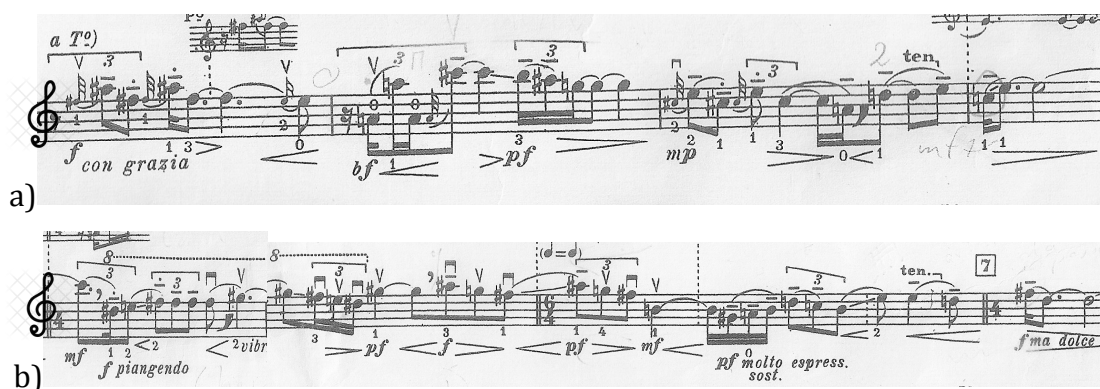


Fig. 30 - A dinâmica conduz e dá forma à linha melódica (número 3 (a) e 6 (b) de ensaio)

Por vezes as mudanças de dinâmica são abruptas e extremadas, traduzindo-se em explosões sonoras de um forte temperamento. Por exemplo, no compasso anterior ao número 29 de ensaio do segundo andamento, Enescu marcou, para ambos os instrumentos, uma dinâmica raramente encontrada noutros autores, mas específica para a sua sensibilidade musical: crescendo súbito (fig. 31).

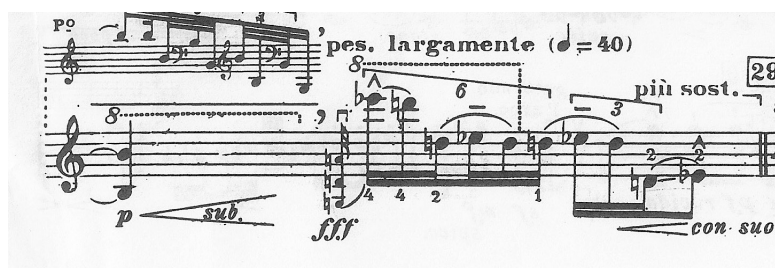


Fig. 31 - Crescendo súbito (número 28 de ensaio)

Outras vezes, quando a linha melódica segue no piano, o violino interpõe-se, ou vice-versa, quase atropelando, de forma exuberante e solística. Este diálogo remonta à prática da música folclórica romena, em que após uma demonstração de bravura esta é interrompida por outra demonstração não

menos virtuosa. A figura seguinte ilustra isso mesmo: no espaço de uma colcheia o violino vai de pianíssimo a forte, seguido de um crescendo no motivo que se segue (fig. 32).

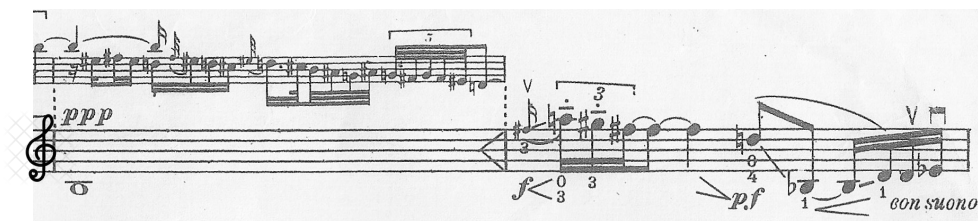


Fig. 32 - As dinâmicas permitem o diálogo entre os instrumentos
(número 2 de ensaio)

Enescu utiliza também a dinâmica por forma a estruturar o plano de cada andamento, guardando a marcação de intensidade máxima (*fff*) para o seu clímax (fig. 33).

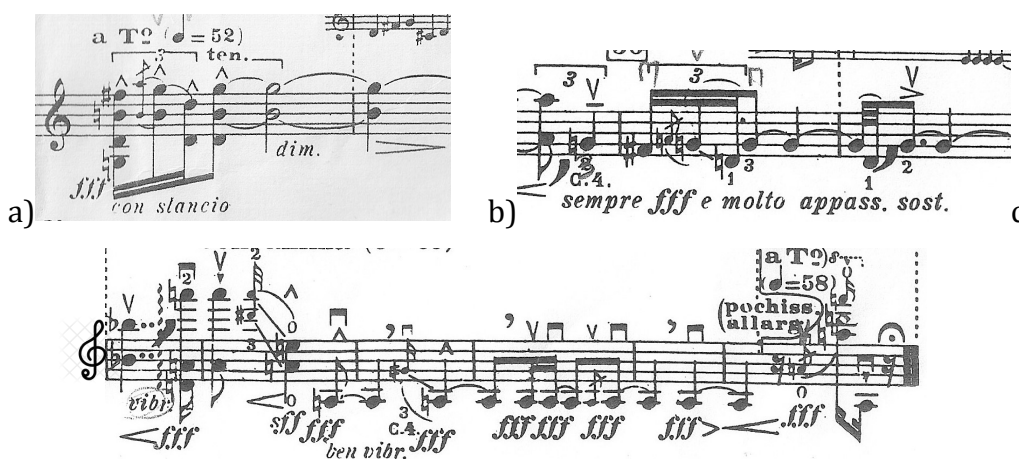


Fig. 33 - Dinâmica mais intensa guardada para o clímax da sonata
(número 11 (a), 56 (b) e 57 (c) de ensaio)

6.3 A agógica escrita

Enescu tem uma abordagem pessoal e específica à agógica musical, devido à inspiração proveniente da música popular romena. O primeiro andamento tem, no modo geral, uma pulsação bastante estável. É importante a marcação *senza rigore* (fig. 34), que aparece várias vezes para iniciar ou terminar

uma frase, em certas estruturas melismáticas. Esta marcação oferece uma maior liberdade à interpretação rítmica. O intérprete poderá prolongar e enfatizar certas notas-chave da linha condutora. Esta marcação vai de acordo ao estilo *parlando rubato*, característico do *rubato* de cariz vocal presente na *doina*.

