TÉMOIGNAGES SUR GEORGES ENESCO PÉDAGOGUE

« Enesco restera toujours l'Absolu, le parangon à l'étalon duquel je juge les autres et les trouve, et me trouve moi-même tout particulièrement, en défaut »[1].

YEHUDI MENUHIN

Anisia Popescu-Deveselu

Dans l'exégèse énescienne, le côté pédagogique de l'activité du grand musicien occupe, hélas, un espace assez restreint. Il y a évidemment, de nombreux témoignages sur la manière dont Georges Enesco entendait le travail du professeur avec l'élève, mais ces témoignages sont plutôt des souvenirs de disciples ayant ressenti le besoin de transmettre par écrit des expériences intensément vécues en contact avec la grande musique, découverte par l'intermédiaire d'un guide de génie.

Il y a, également, les notes de musiciens qui se sont consacrés en principal à l'activité pédagogique et qui, avec finesse et esprit analytique, ont réussi à extraire de toute l'existence interprétative les aspects du plan de l'esthétique instrumentale, déterminants pour tracer les contours d'un style qui a mis son empreinte sur notre école musicale, en orientant la principale direction (nous pensons surtout à ceux qui ont eu la chance de vivre dans son entourage, de suivre de près, sur le vif, son activité de concertiste, les extraordinaires séances de musique de chambre qu'il patronnait dans sa maison de Calea Victoriei, les soirées musicales avec ses amis musiciens, etc.).

Nous avons sélectionné, dans ce qui suit, une bonne partie de ces témoignages, considérant qu'ils pouvaient se constituer en tant que support dans la pédagogie contemporaine de l'art interprétatif et agir activement par la force de l'exemple.

Dans l'étude *Enesco, le professeur*, George Manoliu réussit à donner une image succincte mais extrêmement dense du style d'interprétation énescien, estimant que ce style « a constitué, en fait, *un processus esthétique nouveau, avec des aspects créateurs se situant au-delà de la compréhension musicale de son époque* », « *un chemin bien clair vers la musique.* En déterminant la finalité de l'interprétation, *l'organisation intégrale de l'art énescien acquiert un caractère de guide* »[2].

Un fait très intéressant qui nous est signalé se réfère aux particularités stylistiques énesciennes, lesquelles sont accessibles aussi à des individus n'ayant pas atteint au niveau des grands virtuoses et peuvent, par conséquent, constituer un support précieux dans le travail de formation du futur instrumentiste. Cette idée est digne d'être retenue et sa matérialisation pratique doit constituer une préoccupation de premier ordre. Toutefois, elle implique de la part du pédagogue un sens de la responsabilité développé et une haute formation professionnelle à défaut de laquelle on risque de déformer un modèle de génie, erreur d'autant plus dangereuse, aux conséquences désastreuses, dans le plan de l'acte pédagogique. En fait, l'exemple du maître ne doit pas inciter à l'imitation, ceci étant incompatible avec tout art.

L'étude du professeur Manoliu passe en revue les éléments techniques et expressifs, soulignant comme caractéristique le fait « d'être en permanence subordonnés aux exigences stylistiques de l'œuvre choisie, moulés sur la vision artistique du compositeur en cause » :

— « l'idée permanente qui l'habite de la nécessité d'un débit clair, dont la réalisation est poursuivie conséquemment par l'articulation du discours musical » ;

— « le doigté par extensions ou contractions » qui constituent « le premier élément original qui a surpris dans le jeu d'Enesco. Cette technique nouvelle a eu, en grande partie, raison du système quasi-scolaire de l'exécution au violon, et de plus elle évite toujours la platitude des *glissandi* qui dissolvent la tension de la phrase musicale » ;

— « le louré énescien » ;

— l'originalité de la « *répartition de la phrase sous l'archet.* Enesco donnait un grand souffle à sa phrase, soit par la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

transformation d'un trop grand legato dans plusieurs moins étendus, soit par le *détachage d'un legato* trop long, suffocant, *d'une seule note non accentuée* »[3];

— « *le vibrato*, variable depuis la plus étroite fréquence jusqu'au plus pâle vacillement et même jusqu'aux sons blancs, était choisi avec soin, de manière différente d'une phrase musicale à l'autre et à plus forte raison, d'un style à l'autre, en déterminant graduellement la couleur timbrale »;

— *le trille*, dans même l'esprit;

— « *l'archet* ⟨ ... ⟩ assurant également une grande variation dynamique »[4].

