

GEORGE
ENESCU

Symphony
No. 4



GEORGE ENESCU

Symphony No. 4

Completed by Pascal Bentoiu

Introductory study by Dan Dediu

Orchestra | Full score

Editor: Dan Dediu
Grafică note muzicale: Ștefan Diaconu
Redactor text: Benedicta Pavel
Tehnoredactare: Marius Iorgulescu
Design copertă: Mânăstirea Stavropoleos

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ENESCU, GEORGE

Symphony No. 4 / George Enescu; completed by Pascal Bentoiu; introductory study by Dan Dediu. - București: Editura Universității Naționale de Muzică București, 2020
ISMN 979-0-707661-15-4
ISBN 978-606-659-120-1

I. Bentoiu, Pascal
II. Dediu, Dan

78

FONDUL DE DEZVOLTARE INSTITUȚIONALĂ: CNFIS-FDI-2020-0067
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI
Domeniul vizat: 6. Susținerea cercetării de excelență din universități
TITLU PROIECT: *Centre for Nineteenth-Century Music Studies*
Perioada de desfășurare a proiectului: 15 mai – 15 decembrie 2020

© 2020 Editura UNMB

Str. Știrbei Vodă nr. 33, 010102 București, România
Tel.: +40 21 314 26 10 / int. 201
Email: edituraunmb@unmb.ro
www.unmb.ro | www.edituraunmb.ro

© 2020 Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

Calea Victoriei nr. 141, sector 1 București
<http://www.ucmr.org.ro/>

Drepturile pentru prezenta ediție aparțin Editurii Universității Naționale de Muzică București și Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.

All rights for the present edition reserved by National University of Music Bucharest Publishing House and Union of Romanian Composers and Musicologists.

Simfonia a IV-a de George Enescu | *Fourth Symphony* by George Enescu

Completarea orchestrării schiței enesciene: Pascal Bentoiu | Completed by Pascal Bentoiu

Schițată în integralitatea sa în 1934, apoi orchestrată parțial, *Simfonia a IV-a* în mi minor de George Enescu a zăcut în manuscris mai mult de jumătate de secol. În 1996, după o muncă de mai mulți ani de descifrare și orchestrare, compozitorul Pascal Bentoiu a reușit să finalizeze orchestrația simfoniei și s-o propună interpreților și publicului.

Cele 53 de pagini de orchestră lăsate de Enescu se întrerup brusc într-o primă secțiune a părții a II-a, cu o pagină umplută la refuz, de parcă autorul n-ar mai fi vrut să dea pagina (sau n-ar mai fi avut alte pagini la dispoziție) și a îngrămădit în această ultimă pagină o melodie obsesivă, un *lamento* ce aduce a bocet levantin, acompaniat subtil cu un ritm de procesiune funebră stranie, demnă de o atmosferă cinematografică felliniană. Continuă apoi o schiță pe două portative a întregii muzici până la final, scrisă în cerneală și datată 4 mai 1934, pe care Bentoiu a descifrat-o cu migală și totală dăruire de sine. Iată ce mărturisește acesta cu privire la *Simfonia a IV-a*:

O schiță enesciană completă constă în punerea pe hârtie a întregului conduct muzical, în ordinea firească, adică *da capo al fine*, într-o scriere comprimată pe două sau mai multe portative; pentru *Isis* scrierea fusese constant menținută pe trei portative; pentru *Simfonia a 4-a* numai pe două, deci limbajul semnelor grafice a fost mai concentrat, mai înghesuit, poate și ceva mai abstract. (...) Paginile sunt pline de ștersături (Enescu lucra de obicei în cerneală), care fac greu lizibile foarte multe locuri, iar pentru segmentele orchestrate de autor, apar pe schițe – cu altă cerneală – inserări în text și multe scurte notații marginale. Vederea acestor manuscrise seamănă mult cu vizitarea expoziției unui genial grafician abstract. O sumă de oameni care au văzut la mine astfel de materiale întrebau: „N-am putea avea și noi măcar o foaie, s-o înrăimăm și s-o punem pe perete?”¹

Muzica acestei simfonii curge precum un șuvoi de lavă fierbinte, umplând toate cotloanele percepției cu incandescența ei armonico-melodică, în care hiper-polifonia *Octetului* și a *Simfoniei a III-a* sunt fuzionate și topite într-un amalgam tematic aflat în permanentă prefacere, devenire și schimbare.

Prima parte, o formă complexă de sonată, conține în expoziție patru teme – două teme prime și două teme secunde – ce derivă una din cealaltă și se întrepătrund inextricabil în cadrul dezvoltării. Monolitică și trepidantă, dezvoltarea conjugă cele patru teme într-un discurs articulat în șase segmente, ce conduce la o implozivă repriză variată, culminând într-un unison devastator la reper 34, unde cele trei tromboane prezintă o melodie ce pare un geamăn al leit-motivului „destinului” din opera *Oedipe*.

¹ Pascal Bentoiu, *Breviar enescian*, Editura UNMB, București, 2005, p. 86.

Sketched in its entirety in 1934, then partially orchestrated, George Enescu's *Fourth Symphony* in E minor has been left in manuscript for more than half a century. In 1996, after several years of deciphering and orchestration, the composer Pascal Bentoiu managed to complete the orchestration of the symphony and offer it to the performers and the audience.

The 53 orchestral pages left by Enescu are suddenly interrupted in a first section of second movement, with a page all filled in, as if the author did not want to turn the page (or would not have other pages available) and stacked on this last page an obsessive melody, a Levantine lament, subtly accompanied by a strange funeral procession rhythm, reminiscent of a Fellini movie atmosphere. Then continues a two-staves sketch of all the music up to the end, written in ink and dated May 4, 1934, which Bentoiu deciphered with care and total abnegation. Here is what he confesses about the *Fourth Symphony*:

A complete Enescu-sketch consists of putting on paper the entire musical trajectory, in the natural order, i.e. *da capo al fine*, in a writing compressed on two or more staves; for *Isis*, the writing had been constantly maintained on three staves; for the *Fourth Symphony* only two, so the sign language was more focused, more cluttered, perhaps a little more abstract. (...) The pages are full of rub-outs (Enescu usually worked in ink), making it very difficult to read many places, and for the segments orchestrated by the author, text inserts and many short marginal notations appear on the sketches – in another ink. The view of these manuscripts is very similar to visiting the exhibition of a brilliant abstract graphic artist. A number of people who have seen such materials on my desk have asked, “Couldn't we have at least one sheet of paper, frame it and put it on the wall?”¹

The music of this symphony flows like a stream of hot lava, filling every corner of the perception with its harmonic-melodic incandescence, in which the hyper-polyphony of the *Octet* and the *Third Symphony* merge and fuse into a thematic amalgam in permanent transformation, becoming and changing.