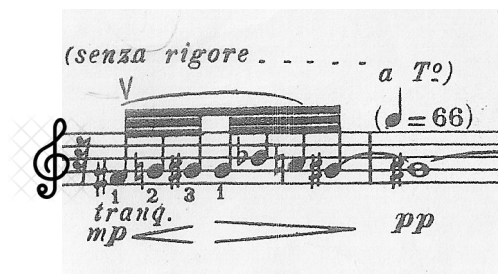


Fig. 34 - 1º motivo com a marcação, *senza rigore* (número 7 de ensaio)

A partir da recapitulação até ao final do andamento, aparecem várias mudanças de tempo. A certa altura isto acontece a cada compasso. Do *L'istesso tempo un poco animato* até ao final do andamento existem 17 indicações metronómicas no espaço de 35 compassos (fig. 35).

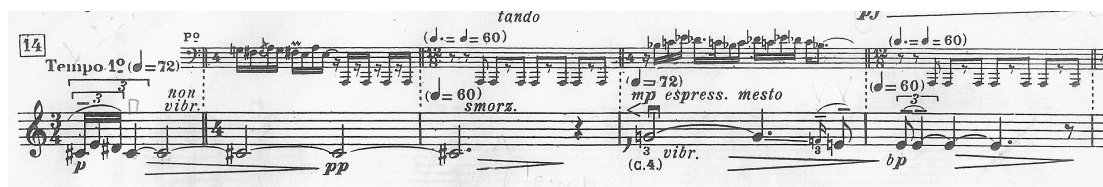


Fig. 35 - Mudanças de tempo a cada compasso (número 14 de ensaio)

O segundo andamento é um *Andante*, com tendência a prolongar as frases, e suste as linhas melódicas podendo resultar na expansão da pulsação (*strascinandosi*). As indicações de *senza rigore* mantêm-se presentes e a estas juntam-se rubatos. Este 2º andamento é um andamento lento, com algumas mudanças de pulsação. Após uma secção central um pouco mais viva, regressa ao tempo inicial, com tendência a mover-se cada vez mais vagarosamente – o andamento conclui num *adagio*.

O último andamento volta a ter várias mudanças metronómicas. Após um refrão com pulsação estável, o primeiro episódio traz um drástico contraste. Esta nova secção tem flutuações de tempo, passagens com marcação "*senza rigore*",

uma secção “*pochissimo meno mosso rubato*” que nos traz de volta ao enérgico tempo 1º.

É evidente que Enescu oferece ao intérprete inúmeras indicações relativas à agógica. Tal como os restantes aspetos desta linguagem anotada, o compositor procura controlar a interpretação da obra, de modo a trazer o carácter autêntico que a música exige.

6.4 As dedilhações

Ao escrever esta sonata, Enescu fez questão de anotar as dedilhações na partitura do violino, para obter certos efeitos por ele desejados. Muitas vezes estas dedilhações soam algo improvisadas, tal como um violinista *lăutar* possa soar. Estas dedilhações são de modo geral confortáveis, dado a sua plena noção sobre o sistema prático de exequibilidade da técnica da mão esquerda. Não significa isto que são simplistas, pelo contrário, temos em mente que era um violinista a escrever para o seu próprio instrumento.

Mais uma vez, as suas sugestões vão estritamente ao encontro do propósito musical, ao fundamento interpretativo dum autêntico *lăutar*, para dar sentido à melodia e trazer o carácter inerente da prática folclórica. Os *portamenti* entre notas estão bem presentes, por vezes marcados de forma explícita pela notação oferecida (fig. 36 e 37):

∩: portamento de bas en haut sur le temps.

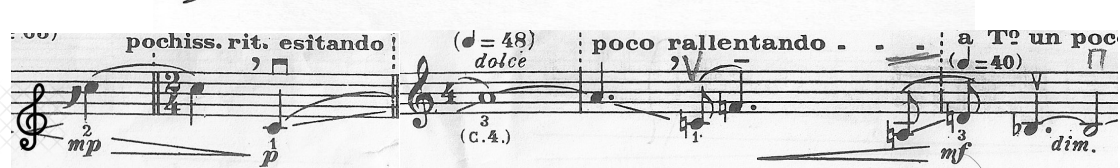


Fig. 36 - *Portamenti* e *glissandi* anotados na partitura (número 17 de ensaio)

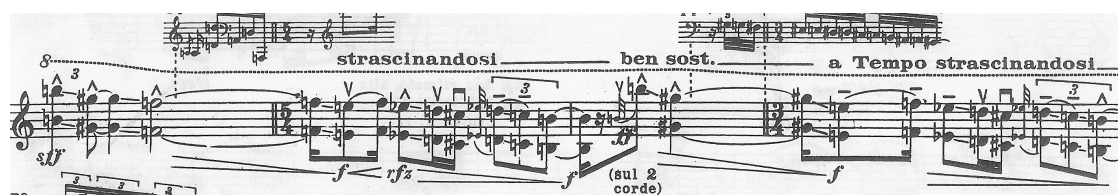


Fig. 37 - *Portamento* em oitavas (número 28 de ensaio)

Noutros casos o efeito do *portamento* é conseguido por uma notação implícita, produto das dedilhações oferecidas pelo compositor (fig. 38).