Le professeur George Manoliu ne peut s'empêcher d'évoquer l'interprétation de la musique de Bach, dans laquelle « ce transfert de sensibilité s'est haussé à des cimes de puissances encore non atteintes et jamais dépassées. La réalisation technique de la conception énescienne couvre et se transmet depuis les éléments fondamentaux aux plus petits détails d'exécution. L'édifice sonore se construit dans toute sa grandeur monumentale sans emphase, sans aucune sécheresse non plus, mais sobre et équilibré, en une vision unitaire et pleine d'aisance du message qui, de la sorte, prend vie dans un cadre spirituel et accessible »[5].

Comparant, dans le cas de la musique de Bach, la valeur discutable aujourd'hui des indications d'un Carl Flesch ou les erreurs d'interprétation d'un Kreisler, avec la contribution de Georges Enesco, Manoliu affirme que la vision de ce dernier « *a établi des valeurs définitives dans l'art de l'interprétation* », valeurs qui se manifestent aussi bien dans le cas en espèce qu'en général, puisque c'est grâce à eux que « l'interprète est sûr de pouvoir toujours rencontrer le créateur, dans une communion de pensée, capable de déceler par delà la fuite du temps la substance poétique et le mode de partager aux hommes le sens du message musical »[6].

On sait qu'en Allemagne l'interprétation par Enesco de l'œuvre de Bach, interprétation qui pour la plupart des spécialistes du monde entier représente une quintessence de vibration intérieure et d'expression des sentiments les plus profonds contenus par cette musique, a donné lieu à quelques réserves. Signifiant apparaît aussi le fait qu'Enesco avait recommandé à Jehudi Menuhin de consulter aussi le célèbre violoniste et pédagogue allemand Adolf Busch pour les problèmes tenant de l'interprétation de l'œuvre de Bach, après lui avoir révélé tous les secrets concernant le créateur de l'*Art de la fugue*. Dans *Voyage inachevé*, Menuhin parle de sa double expérience, à l'école d'Enesco et à celle de Busch, avouant que la rigueur allemande lui a été, certes, d'une grande utilité, mais que seul le contact avec le grand musicien roumain avait pu lui rendre palpable l'« Absolu »[7].

Souvent, des voix qui se veulent authorisées proclament l'actualité d'un modèle d'interprétation au détriment d'autres. Dans le plus clair des cas elles proviennent de l'extérieur de la zone vivante où se pétrit et naît l'acte de l'interprétation. En quelle mesure les possesseurs de ces voix ont-ils été à même de déchiffrer l'œuvre par eux discutée, en sa forme d'existence due à l'interprétation, en quelle mesure réussissent-ils à sentir, de la multiple existence de l'œuvre, quelles sont ses vies parallèles valables — celles qui ne s'annulent pas réciproquement, mais qui participent d'une façon créatrice à la définition du tout —, voici une question qu'ils feraient bien d'envisager. Puisque Yehudi Menuhin, bien que ne reniant pas Busch, du fait de placer sur le plus haut piédestal la conception enescienne nous incite à nous interroger aussi pour savoir si en une sphère créatrice, comme l'est celle de l'interprétation, il saurait s'agir de formules figées, ou d'étapes historiques précises, délimitant de façon arbitraire une unique manière de jouer une certaine musique. S'il en serait ainsi, cela voudrait dire que nous plaidons pour des modes et que les grandes interprétations de grandes personnalités devraient être releguées, à un moment donne, dans les archives et les musées.

Esprit créateur et fidélité au texte — voici deux attitudes vers lesquelles nous tendons ici, attitudes qui pourraient, à première vue, donner l'impression qu'elles sont en relations d'antagonisme. L'histoire de la musique toute entière se porte garante de l'erreur d'une pareille conclusion. Mais les exagérations auxquelles on arrive en matière de fidélité au texte et qui sont si magistralement répudiées par Dinu Lipatti[8] nous offrent la possibilité de revenir, par une autre citation, à la discussion du « Cas Bach », sur lequel c'est à bon escient que nous nous arrê-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tons, comme étant le plus capable de déchaîner des passions et en même temps d'engendrer des confusions qui nous mènent à pas sûrs vers l'adoption d'une attitude scolastique.