The first movement, a complex sonata form, contains four themes in the exposition – two first themes and two second themes – which derive from each other and are inextricably linked in development section. Monolithic and eventful, the development combines the four themes in a musical discourse articulated in six segments, leading to an implosive varied recapitulation, which culminates in a devastating *unisono* at mark 34, where the three trombones present a twin-melody of the “Fate”-leitmotif from the opera *Oedipe*.

¹ Pascal Bentoiu, *Breviar enescian* [Enescu – Breviary], Editura UNMB, Bucharest, 2005, p. 86.



Ex. 1. George Enescu, Simfonia a IV-a, partea I, reper 34 (manuscris).

Ex. 1. George Enescu, Fourth Symphony, first movement, mark 34 (manuscript).

Astfel, cele patru teme ale primei părți au configurații sonore înrudite între ele și comunică în microstructură prin celule melo-dico-ritmice similare. Tema I₁ este o temă hotărâtă, agățătoare și rătăcitoare. Ea posedă un caracter eroic și se desfășoară într-un context războinic și agitat, fiind totodată neliniștită, contorsionată și bântuită de o aspirație încăpățanată spre absolut.

Thus, the four themes of the first movement have similar sound configurations and communicate in the microstructure through analog melodic-rhythmic cells. Theme I₁ is a determined, catchy and wandering theme. It has a heroic character and takes place in a war-like and agitated context, being at the same time restless, twisted and haunted by an obstinate aspiration towards the absolute.

Ex. 2. George Enescu, Simfonia a IV-a, partea I, tema I₁.Ex. 2. George Enescu, Fourth Symphony, first movement, theme I₁.

Dezinvoltura temei I₁ este obturată de nehotărârea temei I₂, care își face loc asemenea unui sfredel (la cinci măsuri înainte de reper 4), pornind de la un semiton ascendent și câștigând în ambitus și ambiție. Este ascuns în ea motivul „sfinxului” din *Oedipe* – o cvintă perfectă ascendentă, urmată de un semiton și o cvartă mărită descendentă, pe care le găsim, variate, în măsurile 8 și 9 ale temei. Într-adevăr, se poate vorbi de o temă enigmatică, ce se opintește din greu pentru a-și găsi rostul și noima.

The ease of theme I₁ is obscured by the indecision of theme I₂, which takes its place like a drill (five bars before mark 4), starting from an ascending semitone and gaining in ambitus and ambition. Hidden within it is the “Sphinx”-motif from the opera *Oedipe* – a perfect ascending fifth, followed by a descending semitone and an augmented fourth, which is found, varied, in bars 8 and 9 of the theme. Indeed, one can speak of an enigmatic theme, whose meaning and significance is difficult to find.

Ex. 3. George Enescu, Simfonia a IV-a, partea I, tema I₂.Ex. 3. George Enescu, Fourth Symphony, first movement, theme I₂.

Angoasată și „târându-se” cu grație în registrul grav al flautului, intenționând să fie „măgulitoare” (cum indică termenul *lusinghiero* notat de Enescu), tema II₁ (reper 10) are mai degrabă o încărcătură onirică, fiind intens cromatizată și semănând vag cu tema de debut a *Simfoniilor a IX-a* de Mahler. Ritmul punctat din finalul temei aduce cu sine o aluzie dansantă la hora românească, expunând o celulă melodică în care terța mică și terța mare alternează, într-un soi de întrecere camaraderească. Tonalitatea do diez minor în care apare această temă se explică prin strategia lui Enescu de a aborda intervalul de terță mică drept interval simbolic al relațiilor armonice dintre teme. De altfel, do diez minor este relativa lui mi major, omonima tonalității mi minor, în care este scrisă simfonia. Astfel, cele două teme secunde vor purta, fiecare, pecetea tonalității relative: II₁ este în do diez minor, la relativa omonimei, iar II₂ va apărea în sol major, chiar la relativa tonalității de bază.

Anxious and gracefully “crawling” in flute’s low register, intended to be “flattering” (as the Italian *lusinghiero* term noted by Enescu indicates), theme II₁ (mark 10) has a rather dreamlike charge, being intensely chromatic and vaguely resembling the first theme of Mahler’s *Ninth Symphony*. The dotted rhythm at the end of the theme brings with it a dancing allusion to the Romanian folklore, exposing a melodic cell in which the minor and the major third alternate in a kind of comradely contest. The key of C sharp minor in which this theme appears could be explained by Enescu’s strategy of approaching the minor third as a symbolic interval of the harmonic relations between the themes. In fact, C sharp minor is the relative key of E major, the parallel key of the E minor, in which the symphony is written. Thus, the two second themes will each bear the seal of relative key: II₁ is in C sharp minor key, the minor relative to the major parallel, and II₂ will appear in G major, the major relative key of E minor.

Ex. 4. George Enescu, Simfonia a IV-a, partea I, tema II₁.Ex. 4. George Enescu, Fourth Symphony, first movement, theme II₁.

Tema II₂ are un prim motiv compus din două formule sincopate și un contur melodic centrat pe un arpeggiu descendent (3-1-5) al acordului de tonică din sol major, și un al doilea motiv ce constituie o variantă diatonică a temei I₂. De altfel, ea va „înflori” în partea a III-a, când va constitui materialul primei teme secundare (II₁):



Ex. 5. George Enescu, Simfonia a IV-a, partea I, tema II₂.

