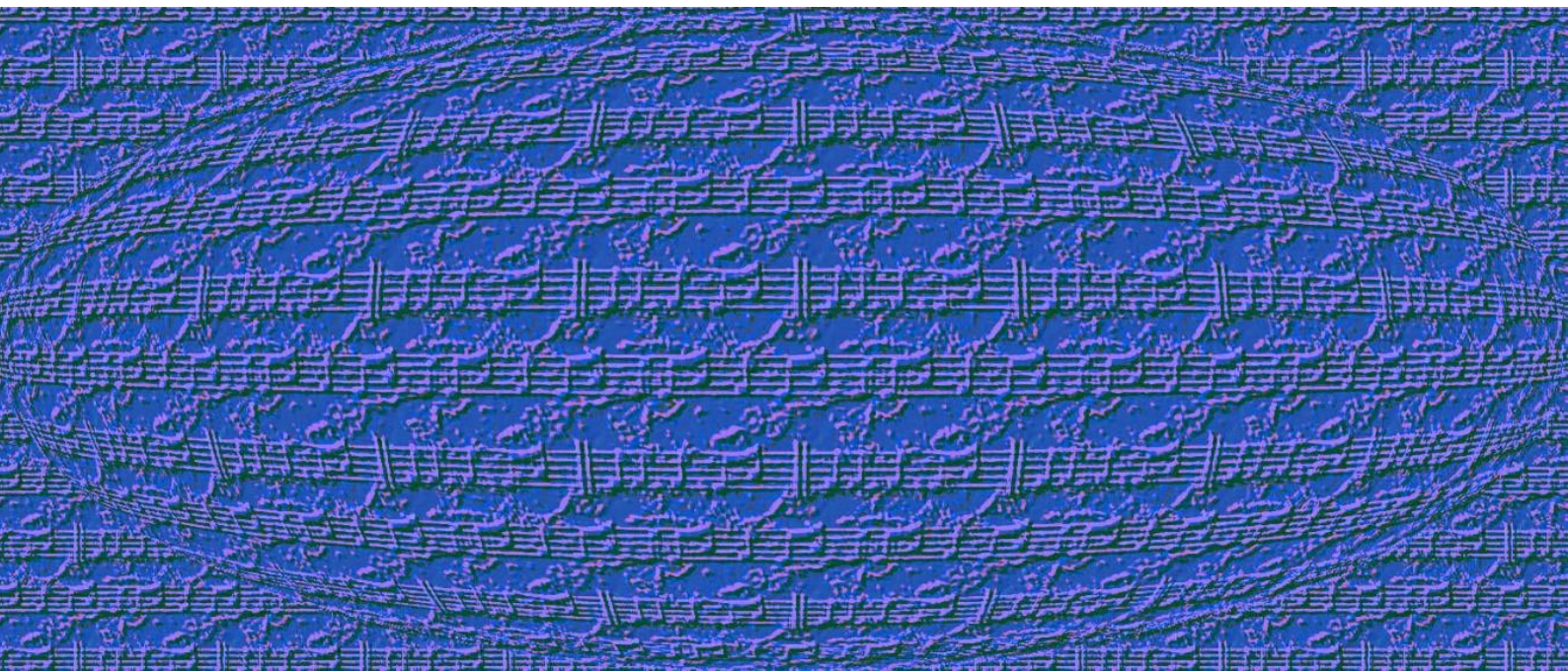




Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# **La escuela nacional musical rumana - finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX**

## **Aspectos técnicos e interpretativos en las obras para viola y piano de G. Enescu (Concertstück) y Stan Golestan (Allegro et Arioso de concert)**



**Mestrado em Música - Área de Especialização em Viola de Arco**

**Daniela Mónica Tudor**

**Orientadores:**

**Maria Luisa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho**

**Joana Marta De Carvalho Pereira**

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Área de Especialização em Viola de Arco realizada sob a orientação científica da Professora Adjunta Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho e da Professora Adjunta Convidada Joana Marta De Carvalho Pereira do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Marzo 2015



## Composição do júri

Presidente do júri

Especialista, Pedro Miguel Reixa Ladeira

Professor Adjunto Convidado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Doutor, Tiago José Garcia Vieira Neto (Arguente)

Professor Ajunto Convidado da Escola Superior de Música de Lisboa

Doutora, Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho (Orientadora)

Professora Adjunta na Escola Superior de Artes do Instituto Politécnico de Castelo Branco



## **Agradecimientos:**

Agradezco en primer lugar a la profesora Doctora doña Maria Luisa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho, su ayuda, siempre que la he necesitado, y sus indicaciones y consejos sobre aspectos específicos del trabajo siendo de fundamental ayuda para poder llevarlo a cabo.

Mis agradecimientos se dirigen también a la profesora de viola doña Joana Marta De Carvalho Pereira por su amistoso trato, su cortesía y su ayuda en varios aspectos de mi trabajo.

La versión final de este trabajo se debe a las excelentes sugerencias recibidas por parte del profesor Doctor don Tiago José Garcia Vieira Neto a quien dedico mis más sinceros agradecimientos.

## Resumen

La variedad geográfica de los territorios habitados por los rumanos justifica el carácter más importante de su música - la heterogeneidad, que reúne un gran número de influencias de las culturas de los pueblos vecinos o de los que solo estuvieron de paso. Esta tesis se puede aplicar principalmente a la música folclórica rumana, que presenta características muy diferentes a nivel regional. La práctica de la música *culta* - al estilo occidental - dentro del territorio rumano no se ha manifestado constantemente antes de la segunda mitad del siglo XIX, que es el momento de la creación de una escuela musical nacional.

A partir de este momento y durante varias décadas se hacen grandes esfuerzos para sincronizar el panorama musical local con el de la Europa occidental, en todos sus aspectos: compositivo, interpretativo, pedagógico, o propagador de la música culta y de entretenimiento.

Los resultados de este complejo e intenso proceso llegan a su máximo alcance alrededor del año 1940, aunque luego, después de la guerra, serán aniquilados por el régimen comunista creado en el país. En las más de cuatro décadas siguientes, el sincronismo con los centros musicales de la Europa occidental se ve interrumpido por razones políticas. Después de la desaparición del régimen comunista, en 1989, se vuelve a retomar el proceso sincrónico interrumpido al final de la segunda guerra mundial,

El Concertstück de George Enescu y Arioso y Allegro de Concert de Stan Golestan, son dos obras para viola y piano que trataré de analizar de punto de vista formal, musical y técnico, tanto desde una perspectiva académica, como desde la del intérprete de viola. Ambas forman ya parte del repertorio universal de la viola y están compuestas en el periodo de entreguerras, el más efervescente de la creación artística rumana de todos los tiempos y a todos los niveles. Las artes plásticas, la arquitectura, la literatura, la poesía, la filosofía, el teatro, y desde luego, la música llegaron a desarrollarse de una manera explosiva, como jamás había ocurrido antes, buscando su propia identidad nacional.

Comenzaré por exponer las principales orientaciones que han determinado las tendencias y el desarrollo de la cultura rumana en general y la musical en particular en el periodo de tiempo comprendido entre el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX y analizaré musicalmente y formalmente las dos obras para viola y piano anteriormente mencionadas. Después de presentar sus principales dificultades técnicas, intentaré ofrecer algunas soluciones prácticas que faciliten el alcance a la expresión artística, a la extraordinaria riqueza musical de estas dos obras, lo que constituye el principal objetivo del presente análisis.

**Palabras clave:** viola, Concertstück, Enescu, Arioso y Allegro, Stan Golestan, música rumana



## **Abstract**

The geographical variety of the territories inhabited by Romanians justifies the most important character of his music - the heterogeneity, which brings together a large number of influences from the cultures of the neighboring villages or those who were only just passing. This thesis can be applied mainly to the Romanian folkloric music, which is presenting very different regional characteristics. The practice of music - Western style - within the Romanian territory hasn't manifested itself constantly before the second half of the 19th century, which is the time of the creation of a national music school.

From this moment, and for several decades great effort are being made to synchronize the local musical scene with that of Western Europe, in all its aspects: composition, interpretive, pedagogical, or propagator of music and entertainment.

The results of this complex and intense process reach its maximum extent around the year 1940, but then, after the war, they will be annihilated by the Communist regime established in the country. In the more than four decades that followed, the synchronism with the musical centers of Western Europe is interrupted by political reasons. After the demise of the Communist regime, in 1989, turns to return to the synchronous process interrupted at the end of the Second World War.

The Concertstück for George Enescu and Arioso and Allegro Concert of Stan Golestan, are two works for viola and piano that I will try to analyze of formal point of view, musical and technical, both from the academic perspective as well of the viola performer. Both opus are a part of the universal repertoire for the viola and are composed in the period between the two world wars, the most effervescent of the Romanian art of all times and levels. The plastic arts, architecture, literature, poetry, philosophy, theatre, and of course, music, came to develop itself by an explosive manner, as never had happened before, looking for their own national identity.

I will begin by exposing the main orientations that have determined the trends and the development of the culture in general and the musical in particular in Romania, since the end of the 19th century until the first half of the 20th century, and analyze musically and formally the two aforementioned works for viola and piano. After presenting its main technical difficulties, I will try to offer some practical solutions that facilitate the scope to artistic expression, to the extraordinary musical richness of these two works, which is the main objective of the present analysis.

Key words: viola, Concertstück, Enescu, Arioso and Allegro, Stan Golestan, Romanian music





# INDICE

Introducción.....	pág.1
Primera parte	
1. Capítulo I - La escuela nacional musical rumana - finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.....	pág.3
1.1 La creación de un lenguaje musical nacional en el siglo XIX.....	pág.4
1.2 George Enescu - impulsor de la escuela rumana moderna de composición.....	pág.6
Segunda parte	
2. Capítulo II - Aspectos técnicos e interpretativos en las obras para viola y piano de G. Enescu (Concertstück) y Stan Golestan (Allegro et Arioso de concert).....	pág.10
2.1 George Enescu - Concertstück.....	pág.10
2.2 Biografía de George Enescu.....	pág.10
2.3 Análisis formal de Concertstück.....	pág.18
2.4 Consideraciones estilísticas e interpretativas.....	pág.42
2.5 Concertstück - Problemas técnicos y posibles soluciones.....	pág.43
3.- Capítulo III - Stan Golestan - Arioso y Allegro de Concert.....	pág.49
3.1 Biografía de Stan Golestan.....	pág.49
3.2 Análisis formal de Arioso y Allegro de Concierto.....	pág.51
3.3 Arioso y Allegro de Concierto - Aspectos técnicos e Interpretativos.....	pág.53
4. Conclusiones.....	pág.55
Bibliografía.....	pág.57
Fuentes online.....	pág.59



## Índice de figuras

Fig. 1 - Concertstück, compases 1-3.....	pág.19
Fig. 2 - Concertstück, compases 3 - 6.....	pág.19
Fig. 3 - Concertstück, compases 1-12.....	pág.20
Fig. 4 - Concertstück, compases 10-14.....	pág.21
Fig. 5 - Concertstück, compases 14-20.....	pág.21
Fig. 6 - Concertstück, compases 21-30.....	pág.22
Fig. 7 - Concertstück, compases 32-43.....	pág.23
Fig. 8 - Concertstück, compases 44-51.....	pág.24
Fig. 9 - Concertstück, compases 55-62.....	pág.25
Fig. 10 - Concertstück, compases 60-62.....	pág.26
Fig. 11 - Concertstück, compases 62-73.....	pág.27
Fig. 12 - Concertstück, compases 74-87.....	pág.28
Fig. 13 - Concertstück, compases 87-97.....	pág.29
Fig. 14 - Concertstück, compases 99 (con anacrusa) -103.....	pág.29
Fig. 15 - Concertstück, compases 103-108.....	pág.30
Fig. 16 - Concertstück, compases 110-126.....	pág.31
Fig. 17 - Concertstück, compases 127-134.....	pág.32
Fig. 18 - Concertstück, compases 135-143.....	pág.33
Fig. 19 - Concertstück, compases 144-148.....	pág.34
Fig. 20 - Concertstück, compases 148-189.....	pág.38
Fig. 21 - Esquema estructural del Concertstück.....	pág.39
Fig. 22 - Concertstück, compases 190-214.....	pág.41
Fig. 23 - Concertstück, compases 214-216.....	pág.42
Fig. 24 - tema de carácter lírico que precede un salto de una octava.....	pág.43
Fig. 25: compases 23 - 30: pasaje de considerable dificultad técnica, incluyendo escalas cromáticas ascendentes y arpeggios de dos octavas de extensión.....	pág.44
Fig. 26: cambios repetitivos de tercera mayor con el primer dedo.....	pág.44

Fig.27: cambios sucesivos entre la primera posición y la tercera, digitación 1 - 4.....	pág.44
Fig. 28: cambio entre la I y la III posición, donde se alcanza la tercera menor Re-Fa en dobles cuerdas .....	pág.45
Fig.29: sucesiones de terceras en doble cuerdas.....	pág.45
Fig. 30: estudio fraccionado de la escala cromática .....	pág.45
Fig. 31: estudio de la velocidad del arco para equilibrar la intensidad del sonido.....	pág.46
Fig. 32: Practica progresiva de la afinación .....	pág.46
Fig. 33: pasaje de arpegios disminuidos en seisillos y cinquillos.....	pág.46
Fig. 34: pasaje conclusivo, cromático; golpe de arco que reclama una precisa coordinación entre las dos manos .....	pág.47
Fig. 35: modalidad de practicar la velocidad del impulso del arco en las dos direcciones .....	pág.47
Fig. 36: ejercicio para el reparto proporcional de la velocidad del golpe de arco y de la cantidad utilizada para cada nota.....	pág.47
Fig. 37: corcheas en <i>ff</i> ejecutadas al talón con un golpe de arco tipo martelato.....	pág.48
Fig. 38: las tres corcheas se deben ejecutar en staccato - legato (no en spiccato) al talón.....	pág.48
Fig. 39: Se gana en fuerza e intensidad si se ejecutan todas las corcheas al talón.....	pág.49
Fig. 40: ejemplo de fluctuaciones de tiempo y de la intensidad expresiva del discurso musical.....	pág.51
Fig. 41: el primer motivo de la introducción, presente en modo menor y mayor.....	pág.51
Fig. 42: Esquema estructural del Allegro.....	pág.52
Fig. 43: digitación con la que se podría evitar el efecto de glissando del primer dedo.....	pág.53
Fig. 44: pasaje de difícil realización, por las extensiones que requiere su ejecución en la cuerda La.....	pág.54

## 1. Introducción

Poco conocida por el público europeo occidental, la música rumana moderna se está hoy descubriendo paulatinamente, comenzando por la de George Enescu. Subestimado como creador durante décadas, Enescu está hoy redescubierto y considerado como uno de los grandes representantes de las escuelas musicales nacionales del este europeo, análogo a Janacek o Szymanowsky. Con respecto a la música rumana de la segunda mitad del siglo XX, debido a la situación política e ideológica de Rumania - equiparable a la de los demás países del antiguo bloque comunista del este de Europa - se ha visto aislada geográficamente, aunque no estéticamente.

La gran diversidad de las orientaciones modernas o vanguardistas que se han hecho ver en el occidente europeo o en los Estados Unidos se reflejaron también en la creación musical rumana del mismo periodo, en varias combinaciones y con matices autóctonos. Estas últimas, enraizadas en la música folclórica antigua y la religiosa bizantina, han proporcionado a los compositores soluciones inéditas de lenguaje musical. Las generaciones de compositores de la segunda mitad del pasado siglo heredaron de sus antecesores un alto nivel compositivo, estilístico y estético, debido a que en la primera mitad del siglo XX se había constituido en Rumania una escuela musical bien estructurada y con un lenguaje musical desarrollado.

El presente trabajo se propone ofrecer una síntesis de los acontecimientos más reveladores que contribuyeron a la creación de lo que es hoy la escuela musical nacional rumana, y que tienen un antes y un después en su cronología: la aparición, a principios del siglo XX, de George Enescu y de su generación de compositores. Intentaré describir las circunstancias políticas, históricas y sociales que condicionaron la actividad artística y musical en la sociedad rumana de la segunda mitad del siglo XIX y marcaron los cauces de su desarrollo. La guerra de independencia (1877), la constitución del Reino de Rumania (1881), los dos grandes procesos de unificación territorial y política (1859 y 1918), la primera guerra mundial (1914-1918), fueron eventos históricos fundamentales que causaron enormes cambios sociales que afectaron profundamente la vida cultural y artística de la sociedad, impidiendo, en última instancia, su proceso de desarrollo uniforme.

El objetivo de esta investigación es de revelar, de explicar de forma sintética, y de dar a conocer, en definitiva, un episodio de la creación y el desarrollo de la escuela musical nacional rumana, en uno de los periodos más agitados de su existencia. Existe una considerable cantidad de libros, estudios, artículos, conferencias, revistas de especialidad o publicaciones de todo tipo, además de decenas de sitios web en Internet, con información sobre George Enescu y también sobre la vida cultural y artística rumana en los siglos XIX y XX. La inmensa mayoría de estas fuentes está disponible en rumano, ya que existen pocas traducciones a otros idiomas. Exceptuando los recursos que se pueden encontrar on-line, a todas las demás fuentes se puede acceder exclusivamente en las bibliotecas de algunas ciudades rumanas con tradición cultural y universitaria, como Bucarest, Iași, Cluj, Timișoara, Craiova, Arad u Oradea. Esto dificulta de manera considerable el trabajo de investigación para cualquier persona residente en otro país, o que no domina el idioma rumano. La falta de iniciativas de divulgación, a nivel incluso nacional, de estas valiosas fuentes, por parte de las autoridades rumanas competentes, son el origen del desconocimiento, a nivel internacional, de una cultura musical que tiene incontestables méritos y valores artísticos.