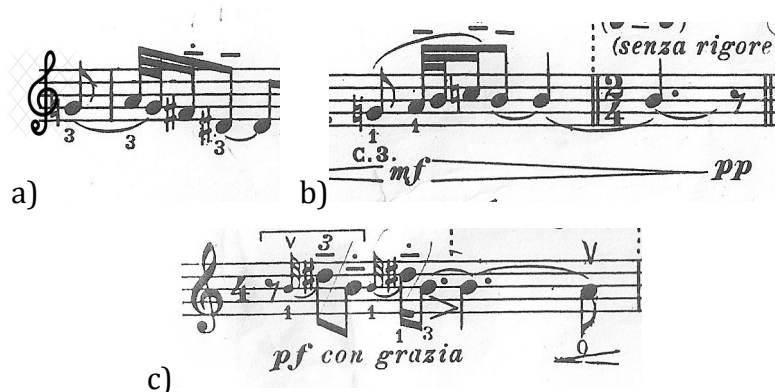


Fig. 38 - A dedilhação resulta no *portamento* (a, b e c no número 1 de ensaio)

A dedilhação é exigente e rigorosa, tal como a música, e ordena fluidez e precisão de movimentos. São frequentes os saltos do registo para subitamente tocar no registo mais agudo do violino, e vice-versa. O *glissando* é muitas vezes bem-vindo (fig. 39).



Fig. 39 - Saltos de registo com *portamento*
(número 15 (a) e 16 (b) de ensaio)

6.5 As indicações e outras ferramentas de expressão

Como já evidenciado, a partitura arma o intérprete de uma riquíssima variedade, detalhe e quantidade de informação para uma apurada execução da música transcrita. Neste sentido, é de notar as inúmeras indicações de expressão, sugestivas do carácter de uma passagem em particular. Estas indicações são frequentemente descritas por várias palavras, com um objetivo de atingir uma carga emocional muito específica. Por exemplo, no segundo andamento Enescu

pede-nos para tocar de forma *dolciss. teneramente com intimíssimo sentimento*. Outras vezes, as expressões são mais sucintas. No entanto, existe uma enorme diversidade do tipo de indicações, bem como uma certa dose de originalidade nas suas combinações: ora usando indicações comuns como *appassionato*, *patetico*, ou *cantabile nostalgico*, ora menos comuns, como é o caso das expressões/combinções *delicatamente lusingando*, *lontano*, *piacevole ou estatico* *legatiss. nostalgico*. Estes são apenas alguns exemplos entre um vasto leque de escolha, que por vezes aparece de compasso a compasso.

Esta sonata contém vários outros tipos de mecanismos e técnicas instrumentais que trazem ao de cima as particularidades estilísticas enescianas. Destaco a utilização dos quartos de tom, as extensas melodias em harmónicos e a alternância entre *pizzicatos* de mão esquerda e direita. Os quartos de tom oferecem uma afinação atípica, trazendo uma cor especial a um certo momento (fig. 40). São típicos da música popular romena.

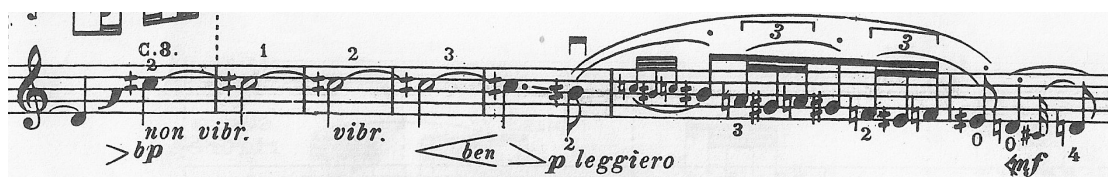


Fig. 40 - Exemplo da utilização da afinação por quartos de tom
(número 36 de ensaio)

No segundo andamento Enescu apresenta uma belíssima melodia, aludindo à impressão de um pastor a tocar a sua flauta, juntando-lhe a marcação *non vibrato*, assim exacerbando a autenticidade desta imitação (fig. 41).

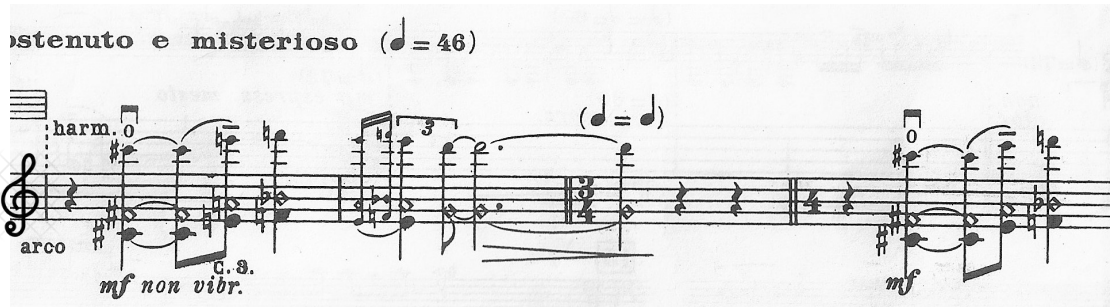


Fig. 41 - Simulando a canção de uma flauta em harmónicos
(início do 2º andamento)

6.6 O piano, como parceiro no discurso

Convém não esquecer que Enescu possuía um grande domínio sobre o piano, e estava então equipado para escrever de uma forma igualmente sofisticada, tal como a escrita para o violino. O piano tem um papel tão importante como o violino nesta composição, que é denominada como uma “Sonata para Piano e Violino” e não como “Sonata para Violino e Piano”. O piano é absolutamente central ao discurso melódico existente, à implementação do ambiente e expressão desejados e serve naturalmente para expor o carácter popular romeno. Nesse sentido, as características composicionais servem, por vezes, o propósito de imitar instrumentos do folclore, como é o caso da frequente imitação de um címbalo (fig. 42).



Fig. 42 – Címbalo

Outras vezes em vez de imitar certos instrumentos, o piano procura sugerir elementos da cultura romena. No início do segundo andamento, as quintinas em *ostinato* do piano, sugerem o chamamento à igreja, através da *toaca* (fig. 43). Na Igreja Ortodoxa Cristã, tal chamamento é usual e marca eventos locais. A *toaca* é um instrumento de percussão feito de madeira. É rudimentar e ancestral e ainda é usado em Igrejas ou nos mosteiros, para convocar os padres para rezar ou no começo duma procissão.



Fig. 43 - Toaca

Como já exposto anteriormente, o pianista interage regularmente com o violinista em discurso heterofônico. Este estilo composicional é a chave para o processo de criação de Enescu nesta obra. Será abordado no seguinte capítulo o conceito heterofônico aplicado nesta Sonata, a sua importância no discurso melódico tal como as inovadoras aplicações polifônicas através deste mesmo princípio composicional.