Desigur, hățişul armonico-melodic enescian propune o orchestrație extrem de rafinată, cu soliști ce se întrepătrund cu tutti, într-o scriitură simfonică și camerală deopotrivă, cu culori infinitesimal diversificate. Putem vorbi de eterofonie sau polifonie obsesivă, dar și de o hiper-melodizare a discursului pe baze caleidoscopice. Modularitatea construcțiilor tematice le face pe acestea să se poată combina în fel și chip, asemenea pieselor de *lego*. Căci Enescu duce aici travaliul motivico-tematic la ultimele consecințe, amestecând ingenios, în succesiune și simultaneitate, celulele și motivele tuturor temelor, într-o construcție magmatică și fluidă. De aceea, orice analiză a partiturii enesciene se vede pusă în fața dificultății de a opta pentru o variantă sau alta, căci această muzică posedă o polisemie și o polivalență care sunt date tocmai de acest caracter plasmatic și complex. Partea întâi poartă la finalul său data de 20 Xbre 1934.

Despre partea a II-a, posibil de structurat fie ca o formă de sonată, fie ca un bar cu repriză dezvoltătoare, Pascal Bentoiu consideră că este:

una din cele mai ciudate pagini enesciene: un fel de marș funebru, însă conținând unele elemente oarecum sarcastice. Poate imaginarea unei ceremonii mortuare modeste, necăjite, cu bocitoare, purtată însă mai apoi pe culmi de deznădejde absolut patetice. Către sfârșit, un admirabil pasaj încredințat coardelor soliste (instrumentație cerută expres de autor) pare a voi să ne împace cu soarta, cu lumea, cu toate cele ce ne sunt date.²

Obsesiv repetată, tema „cortegiului” constă într-un ostinato cu *pizzicati* în grav, la contrabasul solist, alternând cu un motiv melodic anacruhic, straniu și caricatural, expus de cei patru corni.



Ex. 6. George Enescu, Simfonia a IV-a, partea a II-a, tema „cortegiului”.

Ea se va transforma în tema „lamento”, un fel de bocet ce se va dezvolta variațional, după principiul unei *chaccone*, apoi va reveni, împreună cu tema „cortegiului”, într-o repriză dezvoltătoare ce va conduce treptat spre partea a III-a.

Finalul transformă motivul „cortegiului” din partea secundă într-un motiv zglobiu, diatonic, constând în optimi descendente, de la dominantă la tonică, pe un mod lidian, de parcă întreaga straniețate a anvelopei sonore a părții a II-a ar fi năpârlit și, ca prin farmec, din ea s-a născut o ființă nouă și luminoasă. Acest final în măsură de 3/4 posedă ceva din rotunjimea finalului *Octuorului*

² Bentoiu, p. 89.

Theme II₂ has a first motif composed of two syncopated formulas and a melodic contour centered on a descending arpeggio (3-1-5) of a G major chord, and a second motif which is a diatonic variant of theme I₂. In fact, it will “bloom” in the third movement, when it will build upon the material of the first second theme (II₁):

Ex. 5. George Enescu, Fourth Symphony, first movement, theme II₂.

Of course, Enescu’s harmonic-melodic maze offers an extremely refined orchestration, with soloists who intermingle with *tutti*, in a symphonic and chamber music writing with infinitely diverse colors. One can speak of heterophony or obsessive polyphony, but also of hyper-melody of discourse on a kaleidoscopic basis. The modularity of the thematic constructions makes it possible to combine them in multiple ways, just like *lego* pieces. For here Enescu leads the motivic-thematic process to its final consequences, ingeniously mixing, successively and simultaneously, the cells and motifs of all the themes, in a magmatic and fluid construction. From then on, any analysis of Enescu’s score has to face the difficulty of opting for one or the other alternative, because this music has a polysemy and versatility that are precisely given by this plasmatic and complex expression. The first movement is dated 20 Xbre 1934.

Concerning the second movement, which can be structured either in sonata form or in bar form with recapitulation, Pascal Bentoiu considers it to be:

one of the strangest pages of Enescu: a kind of funeral march, but with some sarcastic elements. Perhaps one can imagine a modest funeral ceremony, anguished and mournful, but then carried by an absolutely dramatic despair. Towards the end, an admirable passage entrusted to the solo strings (instrumentation expressly requested by the author) seems to reconcile us with fate, with the world, with all that is given to us.²

Repeated obsessively, the “procession”-theme consists of an *ostinato* with low-register *pizzicati* of the solo double bass part, alternating with a strange and caricatured upbeat melodic motif, exposed by the four horns.

Ex. 6. George Enescu, Fourth Symphony, second movement, “procession”-theme.

It will become a “lamento”-theme, a kind of dirge that will develop in a different way, according to the principle of a *chaccone*. Then, the “procession”-theme will return in a form of a variation cycle that will gradually lead to the third movement.

The final movement transforms the “procession”-theme of the second movement into a joyful, diatonic motif, composed of descending eighth notes, from dominant to tonic, in the Lydian mode, as if the strange sound of the second movement had been burned away and, as if by magic, a new and brilliant being was born from it. The 3/4 time signature of the last movement reminds us the final

² Bentoiu, p. 89.

pentru coarde op. 7, fiind în fapt un vals rapid. Forma este labirintică, putând fi interpretată în două feluri: ca sonată sau ca rondo. În analiza amănunțită pe care am făcut-o mai jos am schematizat ambele variante.

Despre conținutul expresiv al acestei părți, Bentoiu comentează:

Finalul (...) instalează o atmosferă de voie bună și destindere, cel puțin curioasă – după durerile exprimate în primele două mișcări. Nu încerc să pun la îndoială valoarea soluțiilor marelui artist, ci doar să deslușesc – dacă se poate – câte ceva din mobilurile acțiunii sale componistice. Ce anume îl va fi determinat să forțeze o astfel de rezolvare pozitivă a tensiunilor acumulate în primele două mișcări? (...) Muzica rămâne fermecătoare, totuși uneori îmi pare că nu ar fi exact cea care ar fi trebuit să apară după cele auzite mai înainte.³

Reminiscențe diverse împănează armătura simfoniei asemenea unor răscruci tematice în care Enescu se întâlnește cu alți compozitori: în partea I, găsim trimeri involuntare la Wagner (motivul „Tristan” la măsura 152), Rimski-Korsakov (la trompeta 1, în măsurile 195-196), Ceaikovski-Beethoven (motivul „Patetica”, la măsurile 243-244), iar în partea a III-a apare explicit motivul „Sfinxului” din *Oedipe*, la viole și celli, în măsura 240.