He intentado, con mis modestos recursos, realizar todas las indagaciones que he podido en algunas de estas bibliotecas, consultando varios libros, revistas y estudios, llegando finalmente a la conclusión de que el tema que estoy estudiando tiene unas dimensiones tan extensas que se merece una investigación científica exhaustiva; obviamente, el presente trabajo tiene un carácter más bien informativo, de divulgación, en un idioma de circulación internacional, dedicado a revelar la existencia de la escuela musical nacional rumana moderna y de su historia reciente.

El segundo tema que hace el objeto de mi investigación se refiere a dos composiciones para viola y piano, que hoy en día están dentro del repertorio internacional tradicional de este instrumento. Se trata de Concertstück, de George Enescu, y de Arioso y Pieza de concierto, de Stan Golestan.

Si para el tema anterior existe una inmensa bibliografía a consultar, todo lo contrario ocurre en el caso de estas dos creaciones; existen muy pocas referencias o estudios de especialidad que las analicen formalmente o musicalmente. Sin embargo, existen varias cosas que tienen en común: las dos obras se compusieron para ser utilizadas en los concursos por instrumentos que se organizaban cada año en el Conservatorio de Paris (Concertstück en 1906 y Arioso en 1932) y ambas fueron dedicadas a los profesores de viola titulares en su respectivo momento (Enescu se la dedicó a Theodore Laforge mientras que Stan Golestan lo hizo al alumno de éste, Maurice Vieux).

Por último, hay que mencionar la relación de mucho aprecio que existía entre los dos compositores rumanos: el autor del Arioso había ganado el I Premio de Composición „George Enescu”, en su edición celebrada en 1915 (premio fundado en 1911, en Bucarest, por Enescu, de fondos propios) y también se había beneficiado, en marzo de 1920, en Paris, de un concierto protagonizado por el mismo Enescu y dedicado especialmente a Stan Golestan y a sus composiciones.

Voy a estructurar mi trabajo en dos partes: la primera será dedicada a la escuela nacional musical rumana y a sus difíciles comienzos, a su fragmentado y desigual desarrollo, como consecuencia de los importantes cambios sociales y políticos que sucedieron en los territorios rumanos en la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX; me voy a referir a la situación de la escuela nacional rumana de composición a finales del siglo XIX, antes de George Enescu, y a los comienzos del XX, marcados por la aparición del gran compositor en la vida musical rumana. La segunda parte la dedicaré a las dos obras para viola, anteriormente mencionadas; las analizaré formalmente y musicalmente, proponiendo también algunas soluciones técnicas de estudio que he ideado a lo largo de los años, y estoy, de hecho, compartiéndolas con mis alumnos de viola. Presentaré también las biografías de los dos compositores, insistiendo, naturalmente, en la de George Enescu, cuya contribución al desarrollo musical de la Rumania moderna es inestimable.

## 2. La escuela nacional musical rumana - finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX

En la sociedad rumana de los comienzos del siglo XIX, el deseo de libertad y de afirmarse como nación fueron los catalizadores que determinaron los tumultuosos movimientos sociales que condujeron al final a la unificación de los países rumanos y a la creación del estado rumano moderno.

Las siguientes décadas después de la revolución de 1821 tienen el significado de una encrucijada de caminos, de una época de búsquedas, de tanteo, de sincronización con la cultura y la música del occidente, donde finalmente la vida espiritual de los rumanos comienza a aflorar debido a los dinamizadores procesos económicos y políticos de la época.

Al igual que todos los valores de la nueva vida cultural y social, la música rumana tiene que recorrer un largo camino hasta lograr su propio perfil y tener suficientes competencias para nuevas aportaciones compositivas e interpretativas o para la difusión de la música culta en el mercado europeo.

A principios del siglo XIX la música rumana era el resultado de la fusión de creaciones folclóricas campesinas con la música popular urbana, el folclore gitano y los cantos eclesiásticos litúrgicos ortodoxos (Pascu, 2003).

Los primeros gérmenes de las posteriores direcciones estéticas de la música y de la cultura rumana moderna en general, se encuentran en este periodo de tiempo. La agitada historia de los principados rumanos<sup>1</sup>, rodeados a lo largo de su existencia de fuertes imperios, la incesante lucha para la autodeterminación y constitución en un estado unitario, no ofrecían precisamente el entorno idóneo para la creación artística, y por eso el proceso de constitución de un lenguaje artístico y musical nacional se tuvo que conformar y adaptar a las formas “prestadas” del clasicismo o del romanticismo europeo occidental. Como consecuencia, no se crearon las condiciones necesarias para la aparición de personalidades artísticas importantes, que impulsen y marquen las direcciones de la música, de la literatura o de las artes plásticas. (Pascu, 2003).

### 2.1 La creación de un lenguaje musical nacional en el siglo XIX

Hasta el siglo XIX, la cultura musical rumana en los Principados estaba integrada principalmente por el folclore campesino y los cánticos bizantinos, con influencias orientales (turcas). En Transilvania, los contactos con la música europea se hicieron a través de músicos alemanes, austriacos, que vivían o eran huéspedes de la corte imperial – como eran Michael Haydn o Carl Ditters von Dittersdorf. Hacia 1820 se intensificaron las visitas de músicos occidentales, grupos de ópera italianos, franceses y alemanes, que contribuyeron paulatinamente a la implantación de una nueva mentalidad, de nuevos modelos musicales y estéticos (Pascu, 2003).

Por otro lado, la penetración de la música occidental en los países rumanos se vio impulsada por la intensificación de las relaciones comerciales con los países occidentales y por la vuelta de los jóvenes después de haber estudiado en las universidades de Viena, Berlín, Leipzig, París o Pisa, que eran las grandes capitales europeas de la época (Pascu, 2003).

Los primeros efectos de estos sucesos se manifestaron en la creación teatral, a través de pequeñas creaciones escénicas, cuplés de contenido político o popurrís de

---

<sup>1</sup> Los principados rumanos Muntenia y Moldova se unieron en 1859. Transilvania, provincia del imperio austro-húngaro, se fusionó con el estado nacional rumano en 1918.



temática nacional, que revelaban el espíritu patriótico, histórico, característicos para el romanticismo. El creciente interés para la música popular (campesina) se reflejó en la aparición de numerosas “colecciones de folclore”, confeccionadas sin ningún criterio científico y sometidas a todo tipo de influencias y adaptaciones (Pascu, 2003).

Paulatinamente, se empezaba a perfilar lo que hoy en día llamamos “tradición”, es decir, las tres direcciones que constituyen la fuente de inspiración para las creaciones artísticas modernas futuras: el folclore campesino, la música popular urbana (derivada del folclore campesino pero alterada, transformada por creadores anónimos o grupos folclóricos ambulantes) y los cánticos bizantinos.

Estas dos últimas pertenecen más bien a la estética romántica de la época: la considerable cantidad de “arias nacionales rumanas” que aparecieron en este periodo de tiempo constituye la expresión ecléctica de la fusión de la música popular urbana con fuentes de inspiración melódica originadas en las romanzas extranjeras de gran popularidad (la canción sentimental francesa, la música de salón, la romanza popular rusa); por otra parte, sea por la influencia occidental, sea por la escasa preparación de los diáconos para cantar la monodia no temperada, se generalizó la práctica de la armonización de las canciones eclesiásticas, en estilo tonal, determinando de esta manera una nueva orientación estética del público (Pascu, 2003).

Estas paradojas no constituyen un caso aislado, sino que se encuentran en todas las formas de emancipación de las escuelas nacionales del este europeo, ya que nacieron como consecuencia del realce del espíritu cultural nacional. La afirmación y divulgación de este espíritu es un homenaje al creador anónimo popular pero, en el mismo tiempo, constituye una alteración de la fuente original, auténtica, hecha con el único propósito de “actualizarse” a los valores occidentales.

Durante casi un siglo, el esfuerzo de sincronizarse con estos valores dejó de lado, probablemente en concordancia con la “moda” de la época, el fondo auténtico del folclore campesino y de la música bizantina, sus principales características, como son la monodia, la interválica no temperada, la compleja estructura de los modos específicos, la rítmica libre (Pascu, 2003).

En la segunda mitad del siglo XIX aparecieron nuevos géneros musicales y muchos compositores escribieron conciertos, cuartetos, operas, sinfonías, pero el valor artístico de sus obras era más bien mínimo, puesto que se limitaban a imitar, en forma y contenido, a obras escritas por compositores clásicos (alemanes y franceses, sobretudo) sin ningún aporte original (Vancea, 1989). Sin embargo, el mérito de estas composiciones es de haber sido las primeras en su género y de constituir la base que conducirá más tarde a la creación de un lenguaje musical nacional, adaptado a los géneros prestados de la creación europea de la época. En aquel momento la estética y las estructuras de la música occidental eran todavía incompatibles con el sistema modal autóctono, debido, sobre todo, a la insuficiente madurez compositiva de los creadores de música sinfónica (Cosma, O.L. Vol. IV, 1976).

Sin embargo, en el campo de la música coral, la fusión entre el rigor formal y preceptivo de la armonía occidental y el fondo melódico-armónico nativo tuvo un importante éxito, teniendo como consecuencia el desarrollo considerable de la música coral, el aumento de las agrupaciones corales y la divulgación de la música culta dentro de la sociedad (Cosma, O.L. Vol. VII, 1986).

La Unión de Moldavia con Wallachia (1859) y de Transilvania con Rumania (1918) son dos momentos históricos que desencadenan grandes transformaciones a escala macro-económica y dan un enorme impulso artístico y creativo. Después de 1859 nace el deseo de buscar una identidad propia, nacional, que refleje las realidades de la

nueva sociedad rumana, la necesidad de tener una cultura musical propia, tras siglos de vivir según modelos artísticos importados e impuestos por los poderes políticos y económicos que gobernaban en Europa.

En todo este periodo de tiempo el progreso de la escuela rumana de composición se caracteriza más bien por los intentos de buscar esta identidad, por tratar de asimilar la cultura musical occidental, mucho más avanzada, por buscar fuentes de inspiración en el romanticismo clasicista de Mendelssohn Bartoldy, en la tradición coral rusa, o en el modelo medieval de la Schola Cantorum (donde muchos compositores y directores rumanos perfeccionaron sus estudios a los finales de siglo XIX y principios del XX) (Vancea, 1989).

En géneros como la sonata o el cuarteto no se compusieron obras de gran envergadura, aunque esto no significa que no se hayan abordado. La música compuesta para violín y piano que data de este período se puede dividir en tres clases: miniatura (pieza en un movimiento), la suite y la sonata. Las primeras sonatas fueron escritas imitando a los compositores clásicos o románticos, sin implicar de modo alguno la personalidad del propio creador; estas composiciones tienen más bien un valor documental, aunque no se les niegan algunas cualidades, como las sonoridades bien organizadas o la integridad formal (Vancea, 1989).

Por ejemplo, el compositor G. Stephănescu (1843 – 1925) escribe dos sonatas (1884): una sonata para piano y otra para violonchelo y piano. Alexandru Mocioni (1849 – 1909) compone una sonata en re mayor, otra en re menor y otra en la menor para violonchelo y piano. Estas sonatas tienen, todas ellas, un denominador común: reflejan estrictamente el rigor de las formas clásicas pero imitan a los compositores vieneses de sonatas y carecen de personalidad propia (Vancea, 1989) y por este motivo están hoy caídas en el olvido.

Por otro lado, el interés para la música folclórica, expresado todavía a nivel de arreglos, prepara el terreno de donde surgirán los principios compositivos para adaptar e introducir la música popular dentro de un nuevo y complejo lenguaje sinfónico. Entre los géneros que se emancipan después de 1850, se observa una preferencia mayor para los vodeviles, las operetas, las óperas (mayoritariamente tratando sobre temas histórico-patrióticos), en las que se afirma paulatinamente un “ethos”<sup>2</sup> nacional propio, dejando atrás las visiones artísticas idílicas, el tratamiento escolástico de la partitura, la retórica inconsistente, buscando cada vez más el profesionalismo y el rigor.

La trayectoria de la música nacional rumana de ésta época está marcada generalmente por los atributos del romanticismo: el interés para la creación popular, para los motivos históricos, para la percepción de la vida interior, para la miniatura musical instrumental como género, para el enfoque programático en la creación de la música instrumental, o el planteamiento de estructuras arquitectónicas – formales con ciertas libertades de construcción. Todos estos enlaces con la estética y el estilo romántico, demuestran que la música rumana fue canalizada por el mismo camino que dominaba entonces de manera autoritaria la creación artística europea (Cosma, O.L. Vol. IV, 1976).

---

<sup>2</sup> *Ethos* es una palabra griega que significa “costumbre” y, a partir de ahí, “conducta, carácter, personalidad”. Es la raíz de términos como *ética* y *etología*.

## 2.2 George Enescu - impulsor de la escuela rumana moderna de composición

La verdadera síntesis entre nacional y universal, entre la música folclórica y las tendencias europeas modernas, la iba a alcanzar la siguiente generación de compositores, encabezada y encarrillada por el mayor genio de la música rumana, George Enescu, que iba a surgir en el periodo interbélico, el más prolífico de la historia moderna de Rumania, después de la integración de Transilvania a Rumania (1918). Sin embargo, el éxito de esta segunda generación se debe, en gran medida, a los modestos y anónimos pioneros que abrieron el nuevo camino de integración cultural europea (Firca, 1974).

George Enescu (1881 – 1955) es el primer compositor que saca la música rumana de su anonimato. Algunas de sus primeras obras, como son la *Poema Romana* op.1 (1897) o las dos *Rapsodias romanas* op.11 (1901) siguen en la dirección de la evocación del espíritu nacional de manera rapsódica, a base de *folclore urbano* y en la línea romántica de Liszt. Son las únicas obras en las cuales los analistas han detectado citas de música folclórica, ya que más tarde Enescu encontrará su propio camino y su propia modalidad de asimilar la música popular en sus composiciones. Sus incansables búsquedas e intentos de amoldar el filón folclórico rumano a la expresión sinfónica tienen como objetivo la implementación de un nuevo y original lenguaje musical nacional y proyectarlo a la universalidad (Niculescu, 1967).

Esta característica es determinante y permanente en su música, y se puede detectar tanto en obras de evidente pertenencia programática, como *La III Sonata para piano y violín en carácter popular rumano* op 25 (1926), *La III Suite para orquesta "Sateasca"*<sup>3</sup> op.27 (1938), *Impresiones de infancia para violín y piano* op. 28 (1940) o la *Obertura de Concierto sobre temas en carácter popular rumano* op. 32 (1948) como en obras donde su original lenguaje musical se combina y enriquece con sugerencias musicales provenientes de la tradición musical universal.

La *Sonata III para violín y piano op 25 en carácter popular*, con los movimientos Moderato malinconico, Andante Moderato sostenuto, Misterioso y Allegro con brío ma non troppo mosso (1926), representa el auge del pensamiento enesciano y de toda la creación rumana en el género de la Sonata. El mensaje es profundo, adornado con entonaciones específicos rumanos, haciendo de esta creación una obra de valor universal. A este nivel, la fusión entre nacional y universal demuestra que la discriminación entre estos términos resulta superflua cuando se trata de una obra maestra (Bentoiu, 1999).

Hay que precisar que la música de Enescu, sin ser ecléctica, tiene sus individualidades estilísticas. Por ejemplo, su carácter romántico es consecuencia del estudio en profundidad y la asimilación de la tradición vienesa (equilibrio formal, polifonía beethoveniana), de la música de Brahms (el lirismo romántico y la construcción orquestal "masiva"), de la de Wagner (la armonía cromática) o de la música de Franck (el principio de la evolución cíclica de los temas). Sin embargo, el romanticismo enesciano es maduro, de síntesis, con melodías originales que tienen lazos muy sutiles con el *melos*<sup>4</sup> popular rumano. Por otra parte, la rítmica de su música

<sup>3</sup> La palabra *Sat*, en rumano, significa *pueblo*

<sup>4</sup> Palabra de origen griego, se escribe *μέλος* [*melos*] y significa canción

sugiere casi siempre la improvisación que recuerda el lirismo de la *Doina*<sup>5</sup>, canción folclórica típica rumana (Niculescu, 1967).

Es interesante y significativo como dos influencias tan poderosas como son la alemana y francesa actúan en la creación enesciana para fundamentar un lenguaje musical rumano, al que no le alteran la especificidad, ya que la alternativa tonal-modal de su discurso musical (de naturaleza diatónica o cromática) se agrega a los atributos (como son las ideas de construcción sinfónica, la densidad armónica y polifónica) que definen la versión enesciana del sinfonismo romántico tardío (Niculescu, 1967).