No plano do equilíbrio dinâmico há, contudo, uma relação dominante durante toda a obra. De forma geral, a dinâmica anotada na partitura do piano tende a estar um grau abaixo da dinâmica do violino. Apesar desta ser uma sonata para piano e violino nesta ordem específica de instrumentos, como anteriormente mencionado, Enescu é sensível à capacidade sonora de cada um, adequando a dinâmica relativa entre executantes para obter o equilíbrio desejado (fig. 44 e 45).

Fig. 44 – Exemplo do equilíbrio dinâmico à capacidade sonora dos instrumentos (número 16 de ensaio)

21

mf

p s.v.

harm.

f dolce espress. vibr.

p s.v. eguale

bp

pp

3

5

5

10

20

20

20

3

3

3

5

pp

dolciss. armonioso (sempre *And.*)

un poco rubato

f

f

And.

à l'ord.

Fig. 45 – Os harmônicos do violino – em dinâmica generosa – justificam um acompanhamento subtil (número 21 de ensaio)

7 – A especificidade do estilo de composição

7.1 Heterofonia, como conceito inovador

O conceito de heterofonia designa a execução simultânea duma ideia musical, por duas ou mais vozes ou instrumentos, sendo essa ideia apresentada em formas diferentes. As diferenças evidenciam-se principalmente a nível rítmico e de notas, mas também se podem repercutir ao nível dinâmico ou de articulações.

Nas práticas folclóricas romenas, a heterofonia é utilizada frequentemente, de forma natural e espontânea. Quando um instrumento está a tocar a mesma melodia cantada por uma voz adiciona algumas fórmulas específicas para a técnica daquele instrumento.

Enescu remarcou esta característica bastante particular das práticas folclóricas romenas e vislumbrou o potencial de frescura e originalidade que podia trazer, ao ser aplicado na música erudita.

Na seguinte figura (fig. 46), podemos observar a utilização, na parte do piano, das notas constituintes dos dois pequenos motivos expostos pelo violino.

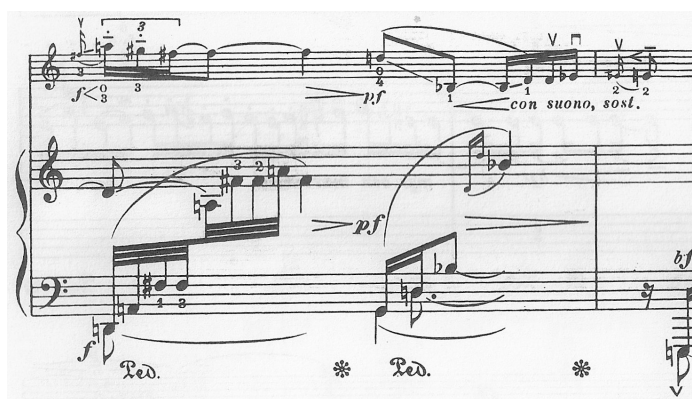


Fig. 46 - Exemplo de heterofonia (número 2 de ensaio)

Também podemos observar, no mesmo exemplo, que, embora a heterofonia não seja em uníssono, nem harmonia, nem contraponto, nem variação, apresenta algumas tendências de aproximação e mistura de práticas diversas – ritmo, contorno dinâmico, e ornamentação diferente.

A clarividência e genialidade de Enescu não se limitaram apenas à utilização do procedimento inédito observado na prática folclórica: avançou para conexões entre a heterofonia, a harmonia e a polifonia.

The image displays a complex musical score for a heterophonic piece. It consists of several systems of staves, including a 5th bass line. The notation is dense, featuring intricate rhythmic patterns, triplets, and various dynamic markings such as *ff*, *mf*, *f*, and *pp*. Performance instructions include *strascinandosi*, *ben sost.*, *a tempo strascinandosi*, and *pes. largamente (♩=40) più sost.*. There are also markings for *Red.* (Reduction) and *CON SUONO*. The score is marked with numerous asterisks and vertical lines, indicating specific performance techniques and structural divisions. The overall style is characteristic of Enescu's complex and layered musical language.

Fig. 47 - Conceito heterofônico com implicação harmônica
(número 28 de ensaio)

No exemplo acima (fig. 47), a melodia principal é exposta pelo violino, em oitavas. O piano executa, com a mão direita, a apresentação heterofônica do mesmo tema adicionando, aqui e ali, mais algumas notas. Mas, para além do tema principal, nos primeiros dois compassos, Enescu reintroduz o motivo do intervalo de quarta repetida do início do andamento, num gesto contrapontístico de cariz independente e também várias harmonias nos seguintes compassos.

A inevitabilidade enesciana surpreende a cada momento. No último compasso do fragmento abaixo apresentado (fig. 48), o uníssonos inicial transforma-se em heterofonia, por causa dos quartos de tom introduzidos na descida do violino, impossíveis de executar no piano.

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is marked 'stridente, non staccato' and 'poco - a - poco - allarg.'. The piano part is marked 'stridente' and 'piangendo'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are several instances of 'Red.' (ritardando) and asterisks (*) in the piano part, indicating specific performance techniques or corrections. The overall mood is dramatic and expressive.

Fig. 48 - Quartos de tom tornam a passagem heterofónica
(número 54 de ensaio)

7.2 O quadro harmónico - reflexos modais

Desde as primeiras notas, introduzidas pelo piano, o ouvinte desta sonata é transportado para um mundo sonoro com clara reminiscência oriental. Apesar de Enescu nos informar que a sonata está na tonalidade de lá menor, esta indicação serve de referência como o centro harmónico, não implicando o domínio do modo menor. Lá é de fato a tónica, mas, no entanto, há uma frequente utilização de modos diversos, aliás, o carácter popular romeno é alcançado também pela utilização das escalas associadas à música dos *romani*.