Actuala ediție a îndreptat și anumite greșeli ce apar în partitura generală. De pildă, la măsurile 203-204, cornii 3 și 4 e logic să cânte *si* octavă în bas, nu *do*. Acest pasaj este remarcat și de Bentoiu, care scrie chiar pe partitura sa: „pare o greșeală. Ar trebui mi. Vezi fag. + cl. bas + timpan”. Dar nu numai. Sunt îndreptate în ediția de față și anumite scăpări, atât în grafia lui Enescu, cât și în cea a lui Bentoiu: accidenti care lipsesc sau sunt greșit puși, lipsa semnelor de octavizare, a unor legato-uri de prelungire etc.

Un rol determinant l-a avut flautistul și dirijorul Ștefan Diaconu, a cărui dăruire și muncă asiduă a asigurat forma grafică a simfoniei enesciene, după o minuțioasă descifrare și scriere electronică (în programul *Dorico*) a fiecărui semn din partitura lui Enescu și Bentoiu.

În continuare, propunem o variantă de analiză formală, realizată prin îmbinarea mai multor metode și având la bază sistemul de notație al lui Constantin Bugeanu, explicat într-o legendă analitică premergătoare schemelor formale. Despre această analiză se poate spune că ține cont de specificul muzicii lui Enescu și introduce în ecuație un alt criteriu important: percepția sonoră și stratificarea acesteia. Astfel, timbrul devine criteriu determinant pentru segmentarea formală, căci ambiguitatea structurii muzicale (ce rezidă în suprapuneri de motive care ne permit uneori fie grupări de 2+3, fie de 3+2 la nivelul aceluiași fragment muzical) impune să ținem cont de prim-planul percepției sonore și să optăm pentru o segmentare în funcție de această ierarhizare pe baza „greutății” timbrale.

Schema formei

Legenda analitică:

1St.: strofa întâi
2St.: strofa a doua
Ep.: epodă
Od.: odă
1PSt.: prima post-strofă
2PSt.: a doua post-strofă
(2+2): frază de patru măsuri
(2+2+2): o frază extinsă de șase măsuri
(2x2): același motiv de două măsuri, repetat sau secvențat
Ra: ramă inițială
Rz: ramă finală
(161): numărul de măsuri al segmentului respectiv
⁵4: cinci măsuri înainte de reper 4
2⁴: patru măsuri după reper 2 (nu se numără măsura cu reperul)

³ Bentoiu, p. 89.

section from the *String Octet* Op. 7, in fact acting as a fast waltz. The form is labyrinthine and can be understood in two ways: as a sonata form or as a sonata rondo form. In the detailed analysis I've provided below, I've described both variants.

Bentoiu comments on the expressive content of this part:

The finale (...) sets up an atmosphere of good mood and relaxation, at least curious – after the pain expressed in the first two movements. I am not trying to question the value of the great artist's solutions, but only to discern – if possible – some of the motives for his compositional action. What would have determined to force such a positive resolution of the tensions accumulated in the first two movements? (...) The music remains charming, but sometimes it seems to me that it would not be exactly what should have appeared after what I heard before.³

Various reminiscences are to be found in the structure of the symphony, functioning as thematic crossroads where Enescu meets other composers: in the first movement there are involuntary references to Wagner (the “Tristan”-motif in bar 152), Rimski-Korsakov (trumpet 1, in bars 195-196), Tchaikovsky-Beethoven (the “La Pathétique”-motif, in bars 243-244), and in the third movement, the “Sphinx”-motif from *Oedipe* appears explicitly, at viola and cello, in bar 240.

The current edition has also adjusted some errors that appear in the general score. For example, in bars 203-204, horns 3 and 4, it makes sense to play the B natural octave in the bass, not the C octave. This passage is also noticed by Bentoiu, who wrote on his score: “It seems to be a mistake. It must be E. See bassoon. + bass cl. + Timpani.” But not only that. In this edition, some mistakes are also adjusted, both in Enescu's and Bentoiu's writing: missing or misplaced accidentals, absence of the octave sign, some slurs, etc.

A decisive role was played by the flutist and conductor Ștefan Diaconu, whose commitment and hard work ensured the graphic form of Enescu's symphony, after careful deciphering and electronic writing (in the *Dorico* program) of every sign in the scores of Enescu and Bentoiu.

Furthermore, we propose a version of formal analysis, achieved by combining several methods and based on Constantin Bugeanu's notation system, which is explained in a legend preceding the formal diagrams. About this analysis, we can say that it takes into account the specificities of Enescu's music and introduces among the analytic criteria an additional important element: *sound perception* and its stratification. Thus, timbre becomes a crucial factor for formal segmentation, because the ambiguity of the musical structure (which resides in nested patterns that sometimes allow either 2+3 or 3+2 groupings for the same musical fragment, for instance) forces us to take into account the structure of sound perception and to opt for a segmentation according to this hierarchy based on the timbral auratic foreground.

Form Analysis Table

Abbreviations:

1St.: strophe
2St.: antistrophe
Ep.: epode
Od.: ode
1PSt.: first antistrophe
2PSt.: second antistrophe
(2+2): 4-bars phrase
(2+2+2): 6-bars extended phrase
(2x2): same 2-bars motif, repeated or transposed
Ra: initial frame
Rz: final frame
(161): number of bars of a given section
⁵4: five bars before mark 4
2⁴: four bars after mark 2 (bar with the mark is not to be counted)

³ Bentoiu, p. 89.