A partir de 1906 el lenguaje musical de Enescu se enriquece con un nuevo tipo de escritura: la heterofonía, que utiliza por la primera vez en obras como el *Dixtuor* o la *Nocturna en re bemol mayor* y que anticipan tendencias ulteriores (Malcolm, 1990). Se define como una forma especial de textura musical, de origen folclórico, y consiste en la creación simultánea de una sola línea melódica y sus variaciones, más o menos iguales, como un efecto del azar, o de la imaginación de los intérpretes (Firca, 1968).

Una de las características más significativas de la estética compositiva de Enescu es la importancia que dedica a la melodía, debido, probablemente, a la influencia que tuvo sobre él, en su infancia, la música folclórica rumana, con su esencial carácter monódico.

Por lo tanto, este carácter monódico de la heterofonía pudo desempeñar un papel importante para Enescu, que se consideraba el mismo - un "polifonista" y no defendía las armonías estáticas y bonitas. El carácter dual de heterofonía - la incorporación de la monodia a la polifonía - cumplió plenamente con sus tendencias. Su natural "vocación" polifónica sintió la necesidad de expresar de una forma distributiva el potencial monódico del folclore (Pascu, 2003).

La orientación de Enescu hacia la heterofonía ha sido determinada por la necesidad de reconciliar la modalidad polifónica con un *melos* cuya estructura modal y débito rítmico libre - significantes rasgos folclóricos - se oponían a las leyes armónicas y polifónicas tradicionales (Firca, 1968).

La heterofonía, como solución a la pluri - vocalización, se afirma de manera evidente en la parte lenta de su *II Sinfonía*, donde el discurso musical oscila entre la sucesión y la simultaneidad de los sonidos, entre la horizontalidad y la verticalidad, constituyendo una modalidad particular de polifonía, asociada al principio variacional, que fundamenta la creación enesciana (Bentoiu, 1984).

Junto a Enescu, en la primera mitad del siglo XX, se emancipan generaciones importantes de compositores, todos ellos preocupados por el concepto de *escuela nacional*. Este concepto viene definiéndose cada vez con más claridad, teóricamente y como conjunto de normas de composición, explorando en profundidad los componentes morfológicos del folclore y utilizarlos en géneros y formas musicales tradicionales (sonatas, sinfonías, suites, miniaturas instrumentales o vocal - instrumentales, orquestales etc). Es la época de numerosas publicaciones de colecciones importantes de folclore auténtico, recogido con métodos modernos, científicos (Vancea, 1989).

El *estilo nacional* busca su identidad en un mar de ideas musicales estructurales extraídas del folclore popular, del folclore urbano, del filón monódico - litúrgico que se confrontan a otras ideas musicales provenientes de otras culturas, muy diferentes (impresionismo, neoclasicismo, expresionismo), realizando importantes síntesis. Así, dentro de la creación musical (incluso la de un solo compositor) se pueden encontrar

---

<sup>5</sup> La *Doină* es una especie de la lírica popular rumana, en la cual el ser humano, en directa relación con la naturaleza, expresa sus sentimientos de añoranza y desconsuelo. La *Doină* fue inscrita en 2009 en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco.

fusiones entre motivos folclóricos, litúrgicos e impresionistas, o polifonías de tipo neo – barroco dentro de arquitecturas neoclásicas; ritmos asimétricos combinados con fórmulas de ostinato, con episodios de parlado – rubato, o polirritmías complejas etc. (Vancea, 1989).

Con Dimitrie Georgescu Kiriac (1866 – 1928), uno de los grandes fundadores de escuela nacional moderna, se perfila una de las dos direcciones divergentes del principio del siglo XX, eso es, el asentamiento de la autonomía cultural nacional sobre bases folclóricas, bizantinas. La otra dirección, promovida por Alfonso Castaldi (1874 – 1942), señala la música occidental, y sobre todo la francesa, como fundamento para el desarrollo estético de la cultura musical rumana moderna (Vancea, 1989).

Alfonso Castaldi (1874 – 1942) tiene el mérito de haber desarrollado toda una tradición sinfónica, superando todos los intentos primarios que se habían hecho hasta él. Introduce en la cultura musical nacional, a través de sus propias creaciones y también por la influencia ejercitada sobre sus alumnos (fue el primer profesor de composición nombrado en el Conservatorio Nacional de Música de Bucarest), las técnicas del sinfonismo posromántico (Wagner – Strauss) aunque en su creación musical, pragmática e ingeniosa, se pueden detectar influencias impresionistas; también es el promotor de una especie de *arqueología musical*, que se propone la recuperación de la música antigua italiana como fuente de inspiración neoclásica (Vancea, 1989).

No se puede hablar de la existencia de una escuela rumana de composición, en el sentido europeo de la palabra, antes de George Enescu, ya que sus antecesores no investigaron en profundidad para sacar a la luz los componentes morfológicos del folclore y utilizarlos en géneros y formas musicales tradicionales. Sin embargo, el gran compositor rumano no surgió de una generación espontánea. En los Principados rumanos habían obrado un importante número de músicos, compositores y creadores de una cierta tradición musical que no puede ser ignorada. Ellos crearon el crisol del que nació, como en los cuentos, el gran genio rumano, Enescu, que iba a poner, siendo todavía muy joven, las bases sólidas de la escuela rumana moderna de composición.

La generación de compositores de la primera mitad del siglo XX y, sobre todo, del periodo interbélico, militaron firmemente para la especificidad de la música rumana, a través de sus creaciones y de su presencia activa en la vida musical.

Enescu ha sido el mentor de la vida musical rumana, el modelo y el impulsor de la creación musical. Él consiguió realizar la síntesis del arte musical nacional y el universal en términos de lenguaje musical, llevando la creación musical rumana al nivel técnico y artístico de la música posromántica universal.

El y los de su generación, como Dimitrie Cuclin (1885-1978), Mihail Jora (1891-1971), Marțian Negrea, (1893-1973), Alfred Alessandrescu (1893-1959), Sabin Drăgoi (1894-1968), Mihail Andricu (1894-1974), Filip Lazăr (1894-1936), Marcel Mihalovici (1898-1985), Theodor Rogalski (1901-1954), Sigismund Toduță (1908- 1991), Paul Constantinescu (1909-1963), Constantin Silvestri (1913-1969), Dinu Lipatti (1917-1950), Stan Golestan (1875 – 1956), Zeno Vancea (1900-1990), constituyen la nueva generación de compositores que participaron a la modernización europea, junto a otros tantos del este de Europa, como Janacek, Stravinsky, Bartok, asimilando en una síntesis rejuvenecida el modalismo francés, el romanticismo tardío hiperromántico (con tendencias hacia el atonalismo y expresionismo), la experiencia rusa y neoclásica de Stravinsky o el inédito lenguaje folclórico bartokiano, formando una escuela musical que encontró su destacado sitio en la vida musical europea y universal (Vancea, 1989).

## 2. Aspectos técnicos e interpretativos en las obras para viola y piano de G. Enescu (Concertstück) y Stan Golestan (Allegro et Arioso de concert)

### 2.1 George Enescu - Concertstück

Entre 1904 y 1910 Enescu forma parte (a petición de Gabriel Fauré) del tribunal del concurso del Conservatorio nacional de París. Fauré también le pidió que escribiera algunas obras para utilizarlas en los concursos por instrumentos. Así nacieron el Cantabile y Presto para flauta y piano (1904), el Concertstück para viola y piano (1906) o la Legenda (1906) para trompeta y piano (Malcolm, 1990). El Concertstück es probablemente la obra más lograda y sofisticada de todas estas composiciones; fue dedicado a Théodore Laforge, profesor de viola en el Conservatorio de Paris (desde 1894) y solista de viola de la Opera de Paris (algunos de sus alumnos fueron Maurice Vieux, Henri Casadesus y Pierre Monteaux).

Construida con equilibrio formal y de una fascinante inspiración melódica, la obra contiene tanto elementos del folclore rumano (monodia, lirismo, elementos modales) como de la música occidental (desarrollo temático muy variado). Al igual que en las sonatas para violín y violonchelo, ambos instrumentos son considerados de igual importancia, hecho que recuerda que el compositor era un virtuoso tanto del violín como del piano.

A lo largo de la obra, el discurso musical se extiende prácticamente por todo el registro de la viola (empieza con C cuerda al aire), y las posibilidades técnicas del instrumento se muestran casi presumiendo (frases en legato, escalas rápidas en varias tonalidades, arpeggios, pasajes cromáticos, doble cuerdas, armónicos, *veloute*, *martelé*, diferentes tipos de acentos en zonas específicas del arco). La parte de piano igualmente participa en la presentación del material temático, cuidadosamente escrita para proteger y sostener la parte de viola (cuando acompaña) y no cubrirla con su fuerza, prestando mucha atención a los niveles dinámicos, utilizando mucho pedal e indicando varias dinámicas, tales como: *diaphane*, *suivez*, *marqué un peu*, *fond*, *harmonieux*, *marqué mais p*.

### 2.2 La biografía de George Enescu

#### Infancia – primeros años de estudio

A los cuatro años de edad su padre le regaló un violín, y recibió sus primeras clases de un violinista gitano, apodado Lae Chioru (Cosma, V. 1981). Chioru no sabía leer las notas musicales y enseñaba a sus alumnos canciones populares de oído (uno de los alumnos recuerda que entre las melodías que aprendieron de Chioru estaban “Am un leu” y “Pe o stâncă neagră”, que Enescu utilizó más tarde en sus dos rapsodias rumanas); Romeo Drăghici, un amigo muy cercano a Enescu, afirma que esta última melodía Enesco la había escuchado a la edad de cinco años, así que parece muy probable que la fuente haya sido el mismo Chioru (Malcolm, 1990).

Los progresos del pequeño Enescu fueron tan rápidos que sus Padres le llevaron a Eduard Caudella, profesor de violín y director del conservatorio de Iași; después de escucharle Caudella recomendó que el niño aprenda las notas y que vuelva después (Malcolm, 1990). Los padres de Enescu se conformaron y empezaron a darle clases de piano a su hijo. A los cinco años Enescu comenzó a componer: una *Pièce d'Église* (una

melodía con acompañamiento de arpeggios de acordes), un vals y una “ópera” para violín y piano de 24 compases. El simple hecho de aprender las notas musicales y tocar el piano le ofreció la posibilidad de satisfacer una de sus más ardientes necesidades de su personalidad musical: la aspiración hacia la polifonía (Malcolm, 1990). A los siete años de edad Enescu volvió a ver a Eduard Caudella que recomendó a sus padres que lo lleven de inmediato al conservatorio de Viena.

## Viena

Enescu ingresó en el conservatorio de Viena el 5 de octubre de 1888, siendo el segundo candidato aceptado por debajo de los diez años de edad (el primero había sido Fritz Kreisler, también de siete años, en 1882).

En el conservatorio progresara rápidamente; al llegar fue asignado a la clase del profesor de violín Sigmund Bachrich para el curso preparatorio de tres años. A los nueve años tocaba el concierto en re mayor de Paganini (Draghici, 1974). Estudió armonía con Robert Fuchs, el contrapunto con Hans Fuchs, música de cámara con Joseph Hellmesgerber señor, violín con Joseph Hellmesgerber junior, y el piano con Ernst Ludwig.

En 1893 Enescu sostuvo el examen de diploma y obtuvo notas máximas en todas las asignaturas; también se le concedió una medalla ofrecida como premio por Musikverein (Malcolm, 1990).

## Paris

Pero el gran deseo de Enescu era ser el compositor. Sentía gran admiración por Massenet, que era profesor de composición en el conservatorio de Paris, y por ese motivo, en 1895, Enescu ingresó como estudiante de violín y composición. En su estancia de tres años a París Enescu compuso una *obertura trágica*, dos *sinfonías*, una *obertura triunfal*, un *preludio y scherzo para piano* una fantasía para piano y orquesta, cuatro *divertimentos orquestales* y una *suite para piano* (Malcolm, 1990).

En 1896 Massenet deja de ser profesor de composición en el conservatorio de Paris, siendo reemplazado por otro gran compositor, Gabriel Fauré, con quien Enescu iba a tener una duradera amistad. Otro profesor, André Gédalge, ejerció sobre Enescu una importante influencia. En las entrevistas acordadas por Enescu a Gavoty, el compositor rumano confiesa que siempre se iba a considerar el alumno de Gédalge, ya que compartía plenamente su doctrina, que decía que la música es, en esencia, una cuestión de líneas musicales, de exposición que puede ser desarrollada, contrastada y sobrepuesta.

Entre los otros alumnos de Gédalge estaban Ravel, Koechlin, Schmitt y Roger-Ducasse. (Más tarde tuvo como alumnos a Nadia Boulanger, Honegger, Ibert y Milhaud). Con Ravel, Enescu tuvo una amistad de larga duración, aunque en Ravel no era precisamente una fuente de calor humano y emoción.

Existía una diferencia de temperamento entre ellos, que suponía una diferencia de gusto musical. La sonata para violín en la menor compuesta por haber en su juventud (1897) ha sido probablemente tocada por la primera vez por Enescu y Ravel en el conservatorio y, en las entrevistas a Gavoty, Enescu tocó de memoria la obertura Sheherazade, obra de juventud (1898) no publicada, que interpretó junto a Ravel en la clase de Fauré (Malcolm, 1990). Tuvo una estrecha relación de amistad, muy duradera, con Alfred Cortot, y también con Jacques Thibaud, a quien dedicó su sonata para violín número dos (Oprescu si Jora, 1964).

## Composiciones de juventud

La suite sinfónica *Poema Românã*, el primer número de opus en la serie de composiciones de madurez de Enescu, utiliza un material folclórico con un lenguaje armónico totalmente clásico. El día 6 de febrero de 1898 Edouard Colonne dirigía en primera audición esta obra en París, en uno de sus famosos conciertos que llevaban su nombre, estrenando a Enescu como compositor. El concierto fue un éxito, y las crónicas entusiastas: Paul Dukas alababa la consistencia de la escritura, la sutileza de la orquestación y la extraordinaria comprensión de los efectos rítmicos y de los contrastes tímbricos. Cuando se estrenó en Bucarest, en marzo de 1898, bajo la batuta de Enescu, que dirigía por la primera vez, la obra fue aclamada con enorme entusiasmo. Se hablaba incluso del nacimiento de la primera “obra nacional rumana” (Malcolm, 1990).

En ese mismo año compone su segundo número de opus, la sonata para violín número uno, dedicada a Joseph Hellmesberger, su profesor de Viena.

Sus siguientes obras son la I Suite para piano op. 3 (1897) y la primera Sonata para violoncelo, terminada en el mes de noviembre de 1898. Está compuesta en un lenguaje musical parecido al de la sonata para violín número uno, probablemente más cercano a Brahms, con la diferencia que todos sus temas son modificaciones muy ingeniosas del material temático del primer movimiento; en este mismo año termina sus variaciones para dos pianos sobre un tema original, opus 5: once variaciones sin muchos efectos dramáticos de contrastes entre sí, donde la última es una fuga, en un contexto general de amplificación moderada (Malcolm, 1990). Su primera audición tuvo lugar en París, en el mismo año, teniendo como protagonistas a Risler y Cortot, el dúo más famoso de la historia de la música francesa (Oprescu si Jora, 1964).

En 1899, la manera de componer de Enescu, marca un salto importante con su sonata para violín número dos. Se podría decir que el lenguaje musical de Fauré le proporcionó a Enescu los recursos que él necesitaba: fluidez lineal, texturas sonoras, un idioma armónico cromático con progresiones modales y cadencias (Malcolm, 1990). Carl Flesch decía que “es una de las más importantes obras de toda la literatura de las sonatas, injustamente caída en el olvido” (Flesch, 1924).

En 1900 Enescu acaba una obra muy importante en su creación, por su construcción musical de gran envergadura y complejidad: el Octuor para cuerdas. Es una música llena de efectos sonoros, contrapuntística, con temas de carácter modal. Enescu mismo decía que lo había pensado como un solo movimiento en forma de sonata a escala gigante, aunque sus cuatro secciones existieran de forma independiente (Malcolm, 1990).

## 1900-1914 - actividad solística

Entre el principio del siglo veinte y el comienzo de la primera guerra mundial Enescu desarrolla una incesante actividad, tanto compositiva como solística. Solo o acompañado por los más famosos intérpretes de la época – Casals, Thibaud, Cortot, Casella, Casadesus, Fournier, Risler - Enescu tocaba en las mejores salas de concierto europeas; también tocaba como pianista, música para dos pianos con Fauré o Wurmser, o acompañando a otros violinistas (Malcolm, 1990). En 1906 tocó la sonata para violín de Strauss con el mismo compositor acompañando al piano, y en 1907 fue el quien tocó la parte de piano de la sonata para violoncelo número uno, con Casals tocando el violoncelo; gran parte de estos conciertos tenían lugar en salones, veladas y recepciones. Eran verdaderos fórums musicales muy competentes, con un público



igual de conocedor que aquel que iba a las salas de conciertos (Malcolm, 1990). Conoce a Kreisler y a Ysaÿe, que le dedica su tercera sonata de las seis (op. 27) que compuso para violín solo (Malcolm, 1990). En 1909 tiene una gira en Rusia, entre 1910 y 1911 en Holanda (donde toca y también dirige la Concertgebouw de Amsterdam), en Budapest (1912) toca junto a Casals el doble concierto de Brahms y también el triple concierto de Beethoven (con Donald Tovey al piano) y en París toca varias veces el concierto para violín de Beethoven bajo la batuta de Weingartner (Malcolm, 1990). En todo ese tiempo viaja periódicamente a Rumania donde ofrece muchos conciertos en Bucarest y otras ciudades rumanas.