É importante perceber as origens do povo *romani* para entender de onde provém a inspiração e o fundamento que se reflete na música. Os *romani* são um povo com origem no Paquistão - a sua língua tem raízes no sânscrito da antiga

Índia. É um povo que se espalhou pelas rotas migratórias do Médio Oriente, instalando-se na Pérsia, na Arménia e, através do império Bizantino, chega à Europa pelas portas do Leste europeu (imigrando para países como a Grécia, os Balcãs, a Moldávia, a Roménia e a Hungria, até à Península Ibérica). Não é de estranhar que a cultura, onde naturalmente se enquadra a música, sofre de uma multitude vasta de influências, desde o Oriente até ao Ocidente.

Enescu foi introduzido à música popular romena na sua juventude, e relata pela vida fora as suas memórias de criança. É importante lembrar que Enescu nasceu e passou os primeiros anos de vida numa vila pequena. Era precisamente neste meio quase rural onde os músicos ciganos costumavam praticar a sua atividade musical. De facto, o povo cigano tem um papel preponderante na preservação e divulgação da música folclórica romena. Era costume os *romani* tocarem num ensemble instrumental chamado *taraf*, habitualmente tocando uma seleção de instrumentos entre o violino, o clarinete, a *cobza*, o címbalo, o acordeão, o contrabaixo e alguns instrumentos de percussão. Os *lăutari* são os solistas do *taraf*. Enescu acede às sonoridades folclóricas através do uso das escalas e modos praticados na música dos *lăutari romani* (fig. 49).



Fig. 49 - Escala cigana

O primeiro andamento está repleto de passagens com o uso do segundo ou quarto grau aumentado, resultando num mundo sonoro claramente oriental. Ainda antes do primeiro motivo introduzido pelo violino, o piano abre a sonata ao convidar-nos a um modo musical com quarta aumentada (poderá ser interpretado como o modo eólio ou como o reflexo de uma escala de influência oriental, fig. 50).

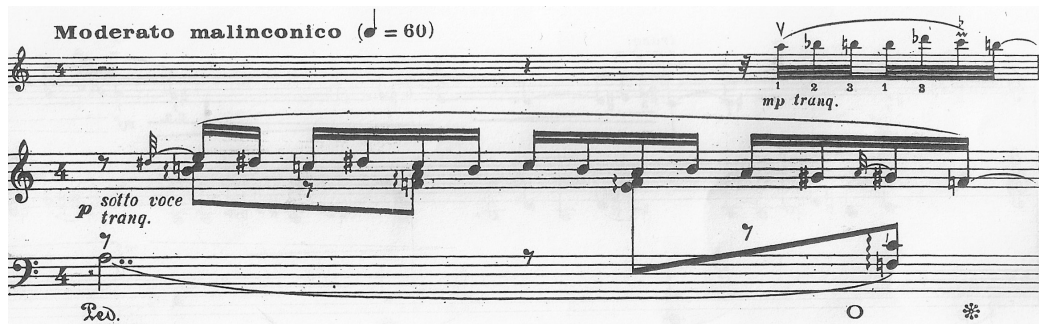


Fig. 50 - A quarta aumentada presente desde o primeiro compasso (início do primeiro andamento)

No entanto é no 3º andamento onde encontramos com mais frequência o uso das escalas orientais (fig. 51). A rítmica alia-se ao mundo sonoro dos *lăutari*, produzindo passagens impetuosas de bravura:

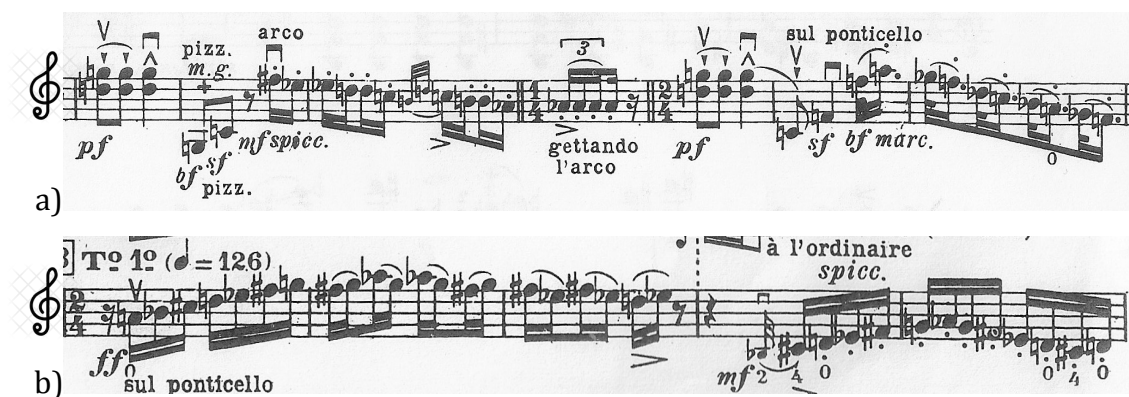


Fig. 51 - Exemplos de escalas orientais usadas no 3º andamento (número 45 (a) e 53 (b) de ensaio)

7.3 A rítmica

Enescu não poupa ao detalhe a sua notação rítmica da partitura para obter o que minuciosamente tinha em mente. Mais uma vez, oferece ao intérprete indicações precisas, específicas e muito detalhadas. O compositor escreve o discurso musical com ritmos exatos, expondo as variações rítmicas de cada frase à mais ínfima subdivisão do tempo. Deste modo, a complexidade rítmica da frase melódica oferece os contornos associados ao estilo da execução intuitiva e improvisado dos *lăutari*. É de salientar que a complexidade rítmica vai muita além do habitual. Isto deve-se não apenas à natureza de cada motivo, que

várias vezes comporta uma dificuldade considerável (por exemplo, com frequente alternância entre a subdivisão binária e ternária, fig. 52), como também é causada pelo princípio heterofónico aplicado por Enescu. As linhas melódicas sobrepostas no diálogo heterofónico, não são lineares e requerem sempre a atenção do ensemble de intérpretes.