Partea I (formă de sonată)

First Movement (sonata form)

Secțiune	Reper	Forma secțiunii	Zonă tematică	Subsecțiuni	Analiză pe măsuri
Expoziție (bar) (161)	1St. (33)	Tema I ₁	Ra (1)	1	
				1St. (10)	(2+2)+(2x2+2)
	4 ²	Punte interioară, dezvoltătoare (bar)	Ep. (15)	1St. [2+(2+2)]	
				2St. [1+(1x2)]	
	2 ³	Ep. [2+(2+2)]	Ep. [2+(2+2)]		
	5 ⁴	2St. (61)	Tema I ₂ (bar)	1St. (6)	(2+3)+1
				2St. (12)	(2+2)+(2+2)+(2+2)
				Ep. (8)	(2+2)+(2+2)
	6	Punte (bar)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)	
				2St. (12)	(2+2)+[(3+3)+2]
				Ep. (15)	(2+4)+(1x3)+(2+2+2)
	17	Ep. (67)	Tema II ₁ (3 strofe - variațiuni)	A1 (10)	(2+3)+(3+2)
A2 (14)				(2+3)+(3+2)+(2+2)	
8 ¹	Tema II ₂ (bar)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)+3		
			2St. (8)	(2+2)+(2+2)	
11	Ep. (16)	Ep. (16)	(2+2+2)+(2+2)+(2+2+2)		
12 ²	D1 (12)	Tema I ₁	D1 (12)	(1x2)+(2+3)+(2+3)	
13 ⁴	D2 (7)	Tema I ₂	D2 (7)	(3+3+1)	
17	2St. (18)	Tema I ₁	D3 (7)	(2+1)+(2+2)	
19 ¹	D4 (11)	Tema I ₂	D4 (11)	(2+2+3)+(2+2)	
20 ²	Ep. (28)	Tema I ₁	D5 (12)	(2+2+2)+(2+2+2)	
21 ²	D6 (16)	Tema II ₁	D6 (16)	(2+2)+(3+3)+(3+3)	
23	1St. (4)	Tema II ₂ + Tema I ₁ (bar)	1St. (4)	(2+2)	
			2St. (7)	(2+2+3)	
25	Ep. (7,5)	Ep. (7,5)	(2+2)+(2+1,5)		
05 ²⁷	2St. (16,5)	Tema I ₂ + Tema I ₁ (contrabar)	Od. (5,5)	(2,5+3)	
			1PSt. (6)	(3+3)	
29 ²	Ep. (18)	Tema I ₁ + Tema II ₁ + Tema II ₂ (contrabar)	Od. (8)	(3+2+3)	
			1PSt. (5)	(2+3)	
32	2PSt. (5)	2PSt. (5)	(3+2)		
Coda (contrabar) (40)	32	Od. (10)	C1	(2+2+2)+(2+2)	
	34	1PSt. (8)	C2 – Oedipe (motivul „destinului”)	(2+2)+(2+2)	
35	2PSt. (22)	C3 (bar)	1St. (4)	[1+(2x2)+1]	
			2St. (9)	(2+3)+(2+2)	
			Ep. (9)	(2+3)+(2+2)	

Section	Mark	Form of the Section	Themes	Subsections	Bar Grouping
Exposition (bar form) (161)	1St. (33)	I ₁ Theme	Ra (1)	1	
				1St. (10)	(2+2)+(2x2+2)
	4 ²	internal Transition, developmental (bar form)	Ep. (15)	1St. [2+(2+2)]	
				2St. [1+(1x2)]	
	2 ³	Ep. [2+(2+2)]	Ep. [2+(2+2)]		
	5 ⁴	2St. (61)	I ₂ Theme (bar form)	1St. (6)	[(2+3)+1]
				2St. (12)	(2+2)+(2+2)+(2+2)
				Ep. (8)	(2+2)+(2+2)
	6	Transition (bar form)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)	
				2St. (12)	(2+2)+[(3+3)+2]
				Ep. (15)	(2+4)+(1x3)+(2+2+2)
	17	Ep. (67)	II ₁ Theme (3 strophes – variations)	A1 (10)	(2+3)+(3+2)
A2 (14)				(2+3)+(3+2)+(2+2)	
8 ¹	II ₂ Theme (bar form)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)+3		
			2St. (8)	(2+2)+(2+2)	
11	Ep. (16)	Ep. (16)	(2+2+2)+(2+2)+(2+2+2)		
12 ²	D1 (12)	I ₁ Theme	D1 (12)	(1x2)+(2+3)+(2+3)	
13 ⁴	D2 (7)	I ₂ Theme	D2 (7)	(3+3+1)	
17	2St. (18)	I ₁ Theme	D3 (7)	(2+1)+(2+2)	
19 ¹	D4 (11)	I ₂ Theme	D4 (11)	(2+2+3)+(2+2)	
20 ²	Ep. (28)	I ₁ Theme	D5 (12)	(2+2+2)+(2+2+2)	
21 ²	D6 (16)	II ₁ Theme	D6 (16)	(2+2)+(3+3)+(3+3)	
23	1St. (4)	II ₂ Theme + I ₁ Theme (bar form)	1St. (4)	(2+2)	
			2St. (7)	(2+2+3)	
25	Ep. (7,5)	Ep. (7,5)	(2+2)+(2+1,5)		
05 ²⁷	2St. (16,5)	I ₂ Theme + I ₁ Theme (gegenbar form)	Od. (5,5)	(2,5+3)	
			1PSt. (6)	(3+3)	
29 ²	Ep. (18)	I ₁ Theme + II ₁ Theme + II ₂ Theme (gegenbar form)	Od. (8)	(3+2+3)	
			1PSt. (5)	(2+3)	
32	2PSt. (5)	2PSt. (5)	(3+2)		
Coda (gegenbar form) (40)	32	Od. (10)	C1	(2+2+2)+(2+2)	
	34	1PSt. (8)	C2 – Oedipe (“Fate”-Motif)	(2+2)+(2+2)	
35	2PSt. (22)	C3 (bar form)	1St. (4)	[1+(2x2)+1]	
			2St. (9)	(2+3)+(2+2)	
			Ep. (9)	(2+3)+(2+2)	