### **1900-1914 - actividad compositiva**

En 1901 y 1902 un Enescu compone dos rapsodias rumanas que pronto se convertirán en sus obras más conocidas: la brillantez y la frescura de esta música consta en la espontaneidad con la cual las melodías de danza, las canciones folclóricas rumanas con carácter contrastante se suceden sin las complicaciones de las conexiones temáticas, utilizando simples modos cromáticos con intervalos “móviles” que crean una atmosfera de tonalidad mayor/menor cambiante, una característica de la música rumana, como él mismo Enescu afirmaba (Malcolm, 1990).

En 1903 compone su I Suite para orquesta op.9, con su impresionante Preludio, tocado enteramente al unísono por las cuerdas (estrenada en América en 1911 bajo la batuta de Gustav Mahler); en este mismo año gana el concurso de composición organizado por la revista francesa Música con su Suite No. 2 para piano op.10 (Debussy, d'Indy y Cortot estaban en el tribunal) y a partir de 1904 (hasta 1910) forma parte (a petición de Fauré) del tribunal del concurso del Conservatorio nacional de París. Fauré también le pidió que escribiera algunas obras para ser utilizadas en los concursos por instrumentos. Así han nacido el Cantabile y Presto para flauta y piano (1904), el Concertstück para viola y piano (1906) o la Legenda (1906) para trompeta y piano (Malcolm, 1990).

La siguiente composición importante en la creación enesciana, terminada en 1905, es la Sinfonía No. 1 op.13. Es una obra impetuosa, de carácter romántico, con temas expuestos de manera muy amplia; es un conjunto complejo de relaciones entre sus elementos temáticos constitutivos, que impresiona por su unidad estilística y por la robustez del discurso musical (Malcolm, 1990).

En el año siguiente, 1906, termina el Dixtuor para instrumentos de viento, una obra con un carácter más íntimo, escrita para dos flautas, oboe, corno inglés, dos clarinetes, dos fagots y dos trompas. Los temas y los motivos ornamentales cambian continuamente entre las voces, y la música tiene un notable equilibrio desde el principio hasta el fin. A pesar de su inconfundible sutileza francesa, el Dixtuor está claramente influenciado en profundidad por la música folclórica rumana. Por la primera vez en una de sus creaciones de referencia, Enescu utiliza la heterofonía, que consiste en sobreponer versiones diferentes del mismo material temático, a menudo casi seguidamente, pero sin crear el efecto de canon (Malcolm, 1990).

En 1909 Enescu compone el cuarteto con piano No. 1, op. 16, una obra de gran extensión que dura casi 40 minutos, y cuya coda del primer movimiento, de dimensiones impresionantes, constituyen el más imponente y dramático punto culminante de todas las composiciones para música de cámara de Enescu (Malcolm, 1990).

## La primera guerra mundial (1914 - 1918)

Durante la guerra, Enescu permaneció casi siempre en Rumania, dedicándose con una energía intensa a la vida musical de Bucarest, no solo tocando y dirigiendo, sino organizando eventos musicales de gran importancia, ya que Rumania era neutral, a pesar de las simpatías de su rey, de origen prusiano (el país iba a entrar en la guerra contra la Alemania, la Austro - Hungría y Bulgaria en agosto de 1916).

Cuando empezó la primera guerra mundial, Enescu llevaba trabajando dos años en su sinfonía número dos. Al acabar la guerra, concluyó su tercera sinfonía. Más tarde hizo proyectos para las sinfonías número 4 y 5, pero los esbozos fueron abandonados. De modo que estas dos sinfonías, compuestas entre 1912 y 1918, junto con su ópera Oedip (1910 - 1931) y con la Suite para orquesta No.3 (1937 - 1938), constituyen el apogeo de su creación orquestal de grandes dimensiones (Oprescu si Jora, 1964).

### **Periodo interbélico - Oedip**

Al finalizar la primera guerra mundial Enescu se dedicó principalmente a las giras de conciertos en calidad de solista de violín, de piano o de director de orquesta. Viajó por toda Europa, colaborando con los más reconocidos directores y solistas de la época y las orquestas más conocidas; su fama llegó al apogeo durante estos años. Desafortunadamente, su manifiesta hostilidad hacia las grabaciones hizo que hoy en día tengamos muy pocas, pertenecientes a esta época (Malcolm, 1990). En marzo de 1920 tocó en París en un concierto dedicado especialmente a las obras del compositor rumano Stan Golestan, que había ganado en 1915 el Premio Enescu y estaba estudiando composición en la capital francesa con C, Albert Roussel y Paul Dukas.

Durante diez años hizo giras habituales en los Estados Unidos, tocando bajo la batuta de directores como Walter Damrosch, Frederick Stock o Leopold Stokowski los grandes conciertos para violín, o dirigiendo famosas orquestas como las de Philadelphia, Cleveland, Boston, Cincinnati, San Francisco etc. Ofreció innumerables recitales de violín, piano o música de cámara, participando en los más prestigiosos festivales europeos, tocando junto a músicos de la talla de Thibaud, Casals, Cortot, Fournier, o dirigiendo orquestas sinfónicas, operas, dando clases magistrales, y todo ello sin dejar de escribir música, de hablar con unos y con otros, de aconsejar, de guiar, de profundizar en cualquier tipo de música de cualquier época (Oprescu si Jora, 1964).

Tuvo una actividad artística muy importante en Rumania, organizando conciertos tanto en la capital como en los rincones más remotos del país, promocionando en el mismo tiempo a los jóvenes compositores y solistas (en 1911 había fundado y financiado con su propio dinero un premio de composición nacional que llevaba su nombre), participando de manera determinante en la creación de la Sociedad de Compositores Rumanos (1920), diseñada para agrupar todos los talentos más valiosos y proteger, estimular las energías creativas y ayudar al desarrollo de la producción musical nacional, luchando contra la inercia de los funcionarios del estado para equipar la sala del Ateneo rumano (construida con dinero público) con un órgano, ayudando con sus intervenciones a las autoridades rumanas en la institucionalización y la creación oficial de la Opera Rumana de Bucarest (1921), dirigiendo en su primer acto oficial la opera Lohengrin (Oprescu si Jora, 1964).

En todo este periodo de tiempo Enescu también compuso el I cuarteto de cuerdas en mi bemol mayor, opus 22 (1916-20), la I sonata para piano en fa# menor, opus 24 (1924), la tercera sonata para piano y violín „en carácter popular rumano”, opus 25 (1926), pero sin dejar de trabajar (con interrupciones - entre 1910 y 1931) en su obra capital, la opera Oedip.

George Enescu mostró una extraordinaria intuición, al emplear en su "tragedia lírica" - cómo el mismo la llamaba - las formas de expresión que él consideró apropiadas: melismas, monodias, cuartos de tono, elementos bizantinos, prosodias, enarmonías, momentos atonales, el habla cantada, susurros y lamentos, gritos, voces blancas, glissando etc. (Cosma, O.L. 1967).

La ópera, estructurada en cuatro actos y seis cuadros, se estrenó en la Gran Opera de Paris, el 13 de marzo de 1936, bajo la batuta de Philippe Gaubert, mientras que los rumanos tuvieron que esperar hasta 1958, cuando se estrenó en la Opera Rumana de Bucarest, con Constantin Silvestri como director. Pero a pesar del gran éxito de la crítica, unánime en el entusiasmo, a pesar del caluroso recibimiento por parte de los músicos, el público no fue muy receptivo. En Oedip no hay ningún dueto de amor, no hay arias que se puedan recordar después, además la partitura es de una considerable dificultad técnica a todos los niveles, orquesta, coro, cantantes, bailarines, puesta en escena, etc. de modo que pocas de las grandes óperas del mundo musical occidental están dispuestas a asumir una tarea de tan magnitud. Oedip es una de las menos representadas obras maestras del siglo XX (Malcolm, 1990).

Hasta el comienzo de la segunda guerra mundial Enescu compuso cuatro obras muy importantes en su creación: la Sonata no. 2 para violonchelo y piano, opus 26, no. 2 (1935) dedicada a su amigo Casals, la Sonata no. 3 para piano, opus 24, no. 3 (1933-1935) la Suite no. III-a para orquesta „Săteasca” (la Aldeana), opus 27 (1937-1938) y la Suite Impresii din copilărie para violín y piano, opus 28 (1938).

La II Sonata para piano jamás fue escrita, aunque hasta el final de su vida Enescu sostuvo que ya la tenía acabada, completamente, en su mente - “elle est dans ma tête” (Malcolm, 1990).

## **La segunda guerra mundial**

Una vez más Enescu se quedó en su país durante una guerra larga y ensangrentada. Era un patriota y no quería estar en otra parte; se dedicó a la vida musical manteniéndose alejado de los agitados eventos políticos de la época. Sin embargo, le disgustaba el nacionalismo rumano, cada vez más presente y más agresivo, hostil a los judíos y a la población minoritaria húngara que vivía en Transilvania. Sin embargo, intervino en varias ocasiones a las autoridades gubernamentales para que se levante la interdicción a los judíos de tocar en conciertos públicos, o para la liberación de compositores mandados en campamentos de concentración nazi (Malcolm, 1990).

Su programa concertístico durante este periodo fue menos agotador que durante la primera guerra mundial, dándole tiempo a terminar dos obras: el quinteto con piano en la menor, opus 29 (1940) y el Cuarteto con piano no. 2, opus 30 (1943-1944). En 1940 fundó un cuarteto de cuerda con el que tocó en público la integral de los cuartetos de Beethoven, grabó también sus propias sonatas para violín no. 2 y 3 con Lipatti al piano y dirigió varios conciertos con la integral de las sinfonías de Beethoven (1944), la Sinfonía no. 7 de Schostakovitsch (1945) y varias obras de Tchaikovski, acompañando a solistas como Walter Gieseking (1943) Lev Oborin y David Oistrach; en 1946 viajó a Moscú donde tocó con Oborin la sonata de Frank, acompañó al piano a Oistrach, que tocó una sonata de Grieg, dirigió la 4 Sinfonía de Tchaikovski e interpretó (concierto grabado) el doble concierto de Bach para dos violines, junto a Oistrach y bajo la batuta de Igor Kondrashin (Malcolm, 1990).

En este mismo año, después de recibir la visita de Menuhin, con el que pasa unas maravillosas dos semanas, Enescu hace una última visita a su pueblo natal, Liveni, y el 13 de septiembre abandona Rumania para siempre (Malcolm, 1990).

## Últimos años

Debido a los dramáticos acontecimientos que cambiaron Rumania (y toda la Europa de este) Enescu, que no tenía ninguna simpatía al régimen comunista instaurado en Bucarest, decidió establecerse a Paris, donde tenía un apartamento. Debido a que todos sus ingresos obtenidos en el periodo interbélico habían sido depositados en bancos rumanos, el compositor se vio sin recursos económicos, ya que el régimen comunista lo había nacionalizado todo, incluidos los bancos.

En estas circunstancias Enescu tuvo que ganarse la existencia actuando de nuevo en salas de conciertos de Europa y América. Desde luego, en el mundo musical gozaba de una enorme reputación, prueba de ello fue un acto festivo que se organizó en su honor en el Walford – Astoria de Nueva York, en diciembre de 1946, donde fue homenajeado por grandes personalidades como Kreisler, Heifetz, Toscanini, Milstein, Francescatti, Björling, Tauber, Arrau o Damrosch (Malcolm, 1990). Hasta 1950 Enescu fue invitado cada año a dirigir, y bajo su batuta tocaron grandes solistas como Rubinstein, Thibaud, Menahem Preisler, incluso el mismo Enescu actuó como solista, bajo la batuta de Ionel Perlea, junto a su querido alumno y gran amigo, Yehudi Menuhin (Malcolm, 1990).

En Europa tocaba, acompañaba al piano o dirigía, sobretudo en Paris, Liège y Strasbourg, a Thibaud, Cortot y Menuhin, o viajaba a Inglaterra, dirigiendo (cada año, hasta 1953) la Orquesta Filarmónica de Londres, la Orquesta Philharmonia, la BBC y la Orquesta Boyd Neel (con esta última estrenó en Inglaterra la Música para orquesta de cuerdas, percusión y celesta de Bartok) (Malcolm, 1990).

Estas giras en Inglaterra como director iban a ser su última actividad concertística importante, puesto que el estado de su salud empeoraba continuamente, resultándole cada vez más difícil tocar el violín.

Sin embargo, un trabajo menos agotador que los conciertos públicos era la actividad didáctica. Fueron muchas las instituciones que solicitaron su presencia como profesor: École Normale de Musique de Paris, la Facultad de Música de la Universidad de Illinois, la Academia Americana de Música de Fontainebleau, La Accademia Chigiana de Siena, el École Instrumentale Yvonne Astruc de Paris, la Universidad de Harvard de Cambridge o la Escuela de Música Mannes de Nueva York, donde en 1949 y 1950 impartió un “curso especial de interpretación para instrumentistas avanzados” (Malcolm, 1990).

Entre 1949 y 1952 impartió masterclasses en la Escuela de música de verano de Brynston, y también ofreció algunos recitales con música de Bach, que causaron una profunda impresión entre los estudiantes, sobretudo en unos jóvenes que se habían constituido en 1947 en un cuarteto de cuerda con el nombre de Amadeus y con quien Enescu trabajó a fondo los 17 cuartetos de Beethoven (Malcolm, 1990).

Enescu tuvo muchos alumnos, entre ellos Yehudi Menuhin, Christian Ferras, Ivry Gitlis, Henryk Szering, Ida Haendel, Ivry Gillis, Arthur Grumiaux, Uto Ughi, Lola Bobescu, Sandu Albu, Vasile Filip o el pianista Dinu Lipatti siendo los más conocidos.

Fue también distinguido con el Premio de composición Pleyel de Paris (1903), con los títulos de Oficial y Caballero de la Legión de Honor de Francia, (1913, 1936), Miembro de honor (1916) y Miembro activo (1933) de la Academia Rumana de Bucarest, Miembro correspondiente de la Academie des Beaux Arts de Paris (1929), de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma (1931), del Instituto Francés de Paris (1936) y de la Academia de Artes y Ciencias de Praga (1937); fue también galardonado con el Premio del disco ofrecido por la revista “Candide” de Paris (1933) y con la Orden militar marroquí – Corbata de Comandor – “Quissam Alaouite” (1936).

Las últimas composiciones de Enescu fueron una Uvertura de concert pe teme populare românești (Obertura de concierto sobre temas populares rumanas) opus 32

(1948), el Cuarteto de cuerda no.2 opus 22 (1950–52), Vox Maris, poema sinfónico para tenor, coro y orquesta, opus 31 (1954) y la Sinfonía de cámara para 12 instrumentos, opus 33 (1954).

En 1954, mientras trabajaba en esta última obra, Enescu sufrió una conmoción cerebral que le dejó con una hemiparesia, que le dificultó enormemente la facultad de escribir o de tocar música; pasó sus últimos meses de vida en la cama, en su pequeño apartamento de París, viviendo en pobreza pero sin pedir o aceptar ayuda de nadie; Menuhin, que le visitaba todas las veces que podía, tenía que inventarse todo tipo de historias para que Enescu acepte dinero para poder pagarse las medicinas, ya que el compositor era muy orgulloso en este aspecto. Murió el 4 de mayo de 1955 y fue enterrado en el cementerio Père-Lachaise de París (Malcolm, 1990).

Después de su muerte, la Orquesta Filarmónica de Bucarest adoptó el nombre del compositor (1955), al igual que el Liceu de Música de la capital rumana, una de las más prestigiosas instituciones de enseñanza musical preuniversitaria del país (1971), se creó el Festival Internacional "George Enescu", (1958), el Palacio Cantacuzino de Bucarest se convirtió en el Museo Nacional George Enescu (1959) y el pequeño pueblo donde nació el gran músico rumano lleva desde el año 1968 su nombre.

### **La herencia enesciana**

George Enescu fue un músico famoso desde su infancia, altamente valorado en Europa y en Estados Unidos como un virtuoso del violín por sus recitales, y conocido como compositor por sus rapsodias rumanas. Sin embargo, el representa el caso típico del compositor cuya importancia nunca se ha entendido completamente durante su vida.

La memoria colectiva se ha centrado principalmente en las dos rapsodias rumanas, que compuso a la edad de 20 años, y (en una menor medida) en la tercera Sonata para piano y violín "en carácter folclórico rumano " (op.25). Por lo tanto al compositor Enescu se le atribuyó de algún modo una imagen un tanto exótica, de compositor que se inspiró en el folclor rumano, asumiendo que él debía ser considerado como otro representante pintoresco de una cierta "escuela nacional". Esta corta descripción cae por su propio peso ya que se hace desde el total desconocimiento de la obra de Enescu (Bentoiu, 1984).

Se podría dividir - a grosso modo - la creación de Enescu en dos grandes períodos. El compositor comienza la serie de sus obras con dos piezas de música de cámara de remarcable madurez, a pesar de su juventud: la segunda sonata para piano y violín y el octeto para cuerdas. Enescu no tenía aún 18 años al terminar la sonata y no había cumplido 19 al acabar el octeto. Especialmente este último es una obra maestra contrapuntística mostrando una extraordinaria arquitectura (Malcolm, 1990).