Dans son excellent ouvrage *Le compositeur et son double*, le réputé musicien René Leibowitz, en égale mesure interprète et théoricien (on connaît sa contribution interprétative à la mise en valeur de la création d'Arnold Schönberg et de celle d'autres compositeurs contemporains, ainsi que ses études si pertinentes sur la musique d'aujourd'hui), nous apporte de précieuses idées ayant trait à la fidelité au texte en général, ponctuant avec une nuance qui n'est pas exempte de sarcasme le cas en espèce. Son style alerte et la précision avec laquelle il surprend le fond du problème nous ont incités à en extraire une plus ample citation, et à faire nôtre la principale idée qui s'en dégage. « Comme chaque nouvelle acquisition de l'esprit, celle qui nous a occupé ici — la fidélité au texte — a provoqué, pour ainsi dire automatiquement, un certain nombre de sous-produits, dont le plus redoutable me paraît être ce que je nommerai l'attitude musicologique. Ici, la fidélité au texte se trouve remplacée par une pure et simple minutie philologique, et les résultats en sont des plus fâcheux. De nombreux interprètes, influencés par cette nouvelle attitude, confondent véritablement la lettre et l'esprit et nous offrent des interprétations où la *démonstration* arrive à remplacer la *communication*. En ce sens, je me souviens de quantité d'exécutions (de Bach, en particulier) où, sous prétexte que du temps de Bach on ne pratiquait pas encore des transformations de l'intensité dynamique ni des fluctuations agogiques de tempo, on s'efforçait de nous restituer le texte musical comme s'il avait été composé pour une machine à écrire. Et je ne veux pas me souvenir des discussions innombrables et interminables, particulièrement stériles, sur „la véritable manière" d'exécuter les différents ornements de la musique du XVIIIe siècle, discussions dont il se dégage tout sauf ce qui devrait constituer une préoccupation authentique pour l'interprète véritablement fidèle »[9].

Les participants aux cours d'interprétation d'Enesco — tant à ceux qui avaient lieu à l'« École instrumentale Yvonne Astruc » de Paris, qu'à ceux de la « David Mannes music school » de New York, du « Conservatoire Américain » de Fontainebleau, ou de l'Accademia Chigiana de Sienne — ont relaté, beaucoup d'eux à travers des écrits dédiés à l'extraordinaire expérience qu'ils avaient vécue, la manière captivante dont se déroulaient les cours, l'horizon large et diversifié des exposés du maître.

La musique de Mozart faisait naître devant eux une pédagogie « corrélative »,[10] où la vision du pédagogue se fondait sur la généralisation de l'éloquence du théâtre d'opéra, avec des illustrations valables de l'ensemble de la création mozartienne, mais surtout du répertoire pour violon. « Inspirez-vous de la littérature du théâtre »[11], avait-il l'habitude de dire à ses élèves, en leur proposant des correspondances révélatrices. Micheline Bazin, ayant assisté à ces leçons, se le rappelle au cours du travail pour la réalisation d'une sonate pour violon et piano.

« Tout en tenant le piano, Enesco, quelquefois sans interrompre son élève, quelquefois en lui faisant recommencer une phrase jusqu'à la nuance désirée, va parler, chantonner, mimer, grimacer, gronder : bref, il emploie tous les moyens de se faire comprendre ⟨ ... ⟩ Il analyse, il compare, il précise : "Un peu plus mordant ... un peu le cor qui syncope ..." et d'imiter le cor en gonflant les joues ; 5 minutes plus tard c'est la trompette — tout ceci pour obtenir du violon le timbre adéquat. Soudain il se fâche : „Ces petites nuances sont des chichis. Il ne faut pas que cela devienne prétentieux. J'entends parfois à la radio des interprétations précieuses de Mozart, le sucré n'est pas en rapport avec le caractère de Mozart ; Mozart était un tendre »[12].

« S'il s'agit des *Danses Hongroises* de Brahms, il parlera tzigane » réclamant en même temps un son ample, une grande contribution des archets : « Il faut que les vibrations se répandent ! Il est des cordes sympathiques qui font écho, comme dans une sousbois ... »[13]

En dehors des renvois à Cherubino ou à Almaviva, à Leporello ou à Don Juan — dans le cas de Mozart — aux suggestions « couleur locale » — dans le cas des danses de Brahms ou de bien d'autres divers opus — , on se trouve ailleurs devant des évocations des environs de Vienne, par exemple, pour mieux faire comprendre

