

REVELAȚIILE MANUSCRISELOR ENESCIENE — MĂRTURIILE INEDITELOR

CONSTANTIN STIHI-BOOS

Sărbătorirea devenită tradițională, a celui mai mare compozitor român, născut la Liveni și legat de Mihăileni și de Dorohoi, deci de Moldova de Nord și plaiurile județului Botoșani, sărbătorire întruchipată în cel de-al X-lea Festival Internațional „George Enescu”, mai implică și o comemorare — s-au împlinit într-adevăr 30 de ani de la dispariția celui ce a marcat momentul suprem de strălucire al muzicii românești. În cadrul Festivalului au fost lansate trei cărți legate de personalitatea și opera lui George Enescu, volumul colectiv în limbi străine *Enesciana IV* cu 22 de studii analitice și documentare, publicat sub îngrijirea și coordonarea lui Mircea Voicana, *Catalogul tematic al operei lui George Enescu, vol. I (1886—1900)* de Clemansa-Liliana Firca și *Capodopere enesciene* de Pascal Bentoiu. Cu această ocazie, la lansarea amintită, a avut loc prin străduințele muzicologului Mircea Voicana, și un concert la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, pe 20 septembrie 1985, la care au fost cîntate o serie de piese camerale de George Enescu, instrumentale și vocale, dintre care unele (patru la număr) în „primă auditiie absolută”. Prezentarea și analiza acestora, făcută la unele din ele în cadrul sesiunii Centrului de Studii „George Enescu” și reluată apoi în volumul *Enesciana IV*, deja amintit, precum și în cadrul lucrărilor „Simpozionului de Muzicologie” din cadrul Festivalului, au prilejuit prin mijlocirea concertului pomenit o mai adîncă pătrundere în extraordinarul univers muzical enescian, întregit cu noi valențe expresive, unele chiar surprinzătoare. Întrucît și autorul prezentei comunicări a avut șansa să dea peste două asemenea lucrări inedite și quasi totalmente necunoscute, pe lîngă celelalte, s-a gîndit că această „lecție” oferită de studiul manuscriselor muzicale din marea (și la propriu și la figurat) moștenire a lui George Enescu, cu revelațiile pe care le-a adus, merită să fie propagată și mai departe.

La fel ca și „poeziile postume” ale celui alt mare fiu al plaiurilor Moldovei de Nord și ale județului Botoșani, Mihai Eminescu, cel născut la Botoșani și legat de Ipoteștii părinților săi, și creațiile postume ale lui George Enescu au stîrnit vii comentarii și controverse; ca și în cazul lui Eminescu, respectivele controverse asupra valorii sau non-valorii „postumelor” lui Enescu, cît și asupra oportunității analizării și executării în public a lor, s-au dovedit și continuă să se dovedească extrem de oțioase și de neavenite, întrucît, ca și la Eminescu, ele nu plecau de la

cercetarea concretă, de la documentul manuscris, ci de la tot felul de pseudo-„considerente“, unde valoarea, deși aparent era principala vizată, era totuși reglată pe ultimul plan, în timp ce în avanscena apăreau mofiturile subiective și ideile preconceptuale ale unui sau altuia sau chiar invidia, abia ascunsă dar și ușor detectabilă, a câte unuia față de meritele lui Enescu, pe care respectivul muzician mediocru dotat nu avea să le ajungă niciodată !

Lucrările pe care am avut șansa să le descoperim și să le analizăm, dînd astfel o posibilitate — care s-a și împlinit deja, după cum am văzut — pentru valorificarea lor în concerte, ne-au fost oferite de manuscrisele Enescu din fondurile Cabinetului de Muzică al Bibliotecii Academiei R. S. România. Revelațiile și surprizele oferite de aceste materiale, care cuprind în total doar vreo 20 de lucrări enesciene, ne dovedesc ce alte asemenea revelații și surprize mai pot încă exista ascunse printre filele depozitate în Muzeul „George Enescu“, devenit apoi Muzeul Muzicii Românești, la Arhivele Statului, la Muzeul „George Enescu“ din Dorohoi, la celelalte fonduri cuprinzînd manuscrise enesciene. Este deci prin urmare imperios necesară stabilirea unui „Corpus“ cît mai complet al lor, așa cum a început să-l elaboreze și să-l publice muzicologa Clemansa-Liliana Firca, pentru ca astfel să se poată lucra asupra lor în deplină cunoștință de cauză.

Cele două manuscrise de George Enescu, cu lucrări inedite de la Cabinetul de Muzică, poartă numerele de cotă MS. R. 7473 (cu o ciornă și în MS. R. 7740, semnalată de Clemansa-Liliana Firca, căreia apoi i-am făcut cunoscută varianta aceasta „completă“ pe curat a lucrării, descoperită de noi) și respectiv MS. R. 986. Prima este o *Sonată-Torso pentru pian și violoncel în fa minor* (partea I-a), iar a doua orchestrarea unei mișcări din *Trio-ul nr. 2 Op. 100 pentru vioară, violoncel și pian* de Franz Schubert, anume „*Andante con moto în do minor*“.

După „trezirea la viață“ din cadrul Sesiunii științifice a Centrului de Studii „George Enescu“, soldată prin prezentarea comunicării respective în limba engleză, în propria-ne versiune-traducere, în sumarul volumului colectiv *Enesciana IV*, unde am dat și cea mai completă prezentare-analiză muzicologică a celor două lucrări, după o altă prezentare analitică a lor la Sesiunea științifică a Bibliotecii Academiei R. S. România, unde s-a pus accentul pe latura bibliologică a manuscriselor și lucrărilor din ele, după încă o prezentare rezumativ-succintă a lucrărilor la mai-sus menționatul „Simpozion internațional de muzicologie“ din cadrul celui de-al X-lea Festival „George Enescu“ și după audiția lor în premieră la același festival, cele de față reprezintă forma finală a concluziilor și părerilor subsemnatului asupra lor.

MS. R. 7473, cuprinzînd *Sonata-Torso pentru pian și violoncel „nr. 3“ în fa minor* de George Enescu, nu este datat, dar aparține evident anului 1898, după cum vom vedea ; lucrarea, semnată de două ori „George Enescu“, odată pe pagina de gardă și odată pe prima pagină propriuzisă, are vreo 202 măsuri, desfășurate pe parcursul a 13 pagini numerotate de autor, din prima (și unica) ei mișcare, *Allegro*, în formă de so-

nată, dar se întrerupe brusc, spre finele reprizei temei secunde, verso-ul pag. 13, care ar fi trebuit să fie „pag. 14“, precum și celelalte pînă la sfîrșitul fascicolei fiind complet albe. Ulterior, după ce i-am arătat lucrarea, muzicologa Clemansa-Liliana Firca ne-a mai semnalat și dînsa o ciornă a începutului lucrării, cu unele deosebiri, reflectînd un stadiu mai incipient de elaborare, de 2 pagini, incomplete, în MS. R. 7740, intercalate-încadrate între alte 2 pagini conținînd schița unei *Fugi la 4 voci*. Lucrarea, bine articulată, începe cu un „epigraf“ la unison și octave, asemănător cumva și cu „tema destinului“ a lui Beethoven, al celor două instrumente, dramatic și energic ce va deveni pe tot parcursul mișcării și chiar al temelor propriu-zise, ca un „leit-motiv“, ca un „Comentariu“ polifonic-eterofonic al acestor teme. Prima temă propriu-zisă, cantabilă, dar dramatică și quasi-evocatoare a violoncelului, este aproape imediat supusă unei micro-dezvoltări, în care mai survine și „epigraful“. Urmează o punte amplă, zbuțumată, de dimensiunile unei noi teme, cu un motiv de vals sacadat, care duce la tema secundă, „de largă respirație“, foarte lirică și cantabilă, în Re Bemol Major“ (ca și puntea, de altfel); conturul acestei teme secunde, dar nu și eterofonicul ei acompaniament bazat pe epigraful amintit nu și specificația „appassionato“ și nu și încheierea ei, deci numai *conturul* ei, va constitui ulterior și conturul temeii secunde din prima mișcare *Allegro molto moderato*, din *Sonata nr. 1 pentru pian și violoncel în fa minor Op. 26 nr. 1* (1898), fiind apoi utilizat acolo și ca un element ciclic în mișcările următoare; această identitate de contur melodic-tematic, ne-a permis și datarea *Torso*-ului pentru același an 1898, cel puțin în ceea ce privește ultima sa formă, avută în vedere aici. După expoziție, o nouă punte, iarăși foarte dramatică, duce la o dezvoltare, tratată concis, dar și foarte impresionant, în chip de „fugato“ dublu, în la minor, je baza „epigrafului“ și a primei teme, desfășurate într-un dramatic dialog al celor două instrumente. În repriză tema primă apare tot la violoncel, însă la octava superioară; puntea, la fel de dezvoltată ca și în expoziție, dar cu modificările necesare spre trecerea la omonima tonalității de bază, Fa Major, readuce motivul de vals sacadat ca apoi să se reajungă, bineînțeles tot în Fa Major, la tema secundă; dar spre finele acestei reprize, după cum am mai spus, partitura se întrerupe brusc! (pag. 13 e scrisă complet pînă jos, pag. 14 e goală!) Motivul probabil care-l va fi îndemnat pe Enescu să pună capăt atît de „abrupt“ îngrijit scrisii copiii autografe pe curat a acestei *Sonate*, trebuie să fi fost noul său val de inspirație care a avut ca rezultat compunerea lui *Op. 26 nr. 1* și în care a păstrat din *Torso* numai tonalitatea de bază și conturul tematic secund! Totuși, atît cît există, *Torso*-ul ni se înfățișează ca o creație de reală valoare, frumusețe și forță de impresionare, destul de „independentă“ în fond, dincolo de relația ei „colaterală“ prin tema secundă — relație, de altfel, nu prea importantă —, față de *Op. 26 nr. 1*. În precedentele mele comentarii analitice sugeram că s-ar putea încerca, cu finețea și tactul necesare, o terminare a reprizei și o codă a lucrării, care să permită și o executare a ei; aceasta a făcut-o înzestratul compozitor și muzicolog din Cluj-Napoca, Hans-Peter Türk, întregind-o de

o manieră atât de perfect „enesciană“ încît pentru un om neavizat nu s-a resimțit deloc „lipitura“, ceea ce ne-a făcut să-l felicităm călduros, cu prilejul primei audiții menționate a piesei, executată ireproșabil, cu o perfectă cunoaștere și „simțire“ a potențelor ei emoțional-artistice, de violoncelista Ilse Herbert-László și pianista Gerda Türk. Pe de altă parte, și muzicologa Clemansa-Liliana Firca i-a acordat locul cuvenit, în al său *Catalog tematic al creației lui George Enescu vol. I (1886—1900)* mai sus-menționat, dîndu-i nr. CTE 164 și menționînd și contribuția noastră, așa cum avea ulterior să apară în vol. *Enesciana IV*, cu privire la semnarea lucrării, analiza ei și stabilirea relației tonale și tematice, atîta cîtă există, cu *Op. 26 nr. 1*. Poate că și o a doua sugestie a noastră, tipărirea într-un același volum atât a ultimului „Opus“ enescian încă needitat, *Sonata nr. 1 pentru pîan și violoncel în fa minor Op. 26 nr. 1* cît și a *Sonatei-Torso „nr. 3“ pentru pian și violoncel în fa minor* (cu includerea atât de fericitei „întregiri“ datorate lui Hans-Peter Türk) — analog cu tipărirea în facsimil atât a versiunii definitive „Washington“ a *Quartetului de coarde nr. 2 în Sol Major Op. 22 nr. 2* cît și a postumului *Quartet de coarde în Do Major*, care a apărut de curînd la Editura Muzicală —, ar putea să rodească efectiv! De altfel, MS. R. 990—991 ale Cabinetului de Muzică ale Bibliotecii Academiei cuprind și o versiune definitivă, copiată foarte îngrijit și sub directa supraveghere a lui Enescu (cf. și intervențiile sale autografe „de ultim moment“ în ea), precum și o știmă autografă de violoncel, ale lui *Op. 26 nr. 1*, care pot și trebuie să fie considerate ca partituri finale, de „ultimă-definitivă-referință“ ale acestui opus enescian!

O altă revelație ne-a fost furnizată de descoperirea, în MS. R. 986 a unui „*Andante con moto*“ în do minor pentru orchestră, (38 p. complete) ce-i drept „mică“, de tip clasic, dar completă (cu cîte doi suflători de lemn, patru corni, trei tromboane, două timpane și grupul corzilor), cu mențiunea autografă cu creion albastru pe prima pagină „Orchestrat într-o singură noapte“ și cu semnătura autografă la sfîrșit „Georges Enesco, Bucarest 19/2—3/3 1916“ și pe care l-am identificat apoi ca fiind orchestrarea măiestrit realizată a faimoasei mișcări secunde din celebrul *Trio nr. 2 pentru pîan vioară și violoncel în Mi Bemol Major Op. 100* de Franz Schubert; despre aceasta, unicele mențiuni existente, cel din volumul omagial *George Enescu*, București, Editura Muzicală, 1964, pp. 178, 179, 284, 297 și 314 specificau eronat că ar fi fost făcută doar pentru „orchestră de coarde“ și nu dădeau nici o precizare asupra manuscrisului sau locului unde s-ar putea găsi. Pină acum, afinitățile lui Enescu cu Schubert au fost insuficient evidențiate, ba chiar ignorate (ca de ex. chiar de un muzician de talia lui Pascal Bentoiu, în masiva și adesea foarte interesanta, dar de multe ori și foarte subiectiva și discutabila sa lucrare *Capodopere enesciene*, amintită și ea anterior), deși Enescu vorbește de nenumărate ori în *Amintirile* sale despre ele, arătînd, între altele, și foarte importantul detaliu, că, prin mijlocirea dinastiei de iluștri pedagogi violoniști vienezi Hellmesberger, Georg-Josef Sr. — Josef Jr., din care primul fusese prietenul, ba chiar și „elevul“ în *Quartete* al lui Be-

ethoven și Schubert înșiși, iar următorii doi, fiul și respectiv nepotul (de bunic) îi fuseseră profesori lui Enescu însuși, marele nostru muzician preluase și continuase apoi tradiția stilistică de interpretare a lui Beethoven și Schubert direct de la sursă ! Iată deci, că pe lângă legăturile cu Bach, Beethoven, Brahms și Wagner avem acum și o „probă palpabilă și irefutabilă“ a afinităților lui Enescu cu Schubert, mai puțin discutabilă, în orice caz decît cea pe care vedem că i se tot atribuie cu... Berlioz (de către Pascal Bentoiu în *Op. Cit.*) !

Celebra meditație-elegie din *Andante con moto*, de Schubert este orchestrată de Enescu strălucitor și în același timp extrem de conform cu spiritul clasic-romantic al lucrării, fără ca, în același timp, să se ocolescă, după cum arată o analiză minuțioasă, (pe care am făcut-o, ca atare anterior, dar din care vom reproduce aici numai esențialul), nici sugestiile mai tîrzii cronologic vorbind, din *Principii de orchestrație* de Nikolai Andreievici Rimskii-Korsakov, socotit de Enescu drept unul dintre cei cinci mai mari orchestratori ai tuturor timpurilor, alături de Dvorak, Mahler, Saint-Saëns și Berlioz, aici putîndu-se mai degrabă vorbi de o legătură a lui Enescu cu acesta din urmă, deși nu se prea constată că i-ar fi urmat sugestiile de combinări timbrale ! Spuneam că vom reda aici esențialul din analiza făcută de noi a orchestrației lucrării lui Schubert de către Enescu, deoarece o prezentare amănunțită ne-ar cere un spațiu și un timp dublu față de cele ale întregii comunicări de față. De pildă, acolo unde Schubert „economisește“ sonoritățile și Enescu procedează analog ; însă în culminațiile lucrării, cînd, cînd Schubert utilizează simultan cel trei instrumente, cu tot ce pot ele oferi, Enescu se folsește el de „tutti“. Acompaniamentele, perorațiile și reluările, ca și contrastele tematice sîc rezolvate orchestral de Enescu, foarte colorat, dar și „aerat“, astfel încît nicodată linia evolutivă tematică să nu aibă de suferit, dar nici fundalul armonic să nu sune a „gol“. De pildă, tema primă, acel quasi marș funebru, apare fie în combinația violoncele-fagoturi, fie în cea de flaute-oboae pe fundalul restului corzilor în expoziție, iar în dezvoltare prin secvențe la lemne și alămuri pe fondul tremolo-ulu la corzi ; tema secundă, atît de avîntată și luminoasă (avînd ca incipit însăși celula-semnal Mi Bemol—Mi Bemol — la octavă — Si bemol — la quinta descendentă, utilizată și de Enescu însuși într-o lucrare proprie, anume în epigraful *Simfoniei I-a în Mi Bemol Major Op. 13*), apare în expoziție și repriză la corni pe fundalul acompaniamentului clarinetelor și fagoturilor. De fapt atît ca realizare sonoră, cît și ca exemplu practic de orchestrație, *Andante con moto* de Schubert-Enescu este de o incontestabilă valoare, meritînd din plin o „resurecție“ în concerte și o publicare ! Lucrarea fusese cerută testamentar să-i fie executată la înmormîntarea sa, de către Carmen Sylva, care îl susținuse moral și material pe Enescu ; acesta, deși el însuși bolnav în pat pe atunci, a înțeles să se achite exemplar de obligație, vezi mențiunea amintită de pe p. 1 — „Orchestrat într-o singură noapte“ și amintirile lui Enescu însuși în *Revista Fundațiilor* de la centenarul nașterii Carmen Sylva (1943), unde arăta că un alt eminent muzician român, regretatul Dimitrie Cuclin îl ajuta

transcriindu-i știmizele, spre a se putea executa lucrarea în timp util în 1916, conform și datării de la finele partiturii ! Din păcate însă, după această audiere și după alte câteva, conform cu amintirile lui Enescu și cu intervențiile sale autografe de partitură — digitații, agogică, nuanțe, numerații de fragmente dirijorale în tuș, în creion roșu, în creion negru etc., manuscrisul a fost rătăcit timp de peste 60 de ani, pînă l-am depistat noi la Academie, iar despre soarta știmelor întocmite de Dimitrie Cuclin nu se mai știe nici acum absolut nimic ! Mai precizăm că dincolo de cauza imediată a orchestrării enesciene a mișcării de *Trio* a lui Schubert, nu putem uita și de prezența cronologică „de atmosferă“ în imediată vecinătate cronologică de alcătuire a neoclasică, ca stil, *Suita a II-a pentru orchestră în Do Major Op. 20* a lui George Enescu însuși, terminată în decembrie 1915 și care-l va fi stimulat și „din interior“ la orchestrarea lucrării lui Schubert. În concertul amintit, nu s-a putut da, din nefericire o execuție orchestrală a piesei de Schubert-Enescu, astfel încît am fost nevoiți să ne limităm la versiunea inițială, de *Trio*, așa cum o scrieseră Schubert, în interpretarea, de altfel foarte reușită, a violonistului Ladislau Horvath, a violoncelistului Teodor Pașol și a pianistului Viorel Țepeș.

Am vorbit mai pe larg de lucrările de care ne-am ocupat personal întrucît am avut prilejul să le putem studia mai amănunțit din punct de vedere muzicologic. Cu aceasta însă surprizele-revelații ale manuscriselor enesciene zugrăvite în *Enesciana IV* și prilejuind și prime audii nu s-au încheiat. Să mai amintim câteva din ele.

Astfel, muzicologa Clemansa-Liliana Firca a descifrat și transcris, permițînd astfel prima lui audiere, *Canonul la șase voci „Sphynx“*, pe primele două versuri din poezia omonimă de Carmen Sylva, semnat și datat de însuși compozitorul său pe 2 noiembrie 1898. Lucrarea denotă o perfectă stăpînire de către Enescu a contrapunctului, precum și o foarte bună cunoaștere a procedeelelor de „musica ficta“ de către el ; executanții săi au fost Catrinel Vlad, Georgeta Drimala, Livia Vasiliu, Vasile Sfîca, Vasile Tudose și Carol Herca, din Formația vocală de cameră „Lira“, și a fost cît se poate de adecvată, relevînd austeră și impresionantă frumusețe a piesei, care a fost inclusă și în CTE la nr. 216.

Două foarte spirituale lucrări ale lui Enescu, *Polca pentru pian în Do Major* (CTE 39) și *Serenada pentru vioară și pian în Sol Major* (CTE 109), dovezi peremptorii a excepționalei precocități creatoare a micului Enescu, au fost frumos prezentate de doi micuți interpreți, Ștefan Firca și Udrea Nicolau (acompaniat la pian de Viorel Țepeș), încheind seria primelor audii absolute.

Paralel cu ele au mai avut loc și „reluări“ extrem de binevenite. Astfel, am avut prilejul unei reîntîlniri cu foarte frumoasa lucrare „de tinerețe“ a lui Enescu, *Balada pentru vioară și orchestră sau pian în Mi Major* (CTE 285), pe care o ascultasem prima dată cîndva cu multă emoție într-un concert al Filarmonicii din Botoșani în septembrie 1981.

Acum ea a fost foarte bine executată, în versiunea cu reducere de pian (ambele versiuni, și cea cu orchestră și cea cu pian sînt autografe), de către micuța Alina Rafailă acompaniată de prof. Ghizela Tolvan. Această lucrare, laolaltă cu *Polca* și cu *Serenada* mai sus menționate și cu altele, de asemenea existente printre manuscrisele enescione, ar putea alcătui un splendid „set“ de piese, atît cu scop pedagogic, cît și interpretativ, pentru elevii liceelor de muzică, în orice caz mai binevenite și cu mai multă muzică autentică în ele decît, să zicem, cine știe ce piesă de așa-zisă „avangardă“, unde înafară de un „teribilism“ și el foarte discutabil, al unora dintre mai tinerii noștri muzicieni, adesea nu există nimic altceva, nici artă și nici măcar un pic de emoție realmente „muzicală“, deși li se cere bieților copii să scoată din ele ceea ce nici măcar un artist matur n-ar putea scoate, căci „ex nihilo nihil fit“ !

Un pianist adolescent, și el extrem de promițător, Dan Rațiu, s-a prezentat apoi cu *Pavana din Suita nr. 2 pentru pian în Re Major Op. 10* cu care s-a trecut deja la piese ale primei perioade de maturitate creatoare a lui Enescu. Alte asemenea reluări frumoase realizate au fost cele patru din cele *Șapte liederuri pentru voce și pian pe versuri de Clément Marot Op. 15*, interpretate de Catrinel Vlad și Anca Dumitrescu, acompaniate la pian de Irina Rusescu.

Însă culminația întregii manifestări a fost alcătuită de cele două *Sonate-Torso* ; dintre ele am vorbit deja despre cea pentru pian și violoncel, dar a fost reluată și admirabila *Sonată-Torso pentru pian și vioară în la minor* (compusă de Enescu în 1911), analizată în două studii de mare relevanță de regretatul prof. Tudor Ciortea și de prof. George Manoliu, care au fost incluse atît în tipăritura partiturii, București, Editura Muzicală, 1984, cît și în vol. *Enesciana IV* ; reluarea ei a fost făcută la un nivel cu totul excepțional de către violonistul Ladislau Horvath și de către pianistul Viorel Țepeș.

Revenind acum la problemele revelațiilor pe care ni le aduc manuscrisele enescione, trebuie să facem o mențiune specială cu privire la *Trioul nr. 2 în la minor pentru vioară, violoncel și pian* compus de Enescu în 1916 și existent la Cabinetul de Muzică al Bibliotecii Academiei în două versiuni, o ciornă în MS. R. 7396 și o copie pe curat în MS. R. 7397, ambele autografe. S-a tot pretins în literatura de specialitate că o (de altfel) distinsă pianistă și compozitoare, azi decedată, ar fi avut, meritul de a fi descifrat cu atenție a partitură aproape ilizibilă și de a fi ajuns la stabilirea tuturor indicațiilor în cel mai pur stil enescian“ (sic) întrucît „compozitorul nu a mai avut posibilitatea nici măcar să-și transcrie partitura și să pună la punct indicațiile necesare“ (sic) — a se vedea în acest sens studiul-prezentare a manuscriselor olografe enescione de la Biblioteca Academiei semnat de Silvia Boloca în *Enesciana IV*, unde se arată netemeinicia acestor alegații. Într-adevăr, am avut prilejul să semnez cele două manuscrise muzicologilor Mihai Popescu și Mihaela Marinescu, și s-a vădit că pretinsa „adevărată“ (sic) nouă „redactare a textului“ comporta de fapt grave lacune și erori de transcriere, fiind de fapt

trecută drept „1897“ — ori aceasta este data compunerii altui *Trio*, cel cu nr. 1 în sol minor (CTE 170) ! Abia de acum înainte se pune problema unei adevărate transcrieri și apoi editări a *Trio*-ului, conform manuscriselor olografe amintite, de către cei doi muzicologi, cunoscuți prin seriozitatea și străduința lor !

O altă lucrare care își așteaptă o justă editare și valarificare este foarte frumoasa *Simfonie „de școală“ nr. 4 în Mi Bemol Major* (CTE 257) a cărei fotocopie de ms. autograf figurează în aceleași fonduri ca MS. R. 7476.

Ar mai fi încă multe de spus, dar nu le putem epuiza în spațiul comunicării de față, despre mirificele revelații oferite de manuscrisele marelui muzician, unei cercetări oneste și cu spirit larg, fără idei preconcepute, a lor ; ele se dezvăluie, din ce în ce mai mult, imensitatea, atât națională, cât și universală, a geniului muzical al lui George Enescu !