Después de estas dos composiciones Enescu comienza una serie de exploraciones muy interesantes, que se concretarán en varias obras que representan, cada una de ellas, las direcciones en las que había indagado. Compuso una pieza ultra romántica (la Sinfonía concertante para violonchelo y orquesta op.8), otra obra con rasgos neoclásicos (la primera Suite para orquesta op.9), un ciclo de piano, que se podría describir como perteneciente a un estilo neoclásico fuertemente influenciado por el impresionismo francés (la segunda Suite Piano op.10), luego las dos famosas rapsodias op.11, extraordinaria muestra del encanto pintoresco de las escuelas nacionales europeas del este, la claramente neo romántica 1ª Sinfonía op.13, el Dixtuo para

vientos op.13, donde un estilo clásico muy cuidadoso se junta con reminiscencias de folclore imaginario y, por último, pero no menos importante - la segunda Suite para orquesta, un ejemplo sorprendente de cómo adaptar el neo barroco a las ideas musicales modernas. Cada una de las obras mencionadas destaca siempre por la fuerza y la inconfundible personalidad y sensibilidad de Enescu.

Todas estas exploraciones, junto con las perspectivas sugeridas están preparando el terreno para una cuidadosa síntesis. Las "raíces" de las que se nutre el compositor, ubicadas en tantas fuentes diferentes, se encuentran fuertemente unidas en un solo cuerpo, recordando un tronco de roble vigoroso; el punto marcado de esta "unificación" recae sobre todo en la tercera sinfonía (1918) y también en el cuarteto en Mi bemol mayor op.22. A partir de estas obras, que podemos considerar la síntesis completa, las capacidades creativas de Enescu florecen de una manera natural, y ya no es tributario a las influencias estilísticas externas (Cosma, V. 1981).

Entre las notables obras de este periodo están la ópera Oedip, la tercera Suite para orquesta Sateasca (La "Aldeana"), el poema sinfónico Vox Maris y una vasta obra para música de cámara - varias sonatas, cuartetos con y sin piano, un monumental quinteto con piano, y finalmente la sinfonía de cámara op.33.

Lento pero inevitablemente el compositor George Enescu está empezando a situarse en su legítimo lugar que le corresponde, como uno de los más grandes autores de su tiempo. 60 años después de la muerte de este gran músico hay cada vez más oyentes que descubren fascinados su música, y su número aumenta de manera espectacular, constituyéndose en un público cada vez más numeroso.

### 2.3 Análisis formal de Concertstück

El análisis puede servir como una herramienta para la comprensión de la estructura formal de la música, con el propósito de facilitar el entendimiento del mensaje artístico del compositor, para que el intérprete pueda "recrear" la obra. De mayor importancia es el hecho de que los procedimientos del análisis se puedan aplicar a los estilos de realización e interpretación, así como a los de la composición. Pero muy raras veces la composición y la interpretación inciden en el punto en el que cesa la primera y comienza la segunda. La obra está escrita en forma de sonata: **Exposición** (Assez animé), **Desarrollo** (Animé, desde el compás 98 con anacrusa), **Reexposición** (desde el compás 134 con anacrusa) y **Coda** (desde el compás 190). El primer tema está expuesto en el tercer compas, presentado por el piano en octavas, lo que constituye un ejemplo de monodia, un elemento popular; introducir un tema en monodia (al unísono u octavas) ha sido ya utilizado por Enescu en composiciones previas, como son la segunda Sonata para violín, el octeto o la primera Suite para orquesta (primer movimiento). Otro hecho interesante acerca de esta breve introducción del piano es que, aunque la tonalidad principal es Fa mayor y que el tema se inicia con un fragmento de escala ascendente (C, D, E, F), el piano comienza en un largo D, colocado en el segundo pulso dentro del compás de 3/2. El efecto musical puede interpretarse como "llegando de la nada" y su longitud como "incierta", aunque la longitud del acorde está claramente marcada en la partitura de piano:

The image shows the first three measures of the Concertstück. The Alto part begins with a melodic line marked 'Assez animé'. At measure 3, the tempo changes to 'Grave'. The Piano part provides accompaniment, starting with a piano ('p') dynamic and moving to a forte ('f') dynamic. The piano part features a mix of long and short notes, creating a dance-like rhythm.

Fig. 1 - Concertstück, compases 1-3

El primer tema permanece entre *F* (tónica), *C* (dominante) y *D* (relativa menor), entre menor y mayor (equilibrio modal, que es un elemento popular). En la parte de viola, la melodía no tiene la estructura del compás de 3/2 (sus acentos melódicos no siempre caen en el primer tiempo), dando así la sensación de que podría ser interpretada como una melodía libre (lirismo folclórico), típica de Enescu.

También es muy específico en sus indicaciones referentes a los golpes de arcos y a las digitaciones, todo en un intento de crear tal vez la sensación de libertad en el momento de la interpretación:

This image shows measures 3 through 6. The Alto part is marked 'mp' and 'Gracieux', indicating a change in character from the previous section. The Piano part is marked 'pp' (pianissimo) and includes a 'Ped.' (pedal) instruction. The Alto part features specific fingering and bowing indications, such as '4', '3', and 'C.I.', to guide the performer.

Fig. 2 - Concertstück, compases 3 - 6

El primer tema tiene tres secciones que tienen indicaciones diferentes: *Grave* (c.3), *Gracieux* (c. 7) y *Bien marqué* (c. 31). El repentino cambio de carácter entre las dos primeras secciones (*Grave* y *Gracieux*) es una característica de la escritura compositiva de Enescu, y está marcado por el acompañamiento de piano, que cambia de notas largas en legato (cc 3-6) a fórmulas de largo-corto-corto, sugiriendo un ritmo de baile (cc. 7-8); los niveles dinámicos están cuidadosamente escritos (la parte de viola en mezzo piano, y el piano en pianísimo), para que se pueda escuchar el tema de la viola:

This image is a duplicate of Fig. 1, showing the first three measures of the Concertstück. It displays the Alto and Piano parts with their respective dynamics and tempo markings.

The image shows a musical score for a Concertstück, measures 1-12. It is written for piano and viola. The score is divided into three systems. The first system starts with the tempo marking 'Assez animé' and a 'Grave' section. The second system includes the marking 'mp Gracieux' and 'pp'. The third system includes 'Un peu hésitant', 'Mouvt', and 'pp sub.'. The score features various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Fig. 3 - Concertstück, compases 1 - 12

Después de la introducción de las dos secciones del primer tema por separado, el siguiente episodio, el **Gracieux**, se escucha ligeramente modificado en la parte de viola, mientras que el piano expone simultáneamente elementos del **Grave** (comenzando con la nota más larga); la viola se incorpora luego creando un corto diálogo (c. 10 -14):

This image shows a detailed view of the musical score for measures 10-14. It highlights the dialogue between the piano and viola. The piano part is marked 'pp sub.' and the viola part is marked 'Mouvt'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.





Fig. 4 - Concertstück, compases 10-14

La siguiente sección es un interesante regreso del **Grave** en ambos instrumentos, pero esta vez una octava superior en la parte de viola; el piano ejecuta una Introducción más corta y más precipitada (comenzando esta vez en **Sib**, no en **Re**) y toda la sección presenta una interpenetración de tres voces (viola y las dos manos en el piano): mientras que la viola presenta todo el tema, las voces del piano reintroducirán una y otra vez (en los diferentes registros) solamente fragmentos del tema:

This image shows a musical score for measures 14-20 of a Concertstück. It features three staves: a single staff for the viola at the top, and two staves for the piano (treble and bass clefs) below. The viola part is marked with 'C.2' and 'C.1' above it. The piano part is marked with 'mp', 'mf', and 'p' dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ties.

Fig. 5 - Concertstück, compases 14-20

El **Gracieux** (c. 7) reaparece en una clave diferente (Re mayor), con su fórmula rítmica ya típica en el acompañamiento de piano (largo -corto -corto), pero modula rápido y cambia el carácter del acompañamiento en el piano por medio de acordes de notas largas.

La parte de viola es muy contrastante, de gran virtuosísimo, enlazando una escala frigia y otra octatónica descendentes con otra cromática ascendente en fórmulas de tresillos rápidos, además de arpeggios de más de dos octavas de extensión.

Este episodio conduce a la tercera sección del primer tema, el *Bien marqué*, presentado por el piano durante tres compases:

The image shows a musical score for measures 21-30 of a Concertstück. It consists of three systems of staves. The top system (measures 21-25) features a viola part with a 'Gracieux' section and a piano accompaniment. The middle system (measures 26-30) shows the viola part continuing with a virtuosic 'Augmentez' section and the piano accompaniment. The bottom system (measures 28-30) shows the final part of the 'Augmentez' section and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, ff), articulation (accents), and performance instructions like 'Ped.' and 'Sec.'.

Fig. 6 - Concertstück, compases 21-30

Esta sección es interesante porque introduce otra forma de transformar el material temático: alternando de un instrumento a otro, se crea un diálogo que va creciendo y precipitado (también típico de Enescu) hasta que se alcanzará el segundo tema de la obra. Cabe remarcar la manera repentina en la que se cambia el discurso musical de la viola, que pasa en un solo compás de un tema alegre con carácter de baile (*Gracieux*) al dinamismo del pasaje virtuoso entre los compases 26 – 30. En este diálogo, el piano toca el material temático de *Bien marqué* y la viola toca el del *Grave* (c. 3):

The image displays a musical score for a Concertstück, spanning measures 32 to 43. The score is written for a viola and piano. It is organized into three systems. The first system (measures 32-34) shows the piano playing a rhythmic accompaniment of chords and the viola playing a melodic line. The second system (measures 35-38) features a more complex interaction with the piano playing chords and the viola playing a melodic line. The third system (measures 39-43) shows the piano playing a rhythmic accompaniment of chords and the viola playing a melodic line. The score includes various performance instructions such as 'Bien marqué', 'Soutenu', 'Augmentes', 'Expressif', 'mp sub.', and 'Sub.'. Pedal markings are also present.

Fig. 7 - Concertstück, compases 32-43

La segunda vez que esto sucede, la melodía modula (presentado sucesivamente por ambos instrumentos) y entra en otra subsección en la cual el diálogo entre los dos instrumentos se sucede a distancia de un compás:

The image shows a musical score for a Concertstück, specifically measures 44 to 51. The score is written for Viola and Piano. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The Viola part begins at measure 44 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and the instruction "Tout l'archet". The Piano part starts at measure 44 with a pianissimo (*pp*) dynamic and the instruction "Sourd". At measure 47, the Viola part has an *Augm.* (Augmentez) instruction. At measure 50, the Viola part has a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction "Soutenu", while the Piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction "Harmonieux et fondu". The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and pedaling.

Fig. 8 - Concertstück, compases 44-51

Esta sección de transición hacia el segundo tema concluye con un “oleaje” de arpeggios modulantes ascendentes y descendentes en el piano que conducen hacia Mi mayor, marcado por Enescu como *Harmonieux et fondu*, mientras que la viola sostiene notas largas en el registro agudo.

Cuando la viola comienza el segundo tema (compás 55), el acompañamiento de piano mantiene todavía su carácter arpegiado pero la indicación del matiz cambia a *diaphane*, en pianísimo, mientras que la parte de viola tiene la indicación de *Sonore et expressif*, en fuerte, demostrando una vez más el cuidado que manifiesta Enescu en asegurar la perfecta audición de ambos instrumentos.

Cuando nos referimos al segundo tema del Concertstück, la idea de libertad melódica (típica de Enescu), se mantiene por el hecho de que, aunque no se cambia el tipo de compás de 3/2, la sensación es, sin embargo, de medida binaria, un hecho al que contribuye también la parte de piano, donde la punta de los arpeggios, que oscilan entre fa# menor y su dominante, do# menor, ambos con séptima menor se sucede de dos en dos tiempos; después de tres compases con esta misma estructura, los arpeggios ascendentes del piano se suceden en cada tiempo del compás sobreponiéndose a las sincopas presentes en la voz de la viola y creando un sorprendente efecto de polirritmia:

54

Cédez un peu Mouvt  
mp

Cédez un peu Mouvt

Ped. \*

56

f Sonore et expressif  
Diaphane  
ppp

Ped. \*

58

m.d.  
mf

\* Ped. \*

60

Fig. 9 - Concertstück, compases 55-62

Antes de que comience la próxima sección del segundo tema (compás 62), hay que remarcar dos interesantes compases donde la evolución del segundo tema se ralentiza ligeramente deteniendo por un momento el acompañamiento arpeggiato del piano y sustituyéndolo por una escala pentatónica de semicorcheas con silencio de negra al final del compás. En el mismo tiempo la viola sostiene una larga redonda – (compás 60).

Acto seguido el piano reinicia (compás 61) y ambos instrumentos se dirigen hacia el punto culminante de la melodía situado en el segundo tiempo del compás, dando así la sensación de respiración y de libertad de la melodía:

Fig. 10 - Concertstück, compases 60-62

Otra sección comienza en la tercera parte del siguiente compás y continúa por medio de un dibujo rítmico ternario (en la parte de viola) y binario (en la de piano) (compás 63). Es una característica que podría interpretarse como elemento brahmiano en la música de Enescu.

Mientras la viola continúa su hilo temático, el piano reintroduce elementos del primer tema, que se precipitan durante la tercera sección del segundo tema (compás 66), en ambos instrumentos.

El segundo tema termina en disminuyendo y ritenuto, mostrando sólo un fragmento de su principio, seguido de una parada completa de la música (fermata sobre la barra del compás 73):

63

66

68

70

Fig. 11 - Concertstück, compases 62-73

La tercera y última sección de la exposición presenta un cambio completo de carácter: elementos del primer tema aparecen en el nivel dinámico de pianísimo, primero en la parte de piano (*Bien marqué*), luego la viola, aún en pianísimo, expone elementos temáticos del Grave (secuenciados, con notas repetidas, suave, a la punta del arco) y elementos temáticos del Gracieux (modificados, en secuencias y con la indicación de flou en el compás 81):

The image displays three systems of a musical score for a Concertstück. The first system, starting at measure 74, features a piano part with a 'Mouv!' marking and a dynamic of *pp*. The right hand has a melodic line with a 'De la pointe, voluté' instruction. The second system, starting at measure 79, continues the piano part with a 'Flou' marking. The third system, starting at measure 83, includes a 'Cédez' marking in the right hand and a 'Suivez' marking in the left hand, with a 'Doux' dynamic. A 'Ped' (pedal) marking is present at the end of the system, along with a decorative asterisk symbol.

Fig. 12 - Concertstück, compases 74-86

La última sección antes del desarrollo del Concertstück reintroduce, en la parte de piano, el motivo del *Bien marqué* (c. 31) seguido por elementos del *Grave* (c. 3), con la viola acompañando por medio de largos armónicos:

This system shows measure 87 of the Concertstück. It features a piano part with a 'Mouv!' marking and a dynamic of *pp*. The right hand has a melodic line with a 'Chantant' marking. The left hand has a bass line with a 'Ped' (pedal) marking and a decorative asterisk symbol.



Fig. 13 - Concertstück, compases 87-97

En el desarrollo, Enescu repentinamente exige un cambio de tempo (*Animé* en vez de *Assez Animé*) y de nivel dinámico (fortísimo en lugar de pianísimo), la idea del contraste siendo una de las principales características de Enescu.

La primera sección reintroduce el material temático del *Bien marqué*, iniciado por el piano y continuado y variado esta vez por la viola (con indicaciones muy específicas de digitaciones y técnica de arco: *martelé, todo el arco, al talón, permanecer en la punta*).

El acompañamiento de piano marca los tiempos débiles del compás, a un menor nivel dinámico (forte en lugar de fortísimo) y tiene la indicación de *seco*; todos estos elementos permiten que la voz de la viola se escuche con claridad y enfatiza el carácter deseado. El piano también retoma el tema *Bien marqué* durante los tres próximas compases y, al mismo tiempo, prepara la exposición de la siguiente sección:

Fig. 14 - Concertstück, compases 99 (con anacrusa) -103

El material temático del *Gracieux* (c. 7) se vuelve a escuchar, pero esta vez su carácter es radicalmente transformado comparado con la exposición (de *mp gracieux* a *ff martelé*). Hay un diálogo interesante de fórmulas de tres corcheas en staccato entre los dos instrumentos.

La parte de viola nuevamente recibe indicaciones específicas de técnica del arco: tres corcheas en staccato – legato en el talón seguidos por una corchea con puntillo (en doble cuerdas) y una corchea que se acentúan de manera diferente (la corchea recibe un acento, pero solo en los compases 106 y 117):

The image shows a musical score for measures 103-108 of a Concertstück. It is written for violin and viola. Measure 103 is marked with a downward arrow. The viola part features staccato eighth notes and accents. The violin part has a melodic line with slurs and accents. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'Au telen'.

Fig.15 - Concertstück, cc. 103-108

El material temático de estas dos secciones (Bien marqué y Gracieux), se mezcla de forma dialogante entre los dos instrumentos creando un dramatismo de una gran expresividad, debido al extremo cambio de carácter – muy contrastante - de los dos temas, y al tratamiento extremadamente dinámico que reciben las dos voces por parte del compositor.