Partea a II-a (sonată sau bar cu repriză)

Second Movement (sonata form or bar form with recapitulation)

Secțiune	Reper	Forma secțiunii	Zonă tematică	Subsecțiuni	Analiză pe măsuri
Expoziție (50)	1St. (28)	Temă I – „cortegiu” (bar)	1St. (8)	(3+1)+(3+1)	
				2St. (8)	(3+1)+(3+1)
	38	2St. (22)	Temă II – „lamento” (bar)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)
				2St. (6,5)	(2+1,5)+(1,5+1,5)
40	Ep. (43)	Ciclul de variațiuni (chaccone)	Ep. (7,5)	(2,5+1,5)+(2,5+1)	
Dezvoltare tematică (43)	42	var. 1 (4)	(2+2)		
			var. 2 (6)	(3+3)	
			var. 3 (5)	(3+2)	
			var. 4 (5)	(2+3)	
			var. 5 (4)	(2+2)	
			var. 6 (4)	(2+2)	
			var. 7 (6)	(2+2+2)	
			var. 8 (3)	(2+1)	
			var. 9 (6)	(3+3)	
45	var. 10	(2+2)+(2+2)+(2+3)			
		var. 11	(2+2)+(2+2)		
46	Repriză (49)	Temă I – „cortegiu” + Temă II – „lamento” (30)			
48	Tranziție (19)	Tranziție (19)			
51			(3+2)+(2,5+2,5)+(2,5+2,5)		

Section	Mark	Form of the Section	Themes	Subsections	Bar Grouping
Exposition (50)	1St. (28)	I. Theme – “procession” (bar form)	1St. (8)	(3+1)+(3+1)	
				2St. (8)	(3+1)+(3+1)
	38	2St. (22)	II. Theme – “lamento” (bar form)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)
				2St. (6,5)	(2+1,5)+(1,5+1,5)
40	Ep. (43)	Variations Cycle (Chaccone)	Ep. (7,5)	(2,5+1,5)+(2,5+1)	
Development (43)	42	var. 1 (4)	(2+2)		
			var. 2 (6)	(3+3)	
			var. 3 (5)	(3+2)	
			var. 4 (5)	(2+3)	
			var. 5 (4)	(2+2)	
			var. 6 (4)	(2+2)	
			var. 7 (6)	(2+2+2)	
			var. 8 (3)	(2+1)	
			var. 9 (6)	(3+3)	
45	var. 10	(2+2)+(2+2)+(2+3)			
		var. 11	(2+2)+(2+2)		
46	Recap. (49)	I. Theme – “procession” + II. Theme – “lamento” (30)			
48	Tranziție (19)	Tranziție (19)			
51			(3+2)+(2,5+2,5)+(2,5+2,5)		

Partea a III-a (sonată sau rondo-sonată)

Third Movement (sonata form or sonata rondo form)

Secțiune sonată rondo	Reper	Forma secțiunii	Zonă tematică		Subsecțiuni	Analiză pe măsuri
			sonată	rondo		
Expoziție (143)	A (92)	3 strofe (30)	Tema I ₁	Refren (A ₁)	Ra (2)	2
					A1 (8)	(3+1)+(1+3)
					A2 (10)	(2+3)+(2+3)
	56	bar (41)	Tema I ₂	Tranziție (punte)	A3 (10)	(2+3)+(2+3)
					1St. (8)	(2+2)+(2+2)
	58				2St. (14)	(3+3)+(1+2+1)+(2+2)
					Ep. (19)	(2+2)+(2+3)+(2+2)+(3+3)
	60	bar extins (21)	Tema I ₁	Refren (A ₂)	1St. (6)	(3+3)
					2St. (6)	(3+3)
					3St. (4)	(2+2)
Ep. (5)					(2+3)	
B (51)	62	bar (17)	Tema II ₁	Cuplet 1 (B ₁)	1St. (5)	(2+3)
					2St. (8)	(3+2+3)
					Ep. (4)	(2+2)
64	bipartit (34)	Tema II ₂	Cuplet 1 (B ₂)	A (15)	(2+2)+3+(2+3)+3	
				B (19)	(3+2+2)+(2+2)+(2+2)+(2+2)	

Section Sonata Rondo	Mark	Form of the Section	Themes		Subsections	Bar Grouping
			Sonata	Rondo		
Exposition (143)	A (92)	3 strophes (30)	I ₁ Theme	Refrain (A ₁)	Ra (2)	2
					A1 (8)	(3+1)+(1+3)
					A2 (10)	(2+3)+(2+3)
	56	bar form (41)	I ₂ Theme (Transition)	Transition	A3 (10)	(2+3)+(2+3)
					1St. (8)	(2+2)+(2+2)
	58				2St. (14)	(3+3)+(1+2+1)+(2+2)
					Ep. (19)	(2+2)+(2+3)+(2+2)+(3+3)
	60	extended bar form (21)	I ₁ Theme	Refrain (A ₂)	1St. (6)	(3+3)
					2St. (6)	(3+3)
					3St. (4)	(2+2)
Ep. (5)					(2+3)	
B (51)	62	bar form (17)	II ₁ Theme	Episode 1 (B ₁)	1St. (5)	(2+3)
					2St. (8)	(3+2+3)
					Ep. (4)	(2+2)
64	binary form (34)	II ₂ Theme	Episode 1 (B ₂)	A (15)	(2+2)+3+(2+3)+3	
				B (19)	(3+2+2)+(2+2)+(2+2)+(2+2)	