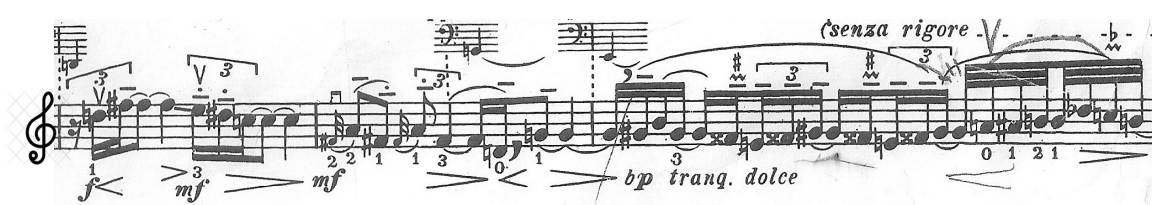


Fig. 52 - Alternância entre ritmos binários e ternários
(número 1 de ensaio)

Uma outra causa da complexidade e natureza variacional do ponto de vista rítmico, reside no facto de Enescu não apresentar duas ideias da mesma forma. Por vezes, estas diferenças refletem-se no ritmo. Por exemplo, no início da recapitulação do 1º andamento, as ideias da abertura da sonata aparecem em fórmulas ternárias (fig. 53).

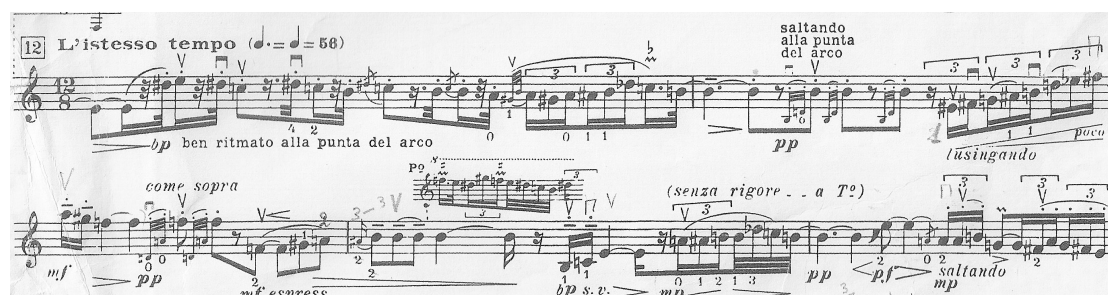


Fig. 53 - Motivos iniciais em ritmos ternários
(número 12 de ensaio)

Existe uma enorme riqueza ornamental na condução rítmica que prevalece no decorrer da sonata. Serve de exemplo o já referido incidente do duplo ornamento que anuncia a sonata, o já referido melisma com mordente.

A genuína originalidade do compositor também se revela pela enorme diversidade rítmica apresentada pelo texto fora. Esta multitude rítmica também

é sobreposta frequentemente, resultando em momentos polirrítmicos surpreendentes (fig. 54).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked with a forte dynamic (f) and includes the instruction 'molto'. It features a complex polyrhythmic pattern with various note values and rests, with bracketed groups of notes labeled with numbers: 14, 7, 6, 7, 6, and 12. The middle staff is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and includes the instruction 'molto'. It features a complex polyrhythmic pattern with various note values and rests, with bracketed groups of notes labeled with numbers: 8, 6, 6, 6, and 5. The bottom staff is marked with a mezzo-piano dynamic (mp) and includes the instruction 'molto'. It features a complex polyrhythmic pattern with various note values and rests, with bracketed groups of notes labeled with numbers: 5 and 5.

Fig. 54 – Polirritmia (número 20 de ensaio)

No segundo andamento, Enescu consegue a proeza de oferecer uma liberdade à linha melódica através de uma notação rítmica absolutamente precisa. O ostinato de quintinas do piano é uma camada sonora que liberta a canção de uma pulsação óbvia (fig 55).

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked with a piano dynamic (pp) and includes the instruction 'eguale'. It features a complex polyrhythmic pattern with various note values and rests, with bracketed groups of notes labeled with numbers: 5, 5, 10, and 20. The bottom staff is marked with a piano dynamic (pp) and includes the instruction 'Ped.'. It features a complex polyrhythmic pattern with various note values and rests, with bracketed groups of notes labeled with numbers: 5, 5, 10, and 20.

Fig. 55 - Quintinas ao abrir o segundo andamento

O carácter *cantabile* em estilo de *doina* da parte inicial e final do 1º andamento é interrompido por episódios dançantes, de ritmos pontuados e com marcações como *staccato al talone* ou *ben ritmato alla punta del arco*. Esta estrutura é invertida no terceiro andamento, em que o compositor abre e fecha o andamento com secções mais enérgicas, de ritmo dançante, incluindo uma secção central de carácter vocal e evocando novamente o estilo da *doina*.

8 - Franz Kneisel

George Enescu dedicou a 3ª Sonata para Piano e Violino ao violinista e pedagogo Franz Kneisel. Por isso, será pertinente dedicar algumas palavras a este tema.

Franz Kneisel nasceu em Bucareste em 1865, como filho de um dirigente de bandas de origem alemã, radicado na Roménia. Terá aprendido a tocar o clarinete, a trompete, mas também o violino, assumindo-o como instrumento principal do seu estudo e ferramenta de trabalho.

Após terminar os seus estudos no Conservatório de Bucareste prossegue a sua formação em Viena, na Áustria. Lá estuda com Jakob Grün e com Joseph Hellmsberger sénior. Este último viria a ser também professor de violino do George Enescu. Durante o tempo passado em Viena, teve a oportunidade de travar conhecimento com Brahms, com quem estabeleceu laços de amizade: participou na estreia do seu quinteto de cordas Op. 88, como prova desta estreita relação. Após um breve período em Berlim, rumou aos Estados Unidos da América em 1885, com apenas 19 anos. Lá desempenha a função de concertino e maestro substituto da Orquestra Sinfónica de Boston. É neste país onde acaba por desenrolar a grande parte da sua carreira musical e foi o sítio onde permaneceu até ao fim da sua vida, salvo algumas curtas viagens à Europa.