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

le lent mouvement du *Concerto pour violon* de Beethoven, mouvement qui lui rappelle la *Symphonie Pastorale*[14]. Tous ces renvois apparaîtraient comme autant d'appels à certaines tendances programmatiques de facture impressionniste, souvent utilisés par de nombreux professeurs afin d'arriver à suggérer des sens à travers des tableaux, encourageant ainsi la visualisation de la musique — tout en éloignant finalement de la substance qui lui est spécifique. Mais dans le cas d'Enesco, tout un bagage de connaissances, d'informations, de culture — dont celui strictement relié à la musique détient, comme on vient de le voir, la première place — participe activement, de manière associative, à réaliser ce « vivre la musique » où il entre précisément de la vie et de la communication. Comme nul autre en vérité, Enesco réussissait à mettre de la vie dans ses interprétations, parce que celles-ci n'étaient pas détachées de son existence complexe, des accumulations que chaque jour il acquérait, tout au long d'une vie qui n'a jamais connu les demi-mesures. On se rend compte de tout cela en parcourant, comme je l'ai fait, les témoignages — tel celui de Micheline Bazin, par exemple — mais aussi le peu d'enregistrements d'Enesco qui nous soient restés, parmi lesquels le *Double concerto pour violon et orchestre* de Jean-Sebastien Bach — où il figure auprès de son élève Yehudi Menuhin — , la IIe partie de la *Sonate à Kreutzer*, le *Poème* de Chausson sont à mon avis (et aussi, évidemment, les Sonates et Partites pour violon solo de J. S. Bach) — fondé sur ce que j'ai eu l'occasion d'entendre — ceux qui achèvent le plus clairement peut-être, venant la compléter, l'image que j'ai essayé de rendre, sans avoir jamais eu la chance de l'écouter sur le vif, en salle.

Il existe dans la vie du pédagogue d'innombrables moments oú il est appelé à juger des prestations d'un élève, à donner des notes, à classifier et tout ceci dans le but de mieux valoriser la qualité, le talent, le niveau professionnel. Ce sont là des moments difficiles où le jugement, l'appréciation émise ne définit pas seulement celui qui se présente à l'examen, mais aussi l'examinateur lui-même, tout son profil professionnel et humain. Dans ce sens, voici les souvenirs du pianiste et pédagogue italien Guido Agosti au sujet d'une de ses collaborations avec Georges Enesco lors d'un jury de concours international de composition, jury où le musicien roumain avait l'ingrate qualité de président :

« . . . Ebbi la fortuna di avvicinarlo in occasione dei concorsi internazionali di composizione indetti dall'Accademia Chigiana ⟨ Sienne — *n.n.*⟩. Lettore prodigioso, coglieva rapidamente i caratteri delle varie musiche. Individuava instantaneamente con un processo di scelta infaillibile la parte essenziale della linea musicale di ogni partitura e la seguiva cantando. Il suo giudizio era pronto, esatto, conciso. Si rivelava più contento di discernere e lodare il buono che sollecito nel biasimare il cattivo. Fu un esempio generoso e stupendo di quel che un artista deve aspirare ad essere nella vita »[15].

Parmi les témoignages siennois également, se trouve aussi celui du maître lui-même qui, dans une lettre adressée au comte Chigi, faisait part à celui-ci d'une idée, extrêmement importante d'ailleurs, qu'il lui proposait quant à l'élaboration du programme destiné à un cours d'interprétation dans l'intention spéciale des violonistes :

« Je me permets de suggérer à côté du répertoire violonistique de faire aussi de la *musique de chambre* et particulièrement du *quatuor à cordes* car c'est là, peut-être, que les plus grands maîtres sont montés le plus haut »[16].

Cette idée concernant l'importance de la musique de chambre dans la formation artistique multilatérale d'un jeune interprète trouve une application concrète dans le programme didactique de l'école de musique roumaine et a certainement contribué positivement à l'épanouissement de la musique de chambre en Roumanie ainsi qu'au niveau qualitatif des saisons annuelles de musique de chambre lesquelles, de plus en plus, représentent d'efficaces formes d'éducation musicale du public.