Dezvoltare (30)	C (30)	67	3 strofe	Dezvoltare	C	A1 (11)	(3+3)+(3+2)	
		68	(30)			A2 (11)	(2+3)+(2+2+2)	
		69				A3 (8)	(2+2)+(2+2)	
Repriză (73)	A (26)	70	bar (26)	Tema I ₁ + Tema I ₂ (punte)	Refren (A ₁)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)	
		71			Tranziție	2St. (12)	(3+3)+(3+3)	
						Ep. (6)	(3+3)	
	B/A (47)	72 ^s	lied (47)	Tema II ₁	Cuplet 1 (B ₁)	A (8)	(2+2)+(2+2)	
		73		Tema I ₁	Refren (A ₁)	B (9)	(3+3)+3	
		74		Tema II ₂	Cuplet 1 (B ₂)	A (30)	(3+3)+(2+3)+(3+2+2)	
		76					(2+2)+(2+2)+(2+2)	
Dezvoltare codală (133)	A (133)	77	3 strofe (31)	C1 – Tema I ₁ (p. I)	Dezvoltare refren (A ₁)	A1 (10)	(2+2)+(2+2+2)	
						A2 (11)	(2+3)+(3+3)	
						A3 (10)	(3+2)+(2+3)	
			80	bar (17)	C2		1St. (5)	3+(1+2+2)
							2St. (8)	(2+2)+(2+2)
							Ep. (4)	(2+2)+(3+3)+(2+2)
			83	bipartit (26)	C3 – Tema II ₂	Dezvoltare B ₂	A (12)	(2+2)+(2+2)+(2+2)
							B (14)	(3+2)+(2+2)+(2+3)
			85 ¹	bar (59)	C4		Ra (7)	(2+2)+3
							1St. (10)	(3+3)+(2+2)
							2St. (10)	(2+2+2)+(2+2)
							Ep. (32)	1St. (11) (2+2+3)+(2+2)
							2St. (8) (2+2)+(2+2)	
							Ep. (13) (2+2)+(2+2)+(2+3)	

Studiu introductiv și analiză de Dan Dediu

Development (30)	C (30)	67	3 strophes	Development	C	A1 (11)	(3+3)+(3+2)	
		68	(30)			A2 (11)	(2+3)+(2+2+2)	
		69				A3 (8)	(2+2)+(2+2)	
Recapitulation (73)	A (26)	70	bar form	I ₁ Theme + I ₂ Theme (Transition)	Refrain (A ₁)	1St. (8)	(2+2)+(2+2)	
		71	(26)		Transition	2St. (12)	(3+3)+(3+3)	
						Ep. (6)	(3+3)	
	B/A (47)	72 ^s	lied form (47)	II ₁ Theme	Episode 1 (B ₁)	A (8)	(2+2)+(2+2)	
		73		I ₁ Theme	Refrain (A ₁)	B (9)	(3+3)+3	
		74		II ₂ Theme	Episode 1 (B ₂)	A (30)	(3+3)+(2+3)+(3+2+2)	
		76					(2+2)+(2+2)+(2+2)	
Coda – development (133)	A (133)	77	3 strophes (31)	C1 – I ₁ Theme (I. Mvt.)	Development Refrain (A ₁)	A1 (10)	(2+2)+(2+2+2)	
						A2 (11)	(2+3)+(3+3)	
						A3 (10)	(3+2)+(2+3)	
			80	bar form (17)	C2		1St. (5)	3+(1+2+2)
							2St. (8)	(2+2)+(2+2)
							Ep. (4)	(2+2)+(3+3)+(2+2)
			83	binary form (26)	C3 – II ₂ Theme	Development B ₂	A (12)	(2+2)+(2+2)+(2+2)
							B (14)	(3+2)+(2+2)+(2+3)
			85 ¹	bar form (59)	C4		Ra (7)	(2+2)+3
							1St. (10)	(3+3)+(2+2)
						2St. (10)	(2+2+2)+(2+2)	
						Ep. (32)	1St. (11) (2+2+3)+(2+2)	
							2St. (8) (2+2)+(2+2)	
							Ep. (13) (2+2)+(2+2)+(2+3)	

Introduction, analysis and English version by Dan Dediu

Notă redacțională

Descifrarea și tehnoredactarea acestui material complicat au presupus unele decizii de *design* și de notație pe care le-am urmat cu consecvență de-a lungul partiturii. *Design*-ul partiturii este bazat pe cel al ultimei simfonii tehnoredactate – *Simfonia a III-a* –, iar termenii folosiți în franceză sunt în concordanță cu cei utilizați în majoritatea lucrărilor lui George Enescu. Chiar dacă de la măsura 46 din partea a doua începe orchestrația lui Pascal Bentoiu (lucru indicat în partitura generală), termenii folosiți de Enescu, precum și modul său de notație a instrumentelor a fost păstrat, pe cât posibil. Au fost respectate cu strictețe alterațiile de precauție notate de Enescu, iar la orchestrația lui Bentoiu am optat pentru eliminarea parantezelor de la alterațiile de precauție, pentru a nu aglomera excesiv partitura. Reperele (numerice) de repetiție sunt întocmai ca cele notate în manuscris, iar numerele de măsuri au fost adăugate, fiecare parte începând de la măsura 1 (chiar și partea a III-a, care este *attacca*). Unele erori apărute atât în manuscrisul lui George Enescu, cât și în cel al lui Pascal Bentoiu au fost îndreptate după o atentă cercetare a manuscrisului și a știmelor realizate de Pascal Bentoiu.

Editorial note

Deciphering and editing this complicated material involved some design and notation decisions that I constantly followed throughout the score. The design of the score is based on that of the last published symphony – *Symphony No. 3* – and the terms used in French are consistent with those used in most of George Enescu’s works. Although Pascal Bentoiu’s orchestration starts at bar 46 in the second movement (which is indicated in the general score), the terms used by Enescu, as well as his way of noting the instruments, have been preserved as much as possible. The precautionary alterations noted by Enescu have been strictly respected, and in Bentoiu’s orchestration, we have chosen to eliminate the brackets of the precautionary alterations, so as not to overload the score excessively. The (numerical) marks are exactly as noted in the manuscript, and the bar numbers have been added, each part beginning with bar 1 (even the third movement, which is *attacca*). Some errors in the manuscripts of George Enescu and Pascal Bentoiu have been corrected after a careful research of the manuscript and orchestral parts extracted by Pascal Bentoiu.