En la parte de viola destacan las escalas ascendentes, muy rápidas, los acordes en *risoluto* y con acento, el carácter martelato y staccato de las corcheas, el continuo matiz de *ff*, al igual que en la parte de piano, donde los acordes en *ff* son acentuados y compuestos por seis sonidos cada uno, y las corcheas están siempre en staccato.

Pero este carácter cambia de manera repentina en la segunda mitad del compás 126, que puede ser considerado como el avance hacia la última sección del desarrollo:

The image displays a musical score for a Concertstück, spanning measures 109 to 126. The score is written for a viola and piano. It is divided into four systems, each with a measure number on the left: 109, 114, 118, and 123. The top staff of each system is the viola part, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). Performance instructions like *De la pointe*, *Au talon*, and *Sec* are present. The piano part features complex textures with chords and arpeggios, while the viola part has intricate melodic lines with some triplets and slurs. Pedal markings (*Ped.*) are also visible in the piano part.

Fig. 16 - Concertstück, compases 110-126

Además, para realzar el cambio brusco del carácter de la música, la articulación del acompañamiento de piano pasa de fórmulas de corcheas en staccato y *ff* a grupos simétricos de tres corcheas en disminuyendo (que llegan a *pp* en ocho compases), con las dos primeras notas en legato y haciendo uso del pedal en cada primer y tercer tiempo del compás; la parte de viola recibe la indicación de *Très expressif*, en notas largas (registro agudo), con crescendos específicos y decrescendos, preparando la reiteración del primer tema cuando se inicia la re-exposición (compás 134):

Fig. 17 - Concertstück, compases 127-134

El primer tema re-appece aquí en mezzo piano (mientras que la parte de piano se mantiene en piano), con la indicación *Doux* (con dulzura) y expuesta a una octava más alta que al principio de la pieza.

La sensación de libertad melódica se mantiene, al igual que en la exposición, pero, quizás, aumentada por la ausencia de algún elemento rítmico o melódico que prepare la llegada de la re-exposición (el piano sigue manteniendo la misma tesitura desde el compás 127) y también por la intercalación de compases binarios con compases ternarios.

De remarcar que mientras la melodía modula en varias ocasiones en la parte de viola, el piano interviene de manera episódica (y no siempre en el mismo punto de la frase) con fórmulas cortas que presentan el material temático del *Bien marqué* (c. 31):

135

138

141

*Un peu marqué*

*Delicatement*

*Fondu*

*mp*

*Ped.*

Fig. 18 - Concertstück, compases 135-143

Nuevamente Enescu está cambiando repentinamente el carácter del discurso musical, cuando el primer tema cambia de **Doux** a **Delicatement** en la parte de viola, mientras que la parte de piano recibe la indicación de **Fondu** y participa de manera fragmentaria en la desintegración de la línea temática:

144

*Chantant*

*mf*

*mp*

*Ped.*

147

150

153

Fig. 19 - Concertstück, compases 144-148

El resto de la re-exposición se lleva a cabo de manera tradicional, siguiendo con el tema principal: primero con la sección *Gracieux* (compás 149 con anacrusa) y elementos modificados de *Grave* (a partir del compás 156), y continuando con el segundo tema (a partir del compás 172) que conducirá a la sección de Coda:

156

Musical score for measures 156-159. The score is written for viola and piano. The viola part (top staff) features a melodic line with a triplet of eighth notes at the beginning and a dynamic marking of *p*. The piano part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving lines, marked with dynamics *mp* and *mf*. The word "Augmentes" is written above the piano part, indicating a crescendo. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

160

Musical score for measures 160-163. The score is written for viola and piano. The viola part (top staff) has a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a "Sub." (Sordano) marking. The piano part (bottom staff) features a complex texture with chords and moving lines, marked with dynamics *pp* and *mf*. The word "Augmentes" is written above the piano part, indicating a crescendo. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Pedal markings ("Ped.") and a "Sourd" marking are present in the piano part.

163

Musical score for measures 163-166. The score is written for viola and piano. The viola part (top staff) features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The piano part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving lines, marked with dynamics *mf* and *f*. The word "Augmentes" is written above the piano part, indicating a crescendo. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. Pedal markings ("Ped.") are present in the piano part.

166

Musical score for measures 166-168. The score is in treble and bass clefs. The right hand part features a melodic line with slurs and accents, marked with *ff* and the instruction **Animez beaucoup**. The left hand part provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *f* and **Animez beaucoup**. Pedal markings (Ped.) are present in the left hand, with asterisks indicating specific pedal points. A *rit.* marking is visible between measures 167 and 168.

169

Musical score for measures 169-171. The right hand part features a melodic line with slurs and accents, marked with *mf* and the instruction **Cédez un peu**. The left hand part provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *Diminués* and **Cédez un peu**. Pedal markings (Ped.) are present in the left hand, with asterisks indicating specific pedal points. A *rit.* marking is visible between measures 170 and 171.

172

Musical score for measures 172-174. The right hand part features a melodic line with slurs and accents, marked with *mf* and the instruction **Mouvt**. The left hand part provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *pp* and **Harmonieux**. Pedal markings (Ped.) are present in the left hand, with asterisks indicating specific pedal points. A *rit.* marking is visible between measures 173 and 174.



174

Musical score for measures 174-175. The score is in 3/4 time and features a viola line and a piano accompaniment. The piano part consists of a continuous stream of eighth-note triplets in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. A 'Ped.' (pedal) marking with an asterisk is present at the beginning of the piano part. The viola line has a few notes with slurs and a 'V' marking.

176

Musical score for measures 176-177. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Cédez un peu' written above and below it. The piano part features eighth-note triplets in the right hand and a bass line with some chords. A 'Ped.' marking with an asterisk is located at the bottom of the piano part. Dynamics include *mf* and *p*.

179

Musical score for measures 179-180. The score is in 3/4 time and includes a viola line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Mouv<sup>t</sup>'. The piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. A 'Ped.' marking with an asterisk is at the bottom. Dynamics include *mp*, *p*, *mf*, and *mf Chantant*. The word 'Sonora' is written above the piano part in the first measure.

182 *Cédez* *Mouv<sup>t</sup>* *mp* *Augmentés* *Augmentés* *Expressif*

*Suivez* *p* *Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\**

185 *Très retenu* *Très retenu*

*Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\**

188 *Mouv<sup>t</sup>* *Augmentés et animés* *Augmentés et animés* *Expressif* *mp*

*Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.* *\* Ped.*

Fig. 20 - Concertstück, compases 148-189

Primer tema A	Segundo tema B	Episodio conclusivo de la Exposición	Desarrollo C	Reexposición Primer Tema A	Reexposición Segundo Tema B	Coda
cc.1 - 54	cc.55 - 73	cc.74 - 97	cc.98 - 133	cc. 134 - 171	cc. 172 - 189	190 - final

Fig. 21: Esquema estructural del Concertstück

En la Coda, a partir del compás 190, ambos instrumentos están muy involucradas en diálogos cortos, mostrando una vez más materiales temáticos del segundo tema y luego diferentes elementos del primero: *Bien marqué, Gracieux, Grave* (con un repentino súbito piano que prepara la última explosión de energía hacia el apoteósico final de la obra):

The image shows two systems of musical notation for the Coda section. The first system starts at measure 188 and includes a viola part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The piano part is highly rhythmic and technical, with many sixteenth and thirty-second notes, and frequent pedal markings. The viola part has long, expressive lines with trills and slurs. Dynamics include *mf*, *mp*, and *sf*. Performance instructions include *Mouvt*, *Augmentes et animes*, and *Expressif*. The second system starts at measure 191 and continues the same texture. The piano part continues with its rhythmic complexity, and the viola part continues with its expressive lines. The section ends with a final chord in the piano part.

194

Au talon De la pointe, martelé

Au talon De la pointe

*p* mais marqué

Ped. \*

198

Sans presser

Tout l'archet

*p* Augmentes

Lourd

Ped. \* Ped. \* Ped. \*

202

Sec

Ped. \*

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Concertstück'. Each system consists of a viola part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves).  
- The first system, starting at measure 205, features a viola line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving lines. It includes dynamic markings like *p*, *Augmentes*, *f*, *p sub.*, and *mp*, along with a 'Ped.' instruction and an asterisk.  
- The second system, starting at measure 209, shows a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the viola and piano parts. It includes markings for *Augmentes*, *mf*, and *Très marqué*.  
- The third system, starting at measure 213, continues the intricate texture with dense chords and rapid passages. It includes markings for *ff* and *fff*, and ends with a 'Ped.' instruction and an asterisk.

Fig. 22 - Concertstück, compases 190-214

Los últimos tres compases de Concertstück muestran una última tentativa de Enescu de crear la espacialidad prolongando el acorde del penúltimo compás hasta el último y colocando la nota final (muy corta y conclusiva) en el segundo tiempo de un compás ternario:



Fig. 23 - Concertstück, compases 214-216

## 2.4 Consideraciones estilísticas e interpretativas

Se puede decir que el análisis de una obra musical incluye la interpretación de las estructuras de la música, junto con su segregación en elementos constitutivos simples, y la investigación de las correspondientes funciones de estos elementos.

Saber más acerca de Enescu como compositor ayuda en la comprensión del Concertstück puesto que varias características principales de su estilo compositivo están presentes en la obra.

Si se hace una comparación con su segunda Sonata para violín, por ejemplo, se pueden observar elementos folclóricos rumanos tales como: la monodía, el modalismo, la libertad de la melodía (culminaciones ubicadas en los tiempos débiles, alternancias de ritmos binarios y ternarios dentro del mismo compás) y la búsqueda de la “atemporalidad” (la difuminación del rigor del compás). Por otra parte, otro de los rasgos principales de Enescu puede observarse en ambas obras: el desarrollo del material temático por medio del crecimiento motivico.

Enescu, como intérprete, ofrece una nueva perspectiva sobre el Concertstück. El hecho de que él era un virtuoso del violín y un gran pianista es evidente al analizar la obra. Puesto que las técnicas de tocar el violín y la viola son similares, las indicaciones muy detalladas de Enescu en la parte de viola reflejan su impresionante virtuosismo tocando el violín.

Sus instrucciones con respecto a la técnica de mano derecha están relacionadas con su propia técnica de arco que muestra elementos como: la transparencia del sonido, la calidad del cantábile imitando la voz humana, el *louré* enesciano, la naturalidad del legato, el énfasis en la distribución del arco y las ligaduras de arco utilizadas en las diversas frases musicales, la técnica del martelé o la ejecución de acentos en diferentes partes del arco.

Su técnica de mano izquierda se refleja en el Concertstück mediante la inclusión de elementos de vibrato y trino, que el dominaba en un alto grado. Además, Enescu explota todo el registro de la viola empleando todo tipo de dificultades técnicas que se utilizaban en sus tiempos.

El hecho de que Enescu también fue un virtuoso del piano se refleja en el Concertstück por la misma importancia que reciben tanto la viola y el piano. La parte de piano tiene pasajes de virtuosismo y también incluye un uso prolongado del pedal (muy utilizado por Enescu).

Enescu trata a ambos instrumentos como participantes iguales al discurso musical, lo que también refleja su manera de escribir y tocar música de cámara. Presta especial atención al equilibrio entre los dos instrumentos. También, en este sentido, otra característica de su música, relacionada con su técnica compositiva de crecimiento motivico, es la utilización del diálogo constante entre los dos instrumentos.

Es mucho más difícil escribir de tal manera que los temas tocados por la viola se escuchen por encima del poderoso sonido del piano que componer para piano y violín, cuya voz destaca sin esfuerzo en el brillante y penetrante registro agudo en el que se desenvuelve, lo que confiere mucho más mérito al logro del equilibrio óptimo en el Concertstück.

## 2.5 Concertstück - Problemas técnicos y posibles soluciones

Las dificultades de la parte de viola son numerosas, y enfocan tanto aspectos de la técnica de la mano derecha como de la izquierda; aparte del estudio la afinación, el intérprete tiene que prestar mucha atención a pasajes donde se requiere una gran habilidad de subir y bajar con mucha rapidez de posiciones sin dejar rastros “ruidosos” y sin desafinar.

Por ejemplo, en la exposición de la obra, el pasaje comprendido entre los compases 23 y 30 presenta una serie de dificultades considerables, amplificadas igualmente por la manera en la que se exponen, ya que aparecen repentinamente, después de una cantilena de carácter lírico, tranquilo:



Fig. 24 - tema de carácter lírico que precede un salto de una octava

El primer problema lo encontramos en las primeras dos corcheas del tercer tiempo del compás 23, concretamente en el “salto” de dos posiciones (de la II a la IV) con la dificultad añadida de tener que tocar dobles cuerdas al final del mismo, lo que supone un cambio brusco de actitud de la mano derecha, consistiendo en un aumento simultaneo de presión vertical y velocidad de golpe de arco (necesarios para poder tocar doble cuerdas en la dinámica *forte*), aparte del movimiento del brazo, que se tiene que situar muy rápido en una posición que le permita tocar no solo la cuerda Re, sino dos cuerdas, Re-La.

A continuación, después de dos compases de escalas de perfil descendente (una en el modo locrio, sobre la nota *mí*, y la otra octatónica) nos encontramos con una progresión cromática ascendente que comienza en la I posición hasta llegar a la VIII y que seguidamente vuelve a descender a la I con un arpeggio de más de dos octavas de extensión, para subir otra vez en forma de escala cromática (esta vez con la dificultad añadida del golpe de arco de dos corcheas ligadas y una tercera suelta) y luego bajar de nuevo a la I posición por el medio de un arpeggio descendente asimétrico:



Fig. 25: compases 23 - 30: pasaje de considerable dificultad técnica, incluyendo escalas cromáticas ascendentes y arpeggios de dos octavas de extensión

Para resolver de manera eficaz el cambio de posición del compás 23, un buen ejercicio sería estudiar únicamente el cambio propiamente dicho, que se realiza con el primer dedo, en las siguientes formulas rítmicas:



Fig. 26: cambios repetitivos de tercera mayor con el primer dedo

El siguiente paso sería trabajar el cambio real en la cuerda Re:

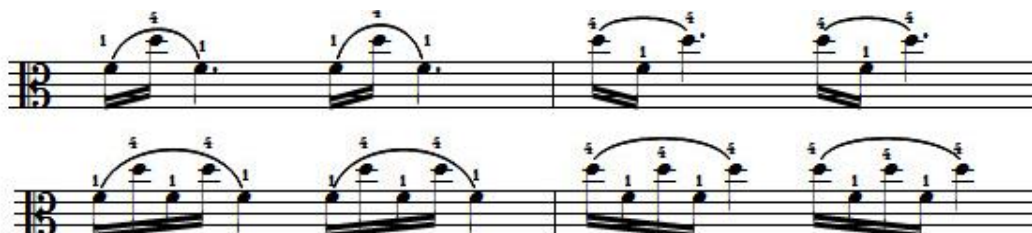


Fig.27: cambios sucesivos entre la segunda posición y la cuarta, digitación 1 - 4

Y, por último, se va a practicar el cambio tal y como está escrito, sumando la nota *fa*, para tocar la tercera *re-fa* en dobles cuerdas:





Para evitar acentuar la última de las tres corcheas (suelta, arco abajo), se debería empezar por practicar únicamente el golpe de arco, sin la intervención de la mano izquierda, utilizando las cuerdas al aire e impulsar el arco con mucha velocidad, tanto hacia arriba como hacia abajo, pensando la negra en *mf* y la corchea en *mp* hasta equilibrar la intensidad del sonido en los dos sentidos:

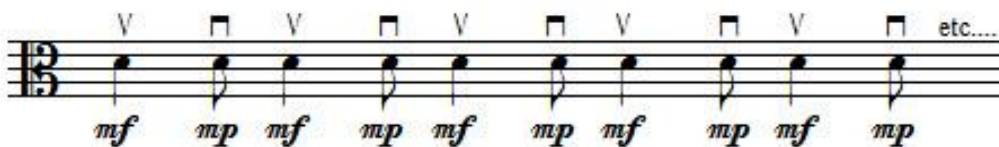


Fig. 31: estudio de la velocidad del arco para equilibrar la intensidad del sonido

Seguidamente, se podría practicar la afinación y la subida en posiciones de la mano izquierda, utilizando una formula simplificada de este pasaje:

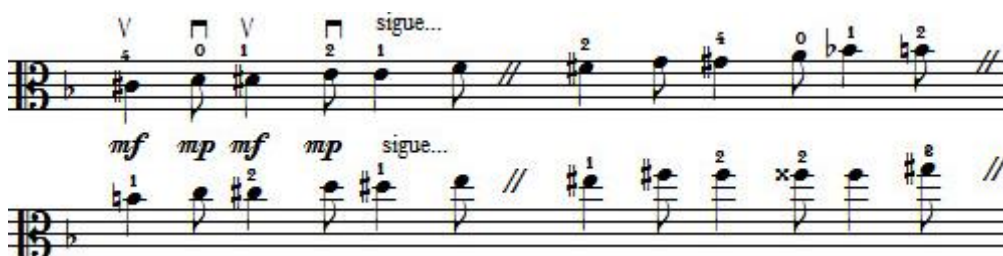


Fig. 32: Practica progresiva de la afinación

Después de practicarse varias veces de esta forma, será bastante más fácil conseguir un resultado final satisfactorio.