Kneisel foi um importante promotor da música de câmara nos EUA, criando um quarteto que se manteve em atividade até 1917. Associou-se ao festival de música de Worcester, em Massachusetts. Estreou nesse país alguns concertos, como é o caso do Concerto para Violino e Orquestra de Brahms, ou de Carl Goldmark. Em 1905, Franz Kneisel mudou-se para Nova Iorque, onde assumiu o cargo de chefe de departamento do então recém-criado Instituto da Arte Musical, instituição que viria a tornar-se a Escola de Música Julliard, função que manteve até ao final da vida. Foi um importante pedagogo e uma figura central na evolução e implementação da tradição musical europeia nesse continente, sendo comparado ao grande professor e violinista Leopold Auer (também este ex-aluno do Joseph Hellmesberger). Pelas mãos dele passaram

alunos como Joseph Fuchs (importante violinista e pedagogo americano), Jacques Gordon (concertino da Orquestra Sinfónica de Chicago) ou Michel Gusikoff (concertino da Orquestra Sinfónica de St. Louis).

Numa das frequentes visitas de Enescu à América, ter-se-ão encontrado e criaram de imediato laços de amizade duradouros. Partilhavam um trajeto algo semelhante no que respeita as suas formações em Viena e às terras natais. Houve sempre, entre eles, um respeito e uma admiração mútua. Franz Kneisel faleceu em março de 1926, no mesmo ano em que Enescu compôs o seu Op. 25. Enescu prestou uma homenagem ao seu amigo, dedicando-lhe esta obra.



Fig. 56 - Franz Kneisel

9 – Conclusões

Chegando à altura das conclusões, julgo altamente pertinente apoiar-me nas ideias sugeridas pelo meu orientador deste projeto, o Professor e violinista romeno Radu Ungureanu. Essas ideias foram confirmadas ao longo da investigação científica efetuada neste projeto.

Depois de conhecer em pormenor todos os mecanismos composicionais, todos os meios e as maneiras de produzir as sonoridades e a grandeza da construção formal, com toda a complexidade e originalidade reveladas pela análise da 3ª Sonata para Piano e Violino, surgem, de forma lógica e natural, alguns pensamentos e algumas conclusões, a seguir expostos.

- A linguagem da escrita enesciana é consequência direta do estilo pessoal do violinista e fruto das suas múltiplas experiências vividas, desde a escola vienense à escola franco-belga, dos amigos e grandes violinistas europeus aos menestréis da Roménia.

- As acusações de ecleticismo, apontadas ao estilo enesciano, não têm fundamento: apenas revelam conhecimento superficial e incompleto dos aspetos multifacetados e fascinantes do compositor.

- A originalidade do estilo enesciano não resulta do recurso ao folclore – comum a tantos outros compositores – nem da assimilação das características folclóricas. O excecional controlo de todos os meios técnicos: estrutura, harmonia, ritmo, domínio técnico dos instrumentos – isto tudo, associado a uma impressionante e sempre surpreendente capacidade imaginativa, acabaram por aportar às suas obras a rara e tão desejada característica, chamada originalidade.

- A marcação de indicações na partitura, de aparência excessiva, em relação à maioria das partituras de várias épocas e estilos, para além de inteiramente justificada, do ponto de vista musical e técnico, acaba por se tornar um espelho da maneira de tocar do violinista Enescu, ao mesmo tempo

possibilitando a autenticidade de carácter. Podemos considerar essas indicações técnico-interpretativas como um livro de ensinamentos gerais sobre como se deve tocar de forma correta, expressiva, sensível, sensata, interessante e convincente.

- As dificuldades contidas nas suas partituras, muito acima das habituais, a começar pela leitura inicial, representam desde o início um grande desafio para os intérpretes que se propõem abordá-las, mas também um desconforto na preparação destas obras. Esta realidade, das dificuldades, esclarece em boa parte o facto de as obras de Enescu não serem tocadas com mais frequência. Mas, falando pela própria experiência, vivida durante a realização do presente projeto – e considerando sobretudo a satisfação alcançada com a apresentação da 3ª Sonata – confesso plenamente que este trabalho vale a pena.

Para finalizar, considero que George Enescu se encontra num grupo de compositores, como Janacek, Honegger, Roussel, Szymanovski e, certamente, muitos outros, que parecem estar a dizer: “O meu tempo há de vir!”

10 – Catálogo das figuras

Fig. 1 - George Enescu, página 18

Fig. 2 - 1º motivo – melisma com mordente (1º e 2º compasso do 1º andamento), página 24

Fig. 3 - 2º motivo (3º e 4º compasso do 1º andamento), página 24

Fig. 4 - 3º motivo (6º ao 9º compasso do 1º andamento), página 24

Fig. 5 - 4º motivo (11º ao 13º compasso do 1º andamento), página 25

Fig. 6 - 2º tema (34º compasso do 1º andamento), página 25

Fig. 7 - Clímax da exposição (38º e 39º compasso do 1º andamento), página 26

Fig. 8 - Apogiatura de quarto de tom no 1º tempo, seguido de *glissando* de 8ª e melisma (18º compasso do 1º andamento), página 26

Fig. 9 - Clímax do 1º andamento - culminação no *fff*, com *slancio* (68 e 69º compasso do 1º andamento), página 27

Fig. 10 - 1º tema na recapitulação, em ritmo ternário (74º compasso do 1º andamento), página 27

Fig. 11 - O chamamento da *toaca* e a cantilena do pastor (1º ao 4º compasso do 2º andamento), página 29

Fig. 12 - Cromatismo – uma rajada de vento interpõe-se no (20º e 21º compasso do 2º andamento), página 29

Fig. 13 - Tema melódico de transição (29º compasso do 2º andamento), página 29

Fig. 14 - O violino imita o chilrear dos pássaros (44º e 45º compasso do 2º andamento), página 30

Fig. 15 - Efeito da *cobza* no violino (52º e 53º compasso do 2º andamento), página 30

Fig. 16 - Efeito do címbalo, numa passagem virtuosa do piano (56º e 57º compasso do 2º andamento), página 31

Fig. 17 - Tema inicial do 3º andamento (1º ao 3º compasso do 3º andamento), página 32

Fig. 18 - Heterofonia – diálogo entre o violino e piano (16º ao 21º compasso do 3º andamento), página 32

Fig. 19. Motivo ríspido com escala descente modal (30º ao 33º compasso do 3º andamento), página 33

Fig. 20- Tema vocal introduzido pelo violino (60º ao 68º compasso do 3º andamento), página 33

Fig. 21 - 1ª das quatro frases – início dos episódios variacionais – em carácter de *doina*. Passagem com o frequente uso do *portamento* (138º ao 143º compasso do 3º andamento), página 34

Fig. 22 - *Cobza* e címbalo em conjunto (161º ao 166º compasso do 3º andamento), página 34

Fig. 23 - Culminação da sonata (no número de ensaio 56, compasso 286), página 35

Fig. 24 - Terceiro (a), sexto (b) e sétimo (c) compasso do número 1 de ensaio, página 37

Fig. 25 - Efeito de acompanhamento, na ponta do arco (número 12 de ensaio), página 38

Fig. 26 - Arcadas curtas dentro de arcadas longas (número 24 de ensaio), página 38

Fig. 27 - Arcadas e *pizzicattos* misturados (número 46 de ensaio), página 38

Fig. 28 - Chaveta de diferenciação entre *porté* e *louré*, página 39

Fig. 29 - Escala das dinâmicas, página 39

Fig. 30 - A dinâmica conduz e dá forma à linha melódica (número 3 (a) e 6 (b) de ensaio), página 40

Fig. 31 - Crescendo súbito (número 28 de ensaio), página 40

Fig. 32 - As dinâmicas permitem o diálogo entre os instrumentos (número 2 de ensaio), página 41

Fig. 33 - Dinâmica mais intensa guardada para o clímax da sonata (número 11 (a), 56 (b) e 57 (c) de ensaio), página 41

Fig. 34 - 1º motivo com a marcação, *senza rigore* (número 7 de ensaio), página 42

Fig. 35 - Mudanças de tempo a cada compasso (número 14 de ensaio), página 42

Fig. 36 - *Portamenti* e *glissandi* anotados na partitura (número 17 de ensaio), página 43

Fig. 37 - Portamento em oitavas (número 28 de ensaio), página 43

Fig. 38 - A dedilhação resulta no *portamento* (a, b e c no número 1 de ensaio), página 44

Fig. 39 - Saltos de registo com *portamento* (número 15 (a) e 16 (b) de ensaio), página 44

Fig. 40 - Exemplo da utilização da afinação por quartos de tom (número 36 de ensaio), página 45

Fig. 41 - Simulando a canção de uma flauta em harmónicos (início do 2º andamento), página 45

Fig. 42 - Címbalo, página 46

Fig. 43 - *Toaca*, página 47

Fig. 44 - Exemplo do equilíbrio dinâmico à capacidade sonora dos instrumentos (número 16 de ensaio), página 47

Fig. 45 - Os harmónicos do violino - em dinâmica generosa - justificam um acompanhamento subtil (número 21 de ensaio), página 48

Fig. 46 - Exemplo de heterofonia (número 2 de ensaio), página 49

Fig. 47 - Conceito heterofónico com implicação harmónica (número 28 de ensaio), página 50

Fig. 48 - Quartos de tom tornam a passagem heterofónica (número 54 de ensaio), página 51

Fig. 49 - Escala cigana, página 52

Fig. 50 - A quarta aumentada presente desde o primeiro compasso (início do primeiro andamento), página 53

Fig. 51 - Exemplos de escalas orientais usadas no 3º andamento (número 45 (a) e 53 (b) de ensaio), página 53

Fig. 52 - Alternância entre ritmos binários e ternários (número 1 de ensaio), página 54

Fig. 53 - Motivos iniciais em ritmos ternários (número 12 de ensaio), página 54

Fig. 54 - Polirritmia (número 20 de ensaio), página 55

Fig. 55 - Quintinas ao abrir o segundo andamento, página 55

Fig. 56 - Franz Kneisel, página 57

10 – Bibliografia

Partitura

Enescu, George, 3^a Sonata para Piano e Violino, *dans le Caractère Populaire Roumain*, Op. 25. Enoch & Co, 1983.

Livros e estudos de investigação

- Gavoty, Bernard, *Les Souvenirs de George Enesco*. Flammarion, Paris, 1955
- Noel, Malcom, *Gorge Enescu: His Life and Music*. Toccata Press, Exeter, Reino Unido, 1990
- Williams, David H., *Enescu in America, George Enescu's Resonance as Composer with the American Musical Consciousness*. Sompósio "Enescu in America", Bucareste, 10 de setembro 2005
- Hoffman, Alfred, *THE presente state of research of the life of George Enescu*. *Studii de muzicologie*, 1968
- Burton, Humphrey, *Menuhin – A life*. Northeastern University Press, Boston, Massachusetts, EUA, 2000
- Bentoiu, Pascal, traduzido por Lory Wallfisch, *Enescu – A detailed Analysis*, Scarecrow Press, Reindo Unido, 2010
- Olmstead, Andrea, *Julliard – A History*. University of Illinois Press, edição revista em 2002
- Vancea, Zeno, *George Enescu, Hommage à l'ócasion du centenaire de sa naissance*. Editura Meridiane, Bucareste, 1981
- Radulescu, Mihai, *Violinistica Enesciana*. Editura Muzicala a Uniuni Compozitorilor, Bucareste, 1971
- Mihailovici, Marcel, *Aminitiri despere Enescu Brancusi si alti prieteni*. Editura eminescu, Bucareste, 1987
- Ayres, Helen, *George Enescu: The Coomplete Musician – a study of violin virtuosity in Enescu's Third Sonata for Piano and Violin*. University of Melbourne, 2006
- Kim, Ji Won, *George Enescu – His influence as a violinista and pedagogue*. University of Sydney, 2011

Internet

- <https://www.thirteen.org/publicarts/violin/enesco.html>

- <http://www.enescusociety.org/georgeenescu.php>

Fotos

George Enescu - <http://www.operavivra.com/articles/george-enescu/>

Franz Kneisel - <https://pt.findagrave.com/memorial/83061536/franz-kneisel>

Toaca - http://www.romania-actualitati.ro/toaca_legatura_intre_cer_si_pamant-5003

Címbalo - <https://instrumundo.blogspot.com/2012/05/hammer-dulcimer-salterio-de-martillos.html>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
Cordas, Violino

George Enescu; A 3ª Sonata para Piano e Violino Op. 25
e o Carácter Popular Romeno
Afonso Rosas Almeida