Orchestra | Orchestre

2 Flutes	2 Grandes Flûtes
Piccolo Flute changing to Flute III	Petite Flûte aussi Grand Flûte III
2 Oboes	2 Hautbois
English Horn	Cor anglais
2 Clarinets in A	2 Clarinettes en La
Bass Clarinet in A	Clarrinete basse en La
2 Bassoons	2 Bassons
Contrabassoon changing to Bassoon III	Contrebasson aussi Basson III
4 French Horns in F	4 Cors chromatiques en fa
4 Trumpets in C	4 Trompettes chromatiques en ut
3 Trombones (3 rd = tenor-bass)	3 Trombones (3 = tenor-basse)
Tuba	Tuba
3 Timpani (+1 small Timpani)	3 Timbales chromatiques (+1 Petite Timbale)
Percussion I: Glockenspiel, Tambourine de Basque, Grand Cassa	Percussion I : Glockenspiel, Tambourine de Basque, Grosse Caisse
Percussion II: Tambour, Tam-tam, Triangle	Percussion II : Tambour, Tam-tam, Triangle
Percussion III: 2 suspended Cymbals, Crash Cymbals, Grand Cassa	Percussion III : 2 Cymbales suspendues, Cymbales à l'ordinario, Grosse Caisse
Piano and Celesta (1 player)	Piano et Célesta (un executant)
Harp	Harpe
Strings: 16-14-13-10-8	Cordes : 16-14-13-10-8

SIMFONIA IV

mi minor

IV^{ème} SYMPHONIE

mi mineur

I

GEORGE ENESCU

completed by PASCAL BENTOIU

Allegro appassionato (♩ = c. 72)

Grande flûte I II
Petite flûte (Grande flûte III)
Hautbois I II
Cor anglais
Clarinete en A I II
Clarinete basse en A
Basson I II
Contrebasson (Basson III)
Cor en F I II III IV
Trompette en C I II III IV
Trombone I II
Trombone III Tuba
Timbale
Grosse caisse
Harpe

Allegro appassionato (♩ = c. 72)

Solo
Violons I Tutti
Violons II
2 Soli Altos
Tutti
2 Soli Violoncelle
Tutti
Contrebasse

1

Gr. fl. I *ff sf* *ben f* *ben f* *sf* *f*

Per fl. *sf* *ben f* *sf* *f* *sf*

I *sf* *ff sf* *ben f* *sf* *poco f* *ben sf*

Hb. II *ff sf* *ben f* *sf*

C.A. *poco f* *ff sf* *ben f* *poco f* *ff*

Cl. I *ff sf* *ben f* *ben f* *poco f* *ff* *à2*

Cl. II *ff sf* *ben f* *ben f* *poco f* *ff*

Cl. b. *poco f* *ff* *poco f* *ff*

Ban. I *ff* *à2* *ben f.* *poco f* *ff* *à2*

Ban. II *ff* *à2* *ben f.* *poco f* *ff* *à2*

Chsn. *mf* *ff* *rfz* *poco f* *ff*

I *poco sf* *f* *à2* *poco f* *ff*

II *poco sf* *f* *à2* *poco f* *ff*

III *ff* *f* *mf* *ff*

IV *ff* *f* *mf* *ff*

Trp. I *mp*

Trp. II *mp*

Trb. I (av. sourd.) *mf* *poco sf*

Trb. II *mf* *poco sf*

Trb. III *mf* *poco sf* (av. sourd.) *ff*

Timb. *f* *poco f* *dim.*

1

Solo *sf* *ben f* *sf* *col tutti* *f* *ben sf* *ff*

Vns. I *sf* *ben f* *sf* *f* *ben sf* *ff*

Tutti *sf* *ben f* *sf* *f* *ben sf* *ff*

Vns. II *ff sf* *ben f* *sf* *f* *ben sf* *ff*

2 Soli *poco f* *ff* *à2* *f* *ff* *ff*

Altos *poco f* *ff* *à2* *f* *ff* *ff*

Tutti *ff* *ben f* *div. V* *poco f* *ff* *ff* *unis.*

2 Soli *poco f* *ff* *à2* *rfz* *div. V* *poco f* *ff* *ff* *à2*

Vc. *poco f* *ff* *à2* *rfz* *div. V* *poco f* *ff* *ff* *à2*

Tutti *ff* *ben f* *div. V c. II* *poco f* *ff* *ff* *unis.*

Cb. *Tutti unis.* *arco* *Solo* *rfz* *Tutti* *poco f* *ff*

14 2 $(d = d)$

Gr. fl. I II *ben ff* *poco f sub.* *ff* *à2 marc. stacc.* *à2*

Pic. fl. *ff* *poco f sub.* *ff* *marc. stacc.*

Hr. I II *ff* *ben ff* *ben ff* *poco f sub.* *ff* *marc. stacc.* *marc.*

C.A. *ff* *ff*

Cl. I II *ff* *ben ff* *poco f sub.* *ff* *marc. stacc.* *marc.*

Cl. b. *ff* *sempre ff* *ff*

Ban. I II *ff* *à2* *sempre ff* *ff* *prenez le Basson*

Cbsn. *ff* *sempre ff* *ff*

C. I II *ben ff* *mf sub.* *ben ff*

III IV *ben ff* *sempre ff* *ben ff*

Trp. I II *pp sub.* *f* *L. marc.* *f*

Trb. I II *sans sourd.* *f*

Trb. III *sans sourd.* *f*

Timb. *p* *pp* *poco* *molto* *poco f* *p* *poco f*

Solo *secco* *au talon* *tutto l'arco* *secco* *poco f sub.* *ff* *marc. 8va*

Vns. I *secco* *au talon* *tutto l'arco* *secco* *poco f sub.* *ff* *marc.*

Tutti *secco* *au talon* *tutto l'arco* *secco* *poco f sub.* *ff* *marc.*

Vns. II *secco* *au talon* *tutto l'arco* *div.* *secco* *poco f sub.* *ff* *marc.*

Altos *secco* *au talon* *div.* *sempre ff* *ff* *marc.* *unis.*

Vc. *secco* *au talon* *div.* *sempre ff* *unis.* *div.* *ff* *marc.*

Cb. *unis.* *ff secco* *ben ff* *ff*