Un interesante pasaje, que destaca por el efecto que sugiere (balanceo, onda), y que precede la exposición del segundo tema, se encuentra entre los compases 45 – 50 y se repite casi idénticamente en la reexposición, en los compases 162 – 167. Está representado por arpeggios disminuidos en seisillos y cinquillos precedidos invariablemente por una corchea con puntillo seguida de una semicorchea.

Se va a poner mucho énfasis en la corchea con puntillo, para lo cual será necesario emplear mucha velocidad de brazo y utilizar dos tercios de la longitud del arco, dejando solo uno para los arpeggios de semicorcheas, que se van a ejecutar reduciendo repentinamente la velocidad del arco y muy cerca del puente, para obtener un sonido más concreto:



Fig. 33: pasaje de arpeggios disminuidos en seisillos y cinquillos

Otro pasaje que encierra un importante problema de coordinación entre las dos manos, es el que precede la sección de desarrollo de la obra y que parece tener el perfil de conclusión de toda la exposición, ya que hay elementos que recuerdan el primer tema, las escalas cromáticas utilizadas al final de su exposición o el material temático del puente, anteriormente descrito:

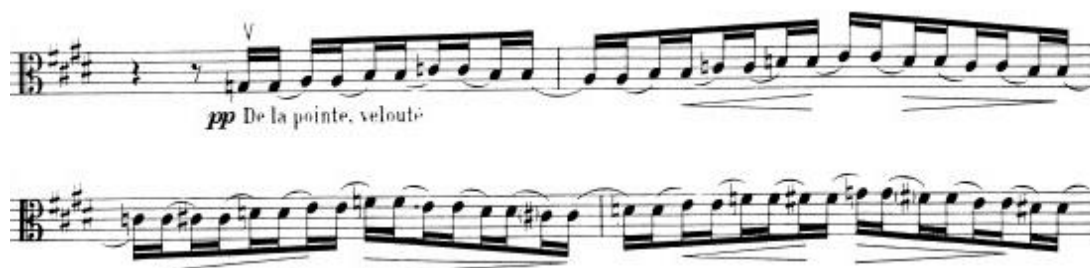


Fig. 34: pasaje conclusivo, cromático; golpe de arco que reclama una precisa coordinación entre las dos manos

La dificultad del pasaje (cc.77 – 81) consiste en coordinar con precisión el movimiento de los dedos de la mano izquierda con el cambio (muy rápido) de arco, que se debería mover con mayor velocidad en la primera de cada grupo de dos semicorcheas. Se podría empezar a practicar este golpe de arco tocando únicamente - y para puntualizar - la línea melódica (que es del primer tema) que lleva a cabo siempre la primera nota de los grupos de dos. Conviene impulsar el arco con mucha velocidad, en la mitad superior:



Fig. 35: modalidad de practicar la velocidad del impulso del arco en las dos direcciones

Después se podría practicar utilizando repentinamente más longitud y velocidad de arco en cada primera corchea de dos (marcada con acento en el ejemplo de abajo), y dejando una mínima cantidad para la segunda (indicada en notas de tamaño ornamental):



Fig. 36: ejercicio para el reparto proporcional de la velocidad del golpe de arco y de la cantidad utilizada para cada nota

Esta es una de las circunstancias en la que se consigue un mejor efecto sonoro si se maneja el arco con el brazo, a pesar de tener que ejecutar todo el pasaje a la punta, que es la zona en la que se suele emplear normalmente el antebrazo.

En la sección del desarrollo nos encontramos con una serie de dificultades que tienen que ver sobre todo con la manera de ejecutar algunos golpes de arco con la mano derecha; aunque el compositor indica varias veces en la partitura que ciertos pasajes se tienen que ejecutar *a la point* o bien *au talon*, sin embargo, creemos que el sonido ganaría considerablemente en intensidad y volumen si se utilizarían golpes y zonas distintas de las indicadas.

Un primer ejemplo lo constituyen las corcheas del compás 98, que se tienen que tocar *Au talon*, mientras que a partir de la segunda mitad del siguiente compás (cc.99) podemos leer dos nuevas indicaciones: *martelé* y *de la pointe*:



Fig. 37: corcheas en *ff* ejecutadas al talón con un golpe de arco tipo martelato

Creemos, sin embargo, que se ganaría mucho más, en términos de volumen de sonido y carácter dinámico, si todo el pasaje (hasta la segunda mitad del compás 101) se ejecutaría en el talón, siguiendo la propia indicación inicial de compositor, aplicando además el mismo procedimiento a las primeras cuatro corcheas del compás 114 y a las del compás 125 y 126 (la primera mitad):

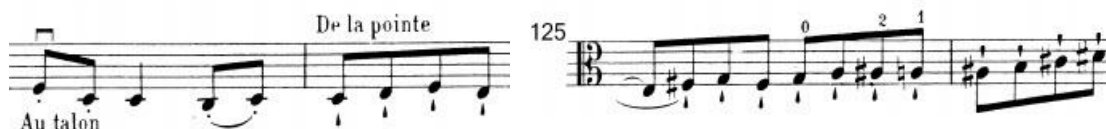


Fig. 38: Se gana en fuerza e intensidad si se ejecutan todas las corcheas al talón

Teniendo en cuenta que estos pasajes – en *ff* – se tienen que tocar en la cuerda *Do*, la más grave de la viola, resulta preferible sustituir la presión (más débil) que se puede obtener en la punta del arco con el peso del brazo, situado en el talón justo encima de las cuerdas. Teniendo también en cuenta la simetría del ritmo (corcheas en ambas direcciones) y la moderada velocidad de la ejecución (asumible para el brazo, que participa en el movimiento del arco junto con el antebrazo) creemos que ésta manera de ejecutar las corcheas podría constituir una alternativa interesante.

Otro ejemplo que suscita dudas sobre la mejor manera de ejecución es el que se expone a continuación: en los compases 106 y 107 y, más adelante en 117 y 118, las tres corcheas en doble cuerdas ligadas se tienen que ejecutar, según la indicación del compositor, al talón (*Au talon*), lo que hace inminente la elevación del arco para ejecutar cada una de ellas con ataque, desde el aire.

Debido a la reducida cantidad de arco que requiere la utilización de este golpe de arco, la intensidad sonora se ve muy debilitada, y si la ejecución no se realiza correctamente, existe el peligro real (comprobado en muchas ocasiones) de distorsión sonora, de emisión involuntaria de ruidos que pueden alterar considerablemente la calidad de la interpretación.

Por eso creemos que una mejor solución sería ejecutar las tres corcheas en staccato legato desde la punta hasta el talón y asignar un tercio de arco para cada una de ellas:

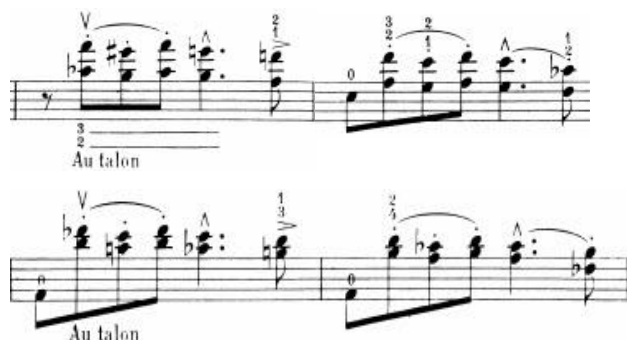


Fig. 39: las tres corcheas se deben ejecutar en staccato legato (no en spiccato) al talón

En la reexposición, aparte de las dificultades que ya se han visto en la exposición, cabe mencionar la parte final de la coda, en la que el compositor vuelve a emplear la escala cromática ascendente y asimétrica, esta vez muy dinamizada por un explosivo acelerando y por el aumento de su extensión - con respecto al similar pasaje de la exposición - que llega a “medir” más de tres octavas de continuada subida, dificultada considerablemente por el carácter asimétrico del golpe de arco de la mano derecha, comentado y analizado aquí anteriormente (Fig. 34).

### 3. Stan Golestan - Arioso y Allegro de Concert

El *Arioso y Allegro de Concierto* (1932), es una obra que, como ya se mencionó en la Introducción fue compuesta para ser utilizada en los concursos por instrumentos que se organizaban cada año en el Conservatorio de Paris, y que fue dedicada a su amigo, Maurice Vieux (profesor de viola en el conservatorio).

Es una música que desprende una atmosfera de inspiración romántica, dentro de un decorado clásico, con acentos dramáticos seguidos de momentos de distensión interior, elementos modales que recuerdan la pertenencia al espacio folclórico rumano. Se hace asimismo remarcar una partitura pianística muy abundante, de un intenso virtuosismo.

Pertenece a una época de plena madurez del compositor rumano, y su contenido musical refleja las ideas estéticas que ha promovido toda su vida, y que se nutren del folclore rumano; cuando no lo hacen directamente, recurren a su espíritu, presente siempre en cada una de sus obras.

### 3.1 Biografía de Stan Golestan

Compositor y crítico musical de prestigio internacional, Stan Golestan desarrolló su actividad artística y editorial en París, siendo un colaborador muy cercano a George Enescu y uno de los más fervientes defensores internacionales de la escuela rumana de música de principios del siglo XX.

Fue un militante incansable del arte rumano, que intentó promover fuera de Rumania por todos sus medios, mantuvo contactos estrechos con el movimiento musical en Rumania (fue corresponsal permanente de las revistas de música "Rumania", "Música", "Música y Poesía" y de varios periódicos, muy conocidos en la época en Rumania, como eran "L'Independence Roumaine", "La verdad", etc.) y empleó constantemente el folclore rumano en sus composiciones (Cosma, V. 2000).

Nacido en la ciudad rumana Vaslui el 07 de junio de 1875, Stan Golestan hizo sus estudios musicales en la "Schola Contorum" de París (1897 - 1903) donde estudió con profesores como Vincent d'Indy, Albert Roussel y Paul Dukas. Como compositor debutó en 1902 con una rapsodia sobre motivos folclóricos rumanos llamada "Dâmbovița". Fue profesor de composición en la "Ecole normale de musique" de París, jefe de la revista "L'Album musical" (1905), secretario general de la Confederación Internacional de la Crítica Dramática y Musical de París y columnista musical permanente (por más de 20 años) del prestigioso diario francés "Le Figaro".

Fue miembro de la Sociedad de los Compositores Rumanos de Bucarest y también de la SACEM (Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música) de París. Publicó artículos, ensayos, correspondencia desde el extranjero, crónicas y comentarios en periódicos y revistas musicales como „România musicală”, „Muzica”, „Rampa”, „Muzică și poezie”, „Independence Roumaine”, „Adevărul”, „Larousse Ilustre” (París), „Le Soir” (Bruxelles), „Buletin Muzical IPCAR”, etc.

Sostuvo conferencias y charlas sobre música en Francia, Marruecos, Rumania, Suiza, Italia, Inglaterra, Bélgica, Checoslovaquia, etc... Trabajó en el Dictionaire Larousse. Fue distinguido con el primer premio de la composición nacional "George Enescu" (1915), con el premio "Verley Award" de la Sociedad de conciertos Galschmann de París (1921), con la orden marroquí de Onissam Alaoute Cherifieu y con la Legión de honor francesa en el grado de oficial.

Aunque establecido en Francia, casi toda su creación se basa en el folclore rumano, real o recreado: *"Dembovitza" - Rapsodia rumana sobre motivos folklóricos* (1902), *Fiddler y cobzarul* (1902), *Danzas rumanas para orquesta*, *Sinfonía en sol menor en estilo rumano* (1910), *Premiere Rapsodie roumaine pour orchestre* (1912), obra distinguida con el primer premio "George Enescu", *Rapsodia concertante para violín y orquesta* (1920), *Concierto rumano para violín y orquesta* (1933), *Concierto moldavo para violonchelo y orquesta* (1936), *Los Cárpatos, concierto para piano y orquesta* (1940) son algunas de sus creaciones más representativas. Murió en la capital de Francia el 21 de abril de 1956.

La creación de Stan Golestan constituye un emocionante ejemplo de pertenencia y vinculación a los orígenes, a la espiritualidad de su pueblo natal; convencido de que el *melos* folclórico rumano constituye una fuente de inspiración universal - principio que aplicó en casi todas sus obras - el compositor evocó en su música la melancolía, la enorme tristeza causadas por la lejanía de su país, al que echó de menos toda su vida. De hecho, esta es una característica común de los compositores y artistas rumanos en general, que tuvieron que emigrar de su país de origen, y está siempre presente en la mayoría de sus creaciones (Cosma, V. 2000)

### 3.2 Arioso y Allegro de Concert - Análisis formal

La obra está estructurada en dos grandes secciones: *Lento* y *Allegro scherzando*, muy diferentes en términos de carácter y agógica. El *Arioso* es de esencia lírica, meditativa, al igual que la *Doina*<sup>6</sup>, y su discurso musical se basa en dos tetracordios que encierran cada uno una segunda aumentada - característica esencial de la inmensa mayoría de los modos folclóricos rumanos.

Destaca también la intensidad del estilo parlando - rubato en el que abundan las fluctuaciones agógicas, presentes en toda la sección - *animato*, *poco a poco agitato*, *insistiendo*, *aumentando*, *ritenuto*, *poco piú lento* - que sugieren y alternan de una manera muy expresiva el carácter elegíaco, introspectivo, evocador, con el desasosiego y el lamento.

La introducción (*Lento*) es una *Doina* compuesta de dos frases, donde los primeros dos compases crean el plano armónico para la voz de la viola, a través de dos motivos anacrúsicos en la parte del piano. Parece sugerir el inicio de un cuento, de una evocación nostálgica, de un “erese una vez...”, utilizando para ello todos los métodos técnicos y de expresión específicos: el glissando, las fluctuaciones rítmicas y dinámicas con carácter dramático, o los recitativos líricos:



Fig. 40: el primer motivo de la introducción, presente en modo menor y mayor

Las dificultades que podemos encontrar se refieren a la expresión, al fraseo, a la búsqueda de cierto tipo de sonoridades que consigan matizar las continuas alteraciones de la intensidad emocional presente en el *Arioso*.

Un ejemplo de fluctuaciones (sutiles y casi repentinas) de la intensidad expresiva del discurso musical lo encontramos en el episodio comprendido entre los compases 11 y 22:



Fig. 41: ejemplo de fluctuaciones de tiempo y de la intensidad expresiva del discurso musical

<sup>6</sup> Ver pág. 7, nota a pie de página

En estos 11 compases (con anacrusa) hay un total de 15 indicaciones, ¡7 son agógicos y 8 dinámicos! Es evidente que, después de practicar todo el pasaje en un tempo moderato para puntualizar la afinación, establecer las digitaciones y los arcos, el siguiente nivel es más difícil, porque hay que equilibrar las fluctuaciones del tempo con la intensidad del sonido, con la expresividad del vibrado y con las propias intenciones musicales, con lo cual el requerimiento de tener las ideas (musicales) muy claras es imprescindible.

Cerca del final de esta sección el discurso musical se precipita, la reiteración de los motivos transpuestos a intervalos cromáticos ascendentes y el cambio de los acentos crean desasosiego y la tensión se amplifica paulatinamente hasta llegar a un punto culminante (en el registro agudo, cc 35). Sin embargo, a toda esta tensión le sucede un apaciguamiento encaminado hacia la reaparición de la idea musical inicial, expuesta esta vez en *molto piano*, que concluye la exposición del Arioso.

La segunda gran sección, *Allegro scherzando*, es una combinación de la forma de rondo con la variación en ritmo de *sârba*<sup>7</sup>

A	A1	A2	B	A'	C	Coda
cc.43 -51	cc.52-63	cc.64-80	cc.81-104	cc. 105-116	cc. 117-143	I - final

Fig. 42: Esquema estructural del Allegro

La primera exposición temática (cc 43 – 51) tiene dos frases simétricas, F<sup>1</sup> (cc.44 – 47) y F<sup>2</sup> (cc.48 – 51) que se amplían con un compás y se repiten (A1); en la siguiente sección (A2) el tema pasa a ser enunciado por el piano, con la viola haciendo el papel de acompañamiento.

Después de un pasaje de transición en el cual las dos voces exponen y acompañan sucesivamente el material temático modulante, se llega a la sección central (B) caracterizada por un ritmo de tocata en el que chocan intervalos disonantes, como segundas mayores y menores, séptimas menores y quintas disminuidas, en un continuo dialogo entre la viola y el piano. La tensión se apaga con una nueva exposición del tema A (cc. 105-116), esta vez con acompañamiento de piano en ritmo de tocata.

La siguiente sección (C) tiene un carácter narrativo de *Doina* y está estructurada en dos frases idénticas de cuatro compases cada una; la melodía, de evidente inspiración folclórica, se caracteriza por un perfil recitativo, con fluctuaciones de tempo (*ritenuto*, *poco più lento*, *agitando*) con acentos dramáticos resultantes de la alternancia mayor – menor, expresando una atmosfera de tristeza profunda y resignación.

La Coda es una reiteración de la primera sección A que tiene la indicación *Allegro (Tempo 1º poco più mosso)* lo que le añade un plus de virtuosismo a la melodía y más tensión al discurso musical que acaba con un arpeggio que se extiende dos octavas y medio seguido de dos acordes conclusivos.

<sup>7</sup> *Sârba* es danza popular rumana de ritmo muy vivaz, que los participantes suelen bailar en círculo, cogidos por los hombros



### 3.3 Arioso y Allegro de Concerto - Aspectos técnicos e interpretativos

Se pueden distinguir varias dificultades técnicas en el movimiento rápido, y hay que remarcar en primer lugar la existencia de continuos, rápidos y asimétricos cambios de planos de las cuerdas, dentro de un gran pasaje en legato que muchas veces dura un compás entero y está formado por semicorcheas.

Es imprescindible poseer una muy buena técnica de la mano derecha, saber con claridad cuándo utilizar la muñeca y cuando el brazo para pasar de una cuerda a otra. Si existen problemas al respecto, unas excelentes soluciones para resolverlos se pueden encontrar en el método de August Casorti: *The Techniques of Bowing Op. 50*, que proporciona una serie de ejercicios que tienen como objetivo, entre otras cosas, fortalecer y estimular los grupos de músculos que accionan la muñeca.

De todos modos, una de las pautas fundamentales - al tocar este tipo de pasajes - es utilizar la muñeca para cambiar rápidamente de cuerda y acto seguido volver (cuando en la otra cuerda hay una sola nota) y subir o bajar el brazo para todas las demás situaciones.

Evidentemente, hay muchos matices, por ejemplo, el brazo se puede anticipar a un cierto tipo de cambio brusco de planos de las cuerdas - hacia arriba o abajo - dejando la muñeca atrás y proporcionando de esta manera un doble control de la subida (bajada); la adecuada velocidad o lentitud de estos movimientos (de brazo y de muñeca, respectivamente) puede suavizar la brusquedad exigida por el tempo o los valores rítmicos del propio pasaje, (como en este caso, semicorcheas en tiempo rápido) y proporcionar una mayor calidad y claridad al sonido.

En segundo lugar se debe mencionar la extensión que se tiene que efectuar, tanto del primer dedo - descendente - como del cuarto - ascendente. Si se respecta la indicación de legato para todo el compás (fig. 42), entonces la digitación que se va a utilizar incluirá dos extensiones seguidas, una descendente para llegar en la semi - posición (primer y segundo dedo) seguida de la extensión ascendente del cuarto dedo:



Fig. 43: digitación con la que se podría evitar el efecto de glissando del primer dedo

Si en vez del segundo dedo se utilizaría el primero y se bajaría con el mismo para llegar a tocar el *La#*, el molesto efecto de *glissando* difícilmente se podría evitar.

Este mismo pasaje presenta la dificultad de cambio brusco de los planos de las cuerdas tratado anteriormente; en este caso las primeras tres semicorcheas - *mi-si-mi* - se ejecutarían utilizando la muñeca, mientras que el resto del pasaje se podrá realizar empleando el brazo para cambiar el plan de las cuerdas *Re* y *La*.

Otro pasaje que presenta un importante grado de complejidad se encuentra en los compases 59 - 60, y su dificultad reside en la disposición descendente de los sonidos:

una segunda menor seguida de dos terceras menores (la primera de ellas está escrita como segunda aumentada):



Fig. 44: pasaje de difícil realización, por las extensiones que requiere su ejecución en la cuerda La

Si se quiere ejecutar el pasaje en la cuerda *La* (mejor calidad de sonido, más claro y penetrante) entonces o se dispone de una mano con dedos muy largos o se asume el riesgo de las dos extensiones seguidas: la del segundo dedo (nota *Re*) y la del primero (nota *Si*), respectivamente. Pero si se opta por la utilización de las dos cuerdas (*Re* y *La*) la elección de la digitación se hará en función del nivel técnico de cada uno, ya que el principal objetivo será la consecución de una buena afinación.

## 4. Conclusiones

Evidentemente, hay otros aspectos técnicos que se podrían comentar, como son la manera de ejecutar los acentos, de sostener y mantener la presión del arco en pasajes largos con muchas notas en legato, o hablar de la cambiante velocidad del arco, de la calidad y variedad del vibrato que se debe emplear en los distintos momentos en la obra, de la articulación y la afinación, del fraseo etc.

Sin embargo, creo que todos estos aspectos se tienen que tratar en el aula, en las clases individuales, dentro de la relación académica profesor – alumno y teniendo en cuenta las cualidades y aptitudes de cada estudiante en parte.

Las dos obras para viola – *Concertstück* de George Enescu y *Arioso y Allegro de Concierto* de Stan Golestan forman parte, desde ya mucho tiempo, del repertorio internacional de la viola. Son obras que se encuentran con regularidad en los programas de recitales de violistas de todo el mundo y muchas veces están presentes - o incluso son obligatorias – en los concursos internacionales de viola o en las audiciones para el ingreso en la mayoría de las orquestas sinfónicas; son, por lo tanto, de obligatorio estudio y aprendizaje y tienen que ser el objeto de una intensa preparación, ya que las exigencias técnicas y musicales alcanzan muchas veces un nivel de dificultad bien alto que requiere una intensa capacidad de trabajo.

Son creaciones que impresionan y cautivan, tanto al ejecutante como al oyente, por la belleza de la música, por la enorme variedad melódica y armónica; son sorprendentes los cambios de ritmo, la variedad y la tesitura de los episodios que se suceden, el contraste temático, el dinamismo del desarrollo motivico.

Por otro lado, ambas obras son muy atractivas para los violistas por el nivel técnico que requiere su interpretación, y que supone un reto, en plan individual, que motiva y ayuda al instrumentista a desarrollar sus propias habilidades técnicas, su imaginación, sensibilidad y expresividad. De hecho, las dos composiciones fueron creadas con este mismo propósito, de estimular el talento y las cualidades artísticas de los jóvenes músicos al acabar los cursos del Conservatorio Nacional de Paris.

Como se mencionó antes, en la Introducción, las dos obras se compusieron para ser utilizadas en los concursos por instrumentos que se organizaban cada año en el Conservatorio: Enescu compuso el *Concertstück* en 1906 y se lo dedicó a Théodore Laforge, profesor de viola en el Conservatorio de Paris y solista de viola de la Opera de Paris, mientras que Stan Golestan ofreció su *Arioso y Allegro de Concierto* (1932) al alumno de Laforge, el apreciado violista y profesor Maurice Vieux,<sup>8</sup> autor de una serie de estudios para viola, de un alto nivel musical y técnico, que suponen un reto para cualquier violista, estudiante o no.

La música del *Arioso*... es de inspiración folclórica rumana, inequívoca, con melodías elaboradas a base de modos populares específicos, propios de la música popular tradicional que se canta o se toca en los pueblos rumanos. Es una música que seduce por su sinceridad, por su tristeza, pero también por su extraordinaria fantasía, por sus cambios de ritmo, por sus modulaciones sorprendentes, por su dinámico Allegro.

---

<sup>8</sup> Maurice Vieux (1884 - 1951) fue profesor de viola en el Conservatorio Nacional de Paris (1918 - 1950) y viola solista de la Opera Nacional de Paris (1907-1949). En 1983 la Sociedad francesa *Les Amis de l'Alto* crea el Concurso Internacional de viola Maurice Vieux; la ganadora de la primera edición fue la violista alemana Tabea Zimmermann.

Por su parte, el *Concertstück* desvela una deslumbrante, fascinante inspiración melódica, de una incesante metamorfosis, que fusiona de una manera sapiente los elementos del folclore rumano (monodia, lirismo, elementos modales) con las normas occidentales propias de la forma de sonata: exposición – desarrollo temático muy variado – re-exposición, contraste temático, Coda.

Creo firmemente que las dos obras, por la complejidad y la belleza de su música, deben siempre formar parte del repertorio de cualquier violista, sea profesor de conservatorio, músico de orquesta o solista, y es motivo de orgullo y alegría por mí – como rumana y como violista – que el instrumento al que le dediqué mi vida profesional, la viola, es un vínculo importante entre la música rumana y su proyección hacia la universalidad.

## Bibliografía

- Balan, G. (1962). *George Enescu, Mesajul-estetica*. Bucuresti, Romania: Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor din Republica Populara Romana
- Barsan, M. (1967) "Exista un Specific National in Violonistica Noastra?" In *Nacional si Universal in Muzica* edited by Conservatorul de Muzica "Ciprian Porumbescu", 80. Bucuresti, Romania
- Bentoiu, P. (1999) *Capodopere Enesciene*. Bucuresti, Romania: Editura Muzicala
- Berger, W. G. (1981) *Estetica Sonatei Clasice*. Bucuresti, Romania: Editura Muzicala.
- Bogdan, V. (1987) *Ei L-au Cunoscute pe Enescu*. Bucuresti, Romania: Editura Ion Creanga.
- Breazul, G. (1966) *Pagini din istoria muzicii românești*, Ed. Muzicala, Bucuresti.
- Breviar Enescian* (2005) Bucharest, Romania: Editura Universitatii Nationale de Muzica.
- Bughici, D. (1978) *Dictionar de forme si genuri muzicale, editie revazuta si adaugita*, Ed. Muzicala, Bucuresti,
- Burkholder, J.P. (2006). *A History of Western Music*. New York, NY: W. W. Norton & Company Inc.
- Cophignon, A. (2006) *Georges Enesco*. Paris, France: Librairie Artheme Fayard.
- Cosma, M. (2005). *The Destiny of a Genius/Destinul unui Geniu*, bilingual. Bucharest, Romania: Editura Muzicala
- Cosma, V. (1981). *Enescu azi*, Bucuresti, Editura Facla
- Cosma, O. L. (1976) - *Hronicul muzicii românești – Romanticismul* - vol. IV-Ed. Muzicala, Bucuresti,
- Cosma, O.L. - (1967) "'Oedip' si Unele Aspecte ale Conceptului National in Muzica Enesciana". In *Nacional si Universal in Muzica* edited by Conservatorul de Muzica "Ciprian Porumbescu", 211. Bucuresti, Romania
- Cosma, O. L. (1983) - *Hronicul muzicii românești – Epoca enesciana. Gindirea muzicala*

vol. V Ed. Muzicala, Bucuresti

Cosma, O. L. (1984) - *Hronicul muzicii românești - Epoca enesciana. Viata muzicala* vol. VI Ed. Muzicala, Bucuresti

Cosma, O. L. (1986) - *Hronicul muzicii românești - Creatia muzicala corala, vocal-simfonica* vol. VII Ed. Muzicala, Bucuresti

Cosma, O. L. (1988) - *Hronicul muzicii românești - Creatia muzicala simfonica si camera* vol. VIII-Ed. Muzicala, Bucuresti

Cosma, V. (1981) *Enescu Azi: Premise la Redimensionarea Personalitatii si Operei*. Timisoara, Romania: Editura Facla.

Cosma, V. A (1991) *Chronicle of a Restless Life/Cronica unei Vieti Zbuciumate* bilingual, Bucharest, Romania: Editura Octopodium.

Cosma, V. (2000) *Muzicieni din România - Lexicon, vol. III*, Editura Muzicala

Cosmovici, A. (1990) *George Enescu in Lumea Muzicii si in Familie*. Bucuresti, Romania Editura Muzicala.

Craciun, V. (1970) *L'Effigie Litteraire de Georges Enesco/Efigia literara a lui George Enescu, bilingual*. Botosani, Romania: Comitetul pentru Cultura si Arta.

Donose, V. (1988). *Sinteze estetice*. Bucuresti, Romania: Editura Muzicala.

Draghici, R. (1974). *George Enescu: Biografie documentară*. Muzeul de istorie și artă al județului Bacău

Iliut, V. (1996). *O carte a stilurilor muzicale*, Ed. Academiei de Muzica, Bucuresti.

Gavoty, B. (1982). *Amintirile lui George Enescu*, Bucuresti, Romania: Editura Muzicala

Malcolm, N. (1990). *George Enescu, his Life and Music*. London, UK: Toccata Press,

Manoliu, G. (1967) "Particularitati Stilistice Enesciana in Violonistica Mondiala", in *National si Universal in Muzica*, Ed. Conservatorul de Muzica "Ciprian Porumbescu" Bucuresti, Romania

Niculescu, S. (1967). "National si Universal in creatia lui Enescu". In *National si Universal in Muzica* Edited by Conservatorul de Muzica "Ciprian Porumbescu". Bucuresti, Romania

- Papu, E. (1986). *Despre stiluri*, Ed. Eminescu, Bucuresti.
- Pascu, G., Boțocan, M. (2003) – Carte de istorie a muzicii, Editura Vasiliana, Iași
- Penesco, A. (1999). *Georges Enesco et l'Ame Roumaine*. Lyon, France: Presses Universitaires de Lyon.
- Radulescu, S. (2002) *Peisaje muzicale în România secolului XX*- Editura Muzicala Bucuresti, Romania
- Sbarcea, G. (1981) *Vesnic Tanarul George Enescu*. Editura Muzicala Bucuresti, Romania.
- Tomi, I. (2003) *Introducere in Historia Muzicii Romanesti*, Editura Eurobit, Timisoara
- Vancea, Z. (1968). *Creatia muzicala româneasca, secolele XIX - XX*, Editura Muzicala, Bucuresti
- Varga, O. (1981). *Orfeul Moldav si Alti Sase Mari ai Secolului XX*. Bucuresti, Romania Editura Muzicala
- Voicana, M. (1971). *George Enescu – Monografie*. Bucuresti, Editura Academiei Republicii Socialiste Romania

## Fuentes online:

Pascal Bentoiu: *George Enescu, the composer*

Recuperado de: <http://www.enescusociety.org/georgeenescu.php>

(última consulta el 15 de Julio, 2014)

Rudolf A. Bruil - *Georges Enesco (1881-1955)*

Recuperado de: <http://www.soundfountain.org/rem/remenes.html>

(última consulta el 15 de Julio, 2014)

*George Enesco International Festival*

Recuperado de: <http://www.festivalenescu.ro/>

(última consulta el 15 de Julio, 2014)

*Georges Enesco and Celiny Chailley-Richez: a Glimpse into the Paris Musical World of the 1930's and Beyond*

Recuperado de: <http://www.baroquemusic.org/chailleyenesco.html>

(última consulta el 16 de Julio, 2014)

*Legendary Violinists: George Enescu*

Recuperado de: <http://www.thirteen.org/publicarts/violin/enesco.html>  
(última consulta el 17 de Julio, 2014)

*George Enescu*

Recuperado de: [http://www.crispedia.ro/George\\_Enescu](http://www.crispedia.ro/George_Enescu)  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Muzeul National George Enescu*

Recuperado de: [http://www.georgeenescu.ro/georgeenescu-ro\\_doc\\_123\\_informatii-de-interes-public\\_pg\\_0.htm](http://www.georgeenescu.ro/georgeenescu-ro_doc_123_informatii-de-interes-public_pg_0.htm)  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*O pasiune sinucigașă - Maruca Cantacuzino și Nae Ionescu*

Recuperado de: <http://www.stelian-tanase.ro/o-pasiune-sinucigasa-maruca-cantacuzino-si-nae-ionescu/#comments>  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*George Enescu*

Recuperado de: <http://czb.ro/articol/4451/>  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Enescu*

Recuperado de: <http://www.cyclopaedia.es/wiki/Enescu>  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Masterworks of George Enescu, A Detailed Analysis*

Recuperado de: [https://play.google.com/books/reader?id=9H9-dYsKA\\_MC&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PR3](https://play.google.com/books/reader?id=9H9-dYsKA_MC&printsec=frontcover&output=reader&hl=es&pg=GBS.PR3)  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Copilăria dramatică a lui George Enescu*

Recuperado de:  
[http://www.memoria.ro/marturii/domenii/muzica/copilaria\\_dramatica\\_a\\_lui\\_george\\_enescu/66862/](http://www.memoria.ro/marturii/domenii/muzica/copilaria_dramatica_a_lui_george_enescu/66862/)  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*George Enescu, compozitor, dirijor, violonist, pianist și profesor*

Recuperado de: <http://jurnaluldedrajna.ro/george-enescu-compozitor-dirijor-violonist-pianist-si-profesor/>  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Enescu: Proteico y descomunal - por Arturo Reverter*  
[Scherso n° 198, junio 2005](#)

Recuperado de:  
<http://www.revistasculturales.com/articulos/60/scherzo/354/1/enescu-proteico-y-descomunal.html>  
(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)



*El Tesoro mejor guardado de Rumania*

Recuperado de: <http://quinoff.blogspot.com.es/2011/12/el-tesoro-mejor-guardado-de-rumania.html>

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Enescu în Internet*

Recuperado de: <http://www.enescu.de/ro/links.html>

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*International Enescu Society*

Recuperado de: <http://www.enescusociety.org/biography.php>

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Impressionism and Enescu's Work*

Recuperado de: [http://www.oocities.org/enesco\\_georges/article1.html](http://www.oocities.org/enesco_georges/article1.html)

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Reactionary Composer of the Week: George Enescu*

Recuperado de: <http://orthosphere.org/2012/04/27/reactionary-composer-of-the-week-george-enescu/#comment-83715>

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Enescu, George (1881-1955)*

Recuperado de: <http://www.idref.fr/030098955>

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Biography of George Enescu*

Recuperado de: [http://www.classiccat.net/enescu\\_g/biography.php](http://www.classiccat.net/enescu_g/biography.php)

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)

*Octavian Lazăr COSMA - muzicolog și profesor*

Recuperado de: <http://www.ucmr.org.ro/listMembri.asp?CodP=116&TipPag=>

(consultas entre 5 de enero y 7 de marzo de 2015)