Dans son *Voyage inachevé*, Yehudi Menuhin, à part l'hommage qu'il rend à Enesco et au peuple roumain — à travers des mots d'une générosité et d'une sensibilité peu communes — , réussit à refaire de son maître un émouvant portrait en même temps qu'il nous renseigne sur la manière dont celui-ci « vivait » sa leçon d'instrument :

« La leçon était un moment d'inspiration, non une nouvelle étape jalonnant la progressivité d'un enseignement. Il s'agis-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sait de faire de la musique, comme si j'étais son orchestre jouant sous sa direction; ou bien, l'apprenti soliste, et lui jouait alors le rôle du chef d'orchestre et de l'orchestre tout à la fois, car, en m'accompagnant au piano, il chantait aussi les différentes parties de la partition. Il n'y avait guère d'interruptions; il prenait seulement quelquefois son violon pour expliquer un point précis de vibrato ou de glissando ⟨ ... ⟩. Ce qu'il m'apporta ⟨ ... ⟩ ce fut l'aptitude à transformer la note en un message de vie, de donner forme et sens à la phrase, de rendre vivante la structure de la musique ⟨ ... ⟩. Quand il se mettait à parler pour expliquer quelque chose, ce qui lui arrivait de temps à autre, ce n'était ni sous forme d'injonctions tranchantes ni en fournissant des solutions toutes faites, mais par suggestions et par images qui n'en appelaient pas qu'à la raison mais pénétraient l'imagination d'une compréhension plus complète »[17].

Ce que l'on extrait tout particulièrement peut-être de ces aveux, c'est le don de la communication — pris dans le sens le plus élevé du terme — qui caractérisait le pédagogue Enesco dans ses rapports de maître à élève; et cela, non pas seulement dans le cas d'un talent de la grandeur d'un Menuhin, mais aussi bien dans celui de tous ces élèves normalement doués, comme l'étaient la plupart de ceux qui participaient aux cours d'été auxquels Enesco était invité à venir partager de son expérience.

Une pléiade de violonistes de valeur prêtent vie, aujourd'hui dans le monde, aux principes de pédagogie énescienne, mais ce qui demeure comme le plus important acquis c'est le fait que l'école roumaine de violon est en grande mesure le bénéficiaire de ces enseignements, soit qu'elle se les ait appropriés par la voie directe des élèves et des collaborateurs d'Enesco, soit par la voie d'un système qui témoigne de ses efforts à ne rien perdre de la précieuse qualité de ces principes.

Tout comme le domaine de la composition roumaine continue de voir en Georges Enesco son chef d'école et son inspirateur, de même l'école d'interprétation lui assure une place d'honneur et les programmes aussi bien que les réalisations actuelles de cette école ne laissent pas de relever de cette vénération tant méritée.

Notes

[1] YEHUDI MENUHIN, *Voyage inachevé* — autobiographie, traduction de l'anglais, Paris, 1977, p. 80.

[2] GEORGE MANOLIU, *Enesco, le professeur*, in *Enesciana*, tome I, *La Personnalité artistique de Georges Enesco*, Bucarest, 1976, p. 60.

[3] *Ibidem*.

[4] *Ibidem*, p. 61.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, p. 62.

[7] YEHUDI MENUHIN, *op.cit.*, p. 80.

[8] DINU LIPATTI, *Ébauche d'un projet pour un cours d'interprétation au Conservatoire de Genève, 1950*, in *Anthologie des écrits théoriques sur l'art en Roumanie*, Bucarest, 1972, p. 285—286: «N'interrogez jamais une œuvre avec les yeux des morts ou du passé, elle serait capable de vous livrer en retour le crâne de Yorick».

[9] RENÉ LEIBOWITZ, *Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale*, Paris, 1971, p. 80.

[10] CLEMANSA FIRCA, *Esențializări (1945—1955)*, in Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, en collaboration avec Myriam Marbe, Ștefan Niculescu et Adrian Rațiu, *George Enescu. Monografie*, Bucarest, 1971, p. 1105 (Ve partie, chap. 13).

[11] MICHELINE BAZIN, *Ce maître incomparable*, in *Courrier de l'Ouest* (Angers), 18 octobre 1955; apud: Clemansa Firca, *op. cit.*, p. 1106, note 148.

[12] *Ibidem*, note 152.

[13] *Ibidem*, p. 1108, notes 154 et 155.

[14] *Ibidem*, note 157.

[15] GUIDO AGOSTI, *In memoria di Georges Enesco*, in *Bulletino dell'Accademia Musicale Chigiana*, année VIII (1955), nº 2—3, sept., p. 4; Voir aussi Vladimir Popescu-Deveselu, *George Enescu la cursurile de vară de la Siena*, in *Studii și Cercetări de istoria artei*, série *Teatru-Muzică-Cinematografie*, T. 20 (1973), nº 2, p. 168, note 6.

[16] *Ibidem*, p. 169.

[17] YEHUDI MENUHIN, *op.cit.*, p. 80—81.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro