

Le romantisme a introduit dans l'esthétique du piano l'équation « piano orchestral ». Idolâtrisée, transformée en critère absolu de valeur et en idéal, dénaturée par son application forcée à toute innovation étendant les limites de l'instrument, l'idée a fini par perdre, à l'usage, sa véritable signification. Car entre le piano — appareil sonore — et l'orchestre on ne saurait établir qu'une relation d'équivalence et non pas une de similitude, cette relation n'ayant du sens que par la mise en valeur des possibilités, même virtuelles, du piano et non par une transgression de sa nature. C'est contre la tendance aux ajouts que protestait Schumann lorsqu'il disait que « le piano doit utiliser la masse sonore à sa manière et avec ses moyens »¹ et c'est pareillement contre cette tendance que s'élevèrent tour-à-tour Chopin, Fauré, Debussy lorsqu'ils imaginèrent leur musique comme une émanation du clavier, se maintenant ainsi dans la même ligne esthétique.

L'œuvre pour piano d'Enesco est issue de la même famille poétique : elle est consubstantielle à l'instrument. Elle n'est pas la réduction d'une musique conçue pour orchestre (comme c'est, parfois, le cas de Brahms), ni la transposition de son expérience de violoniste (encore que dans sa *I^{re} Sonate* il y ait quelques moments qui la rappellent), mais l'expression d'une pensée musicale abstraite fondue dans l'idiome spécifique du piano. C'est de cet idiome que nous nous proposons de nous occuper, de cette écriture que Hans Hering définit comme étant « l'ensemble des procédés utilisés pour exprimer un contenu musical au moyen de modalités propres au piano et au jeu pianistique »².

Rappelons pour commencer que la série des œuvres pour piano d'Enesco se divise en deux étapes : a) les œuvres de jeunesse (les deux *Suites*, les *Variations pour deux pianos* op. 5 et les petites pièces) b) les œuvres de maturité représentées par les deux *Sonates* (celle de 1924 et celle de 1933/35). Entre ces étapes, une autre, de transition, illustrée par la *III^e Suite* (1913—1916) et par l'*Homage à Fauré* (1922).

QUELQUES REMARQUES SUR L'ŒUVRE PIANISTIQUE DE GEORGES ENESCO*

Elena Zottoiceanu

Les ouvrages de jeunesse ont l'air d'une récapitulation des grandes époques de l'histoire du piano, envisagées à partir d'un point de vue particulier : ainsi, retrouve-t-on (dans le *Prélude* et le *Finale* de la *Suite en style ancien*) des procédés classiques comme, par exemple, l'opposition tutti-concertino et la dynamique en terrasses. Les attaches à la tradition romantique se révèlent dans l'écriture d'allure concertante des *Variations pour deux pianos* qui se réclame sans doute de Brahms. Preuve en sont les colonnes massives des accords, les sauts et les passages compacts en doubles octaves, les arpèges sur tout le clavier, mais aussi le profil anguleux de l'écriture. Et les sonorités raffinées, qui enveloppent les formes classiques réactualisées dans la *Suite* op. 10, dénotent clairement, tout comme l'écriture instrumentale, une esthétique de filiation impressionniste. Le fond romantique est aussi apercevable dans la solidité de l'écriture de la *Toccata* et de la *Bourrée*, dans la massivité des accords accompagnant les thèmes. Mais, de faire fondre la mélodie dans l'accompagnement et, par contre, de traiter en thème les passages figurés, de même que les accords arpégés « doux » et « fondu » de la *Sarabande*, les méliques, la distribution asymétrique des mains, les nuances, les indications concernant l'expression — et qui, toutes, tendent vers des sonorités diaphanes, vaporeuses — tout cela provient sans aucun doute de la musique française fin de siècle.

* Communication présentée au Symposium « Enesciana II » du Centre d'Etudes Georges Enesco, Bucarest, 1974.

La *III^e Suite* qui tient le milieu entre les deux étapes principales a été, lors de la découverte du manuscrit, considérée comme une œuvre surprenante, mais depuis on la néglige souvent, sans pourtant qu'elle mérite « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité ». En tous cas, étant construite sur un plan peu utilisé par Enesco dans d'autres ouvrages — la reprise du même thème sous différents aspects — elle est, quant à nous, d'un grand intérêt. Elle prouve « une tendance à dépasser les limites de l'instrument par une facture toujours plus complexe, par une infinie diversité de nuances et de couleurs et principalement par la tendance à embrasser d'une manière continue plusieurs registres et à s'étendre vers les registres extrêmes »³. Ne pouvant nous permettre ici une discussion plus détaillée, nous nous voyons obligés à ne souligner que les reprises toujours variées en ce qui concerne l'écriture instrumentale du thème des *Voix dans la steppe* — dont l'effet est justement l'éloignement dans l'espace —, l'égalité des plans et la souplesse de l'écriture dans la *Mazourk mélancolique*, et, enfin, le caractère mécanique, percutant, aux accents incissifs

de la *Burlesque*, annonçant ce que l'on a nommé un « type de scherzo énescien ». Remarquable est aussi la fusion entre l'amplitude de certains accords denses et l'effet de *lontano* du *Choral* et même la rhétorique lisztienne de l'*Appassionato* tellement propre au piano bien que tant soit peu conventionnelle.

De toute la musique d'Enesco pour le piano, les *Sonates* se situent, par rapport aux autres œuvres, à l'apogée; elles renferment le caractère d'originalité et d'unicité de l'œuvre mûre. Elles contiennent les traits particuliers — la formule définitive de ce qu'on pourrait appeler « le style de Georges Enesco ».

Sa manière de traiter le piano en instrument « chantant » serait une première particularité.

Cette musique, dominée par une mélodie se déployant en discours continu trouve sa meilleure expression instrumentale dans le *cantabile*. Car, dans ces amples déroulements mélodiques et dans ces tissures polyphoniques (n'est-ce pas là en effet une conséquence toute naturelle que d'avoir voulu rendre le piano polyphonique?) la dimension principale reste la ligne horizontale et l'intention primordiale demeure le chant.

o Monsieur LOUIS DIÉMER

PAVANE

SUITE POUR PIANO
- N° 3 -

GEORGES ENESCO
Op. 10

Lentement bercé ♩ = 40

Ex. 1.

Au pôle opposé se placent ses pages à caractère de *toccata* animées par une impulsion rythmique continue, palpitante. Le démarrage hésitant, l'accumulation successive des voix — sans atteindre à une densité polyphonique mais seulement à un enrichissement du parcours horizontal —, les diverses manières de présenter un matériau thématique identique — plutôt en l'esquissant —, le jeu habile des *staccato* et des *legato*, les nuances contrastantes, les accents mordants, les

passages *strepitoso* appartiennent au style percutant, goûté pendant la première moitié de notre siècle.

La simplification de l'appareil sonore, l'extrême économie des moyens est frappante. L'idéal néoclassique — transparence et clarté — se concrétise par excellence dans ce *Vivace* de la *III^e Sonate* qui rappelle tellement l'esprit de Scarlatti, mais aussi, partiellement, dans la *I^{re} Sonate*. L'écriture cristalline où « tout s'entend »

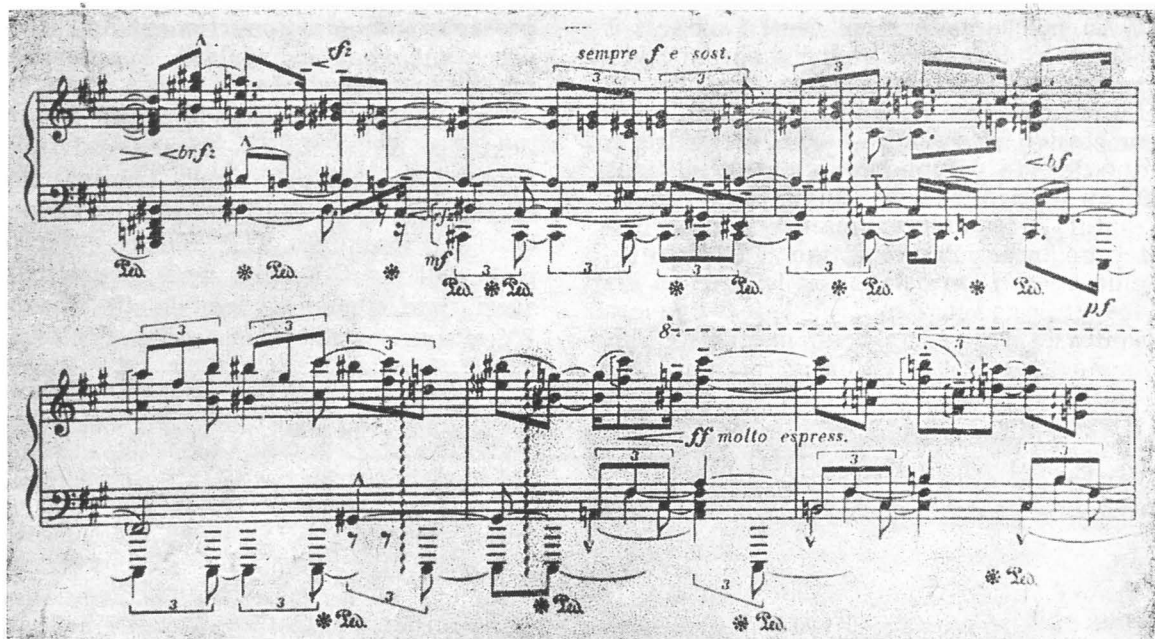
Ex. 2.

est obtenue en sacrifiant toute rhétorique bruyante, tout germe de massivité.

Une répartition extrêmement prudente des « vides et des pleins » à l'intérieur d'une architecture sonore réduisant les passages denses et les encadrant toujours de vastes surfaces aérées, un évident penchant vers les registres moyen et aigu, le registre grave étant seulement utilisé comme support — mais sans jamais recevoir un rôle thématique — voici quelques aspects très spécifiques de l'écriture énescienne. De plus, aux rares moments où le volume sonore s'intensifie, la massi-

tivité de la basse est contrecarrée par les mouvements contraires du registre aigu, de même que par des réponses sur les contretemps, enfin par la manière d'arpéger les accords afin d'éviter de rudes heurts harmoniques et toute épaisseur.

La transparence est elle aussi due à la facture des harmonies : les accords massifs sont réservés aux seuls points culminants, le compositeur préférant l'écriture pondérée et les timbres naïfs des intervalles justes (quartes, quintes et octaves). Ceux-ci (superposés ou mélodiques) ont des fonctions complexes, dans les harmonies



Ex. 3.

et les timbres à la fois; en tant que pédales ou formules d'accompagnement *ostinato*, ils donnent de la consistance au timbre, sans aucune surcharge en même temps qu'ils créent une indécision tonale

propre aux structures modales, laissant « au déroulement mélodique une plus grande liberté dans les moments d'improvisation »⁴ ou prêtant à la musique un caractère pastoral.

Ex. 4 is a musical score for piano and bass, titled "Allegretto piacevole" with a tempo of 208. The score is marked with various dynamics including *mf*, *p*, *mp*, *pp*, *br*, and *delicatamente*. It includes articulations such as *amabile grazioso*, *senza rigore*, and *pp poco marc.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with various dynamics and articulations.

Ex. 4.

L'idiome pianistique d'Enesco est non seulement *cantabile* et transparent — tel qu'on vient de le voir —, il est aussi doué d'une *plasticité du détail*. Prenons les alternances (à double signification thématique et ornementale) de fondamentale et d'octave, ces alternances que, si joliment, Tudor Ciortea appelle « une musique de sonailles » (*tălăngite*) et qui, mieux que tout autre caractère, définissent « un plein-air musical typiquement éneskien et roumain en même temps ». Elles dérivent en fait de ce caractère mélismatique propre aux Sonates; des mélismes de petite surface et tellement fondus dans la substance mélodique qu'il est à peu près impossible de les en détacher. D'où, cette insaisissable intégration organique dans l'ample mélodie de l'*Andantino* de la *Sonate en ré majeur* où les mélismes ont néanmoins, parfois, une appartenance thématique. Aussi, ornements purs, facilement détachables du contexte, ne restent que certaines appoggiatures, broderies et triles.

Enfin, nuances et manières d'attaque contribuent sensiblement à l'originalité du discours éneskien. L'expérience d'une lecture modifiée par l'application d'autres nuances que celles requises par le texte (ce qui en d'autres cas — dans la plupart des cas même — ne porte pas à conséquence) amène ici une pareille dénaturation de la musique, que l'idée d'une construction dynamique sous-jacente, poursuivie de manière logique et conséquente, s'impose d'elle-même⁵. D'avoir ainsi tenté d'organiser la dynamique du discours — aspect qu'une analyse attentive met en lumière — préfigurant de la sorte une idée qui prendra forme seulement de nos jours, justifie pleinement l'image d'un Enesco-créateur doué de vision, et situe le compositeur dans les zones les plus avancées de la pensée musicale de son temps; sinon même la devançant.

De ce point de vue, la prédominance des nuances *piano* est elle aussi un attribut de son idiome. On distingue chez Enesco non moins de huit échelons: *mp*, *p*, *bp*, *più p*, *pp*, *più pp*, *ppp*, jusqu'à la disparition dans le néant (*niente*); séparé par des différences infinitésimales, à partir du *niente* jusqu'au *fff*, ces échelons s'amplifient en vagues successives; ce sont, tantôt des retraits tantôt des revenirs, enveloppés dans une tendance générale à décroître, sauf à quelques rares moments de culmination, d'habitude pla-

cés aux points-clé du discours, c'est-à-dire au début ou à la fin du développement, au début de la reprise et parfois dans la *Coda*.

Essayant de déceler le schéma de la construction dynamique intrinsèque au discours musical, nous avons choisi, l'*Andantino* de la *III^e Sonate*; le résultat est, nous semble-t-il, suffisamment convaincant :

TABLEAU A

<i>Exposition</i>	
I ^{er} Thème (1-ère exposition) mp, mf>mp>p>	
(2-de exposition) pf, mf>	
II nd Thème	p<mf>p
Conclusion	p>bp
<i>Développement</i>	
Fugato	pp
I ^{er} Thème	mp>bp<p>bp
Conclusion	pp
II nd Thème	<pf>mp<f
Conclusion	f>p<
<i>Reprise</i>	
I ^{er} Thème	<mf>mp
II nd Thème	<f, mf>pp<ff
I ^{er} + II nd Thèmes	mf<ff>mp
Conclusion	mf>più p>
<i>II-nd Développement</i>	
I ^{er} Thème	pp, pf>p< mf, bp>pp
II nd Thème	pp, bp<p> bp
<i>Coda</i>	bp pp pf>p>pp
et sous une forme plus réduite	

TABLEAU B

<i>Exposition</i>	
	mf>pp
	pf>pp
<i>Développement</i>	
	pp<mp>pp<f>p>
<i>Reprise</i>	
	<f>pp<ff>pp<mf>pp

L'attaque, nous l'avons déjà dit, est caractéristique et, qui plus est, fort différenciée. Elle exige de l'interprète une acuité et une souplesse de grande virtuosité. Du *legato-cantabile* au *staccatissimo* et au *martellato*, toutes les manières y sont présentes. Des accents d'intensité différente et de durée variable combinés à d'autres nombreux signes, sont notés

avec une minutie allant jusqu'à des excès de précaution — souvent sur plusieurs plans simultanément —, réalisant ainsi une véritable polyphonie de signes. Tout cela se complète par de multiples indications (termes) d'expression, parmi les-

quelles il y en a qui sont d'un usage rare : *ruvido*, *appoggiato*, *sciolto*, etc. ; l'ensemble de ces indications donnent à la page de partition un aspect touffu bien que la musique soit d'une facture aérée.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system features a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with the tempo marking 'a tempo' and a metronome indication of 72. It includes markings such as 'nostalgico', 'cant', 'mp', 'p', 'sostenuto', and 'esitando'. The second system starts with 'a tempo' and includes 'mp', 'cant', 'p', 'sost.', and 'più sost.'. The third system begins with 'a tempo' and a metronome indication of 76, followed by 'meno lento, ma pesante' and a return to 72. It includes markings like 'patetico', 'rf', 'tranq. di più', and 'espr.'. The score is densely notated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings.

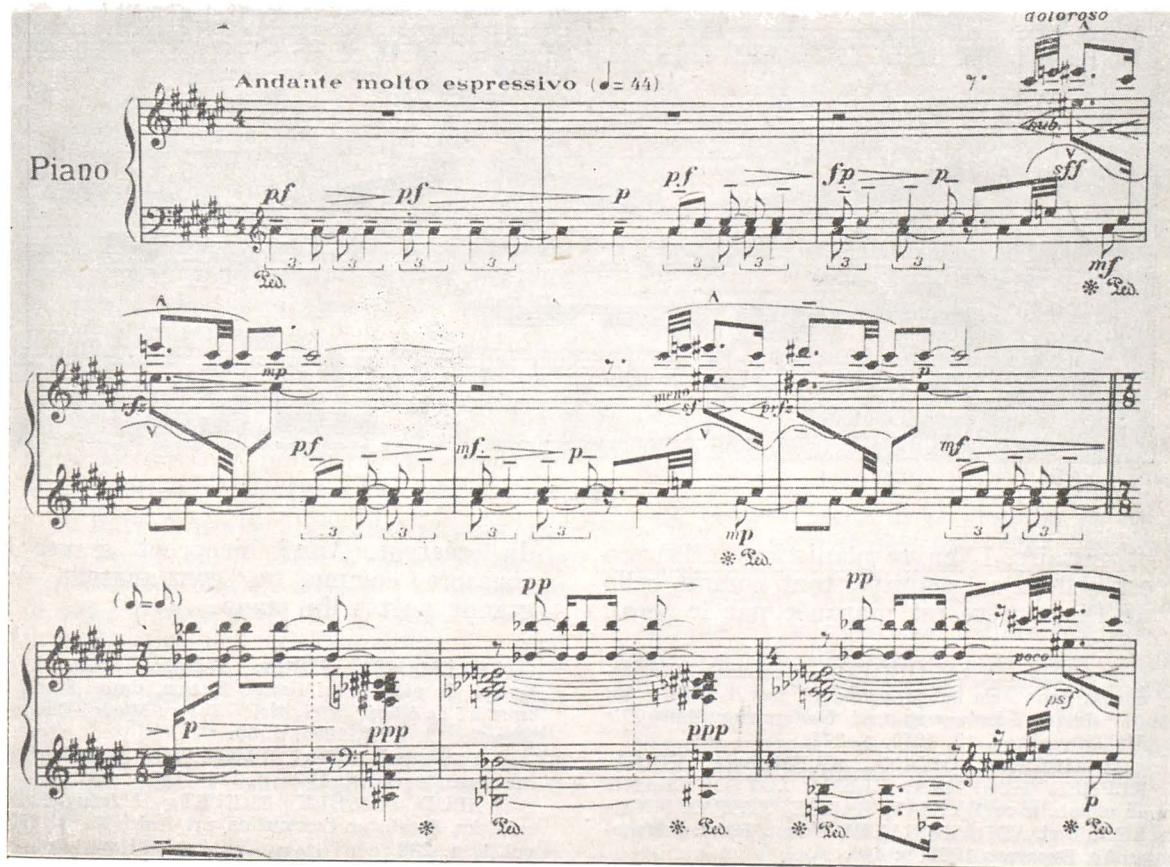
Ex. 5.

La pédale n'échappe pas non plus au soin mis à l'exactitude du détail ; pour obtenir une finesse extrême dans l'utilisation de la pédale, le compositeur fait appel à une notation plus précise que n'est la traditionnelle, ce qui lui permet de réaliser (surtout dans les pièces lentes) des amalgames sonores très intéressants. En ce qui concerne la technique utilisée, surprenante — étant donné le goût d'Enesco pour les sonorités estompées, douces — est l'absence de sourdine ; en échange, la pédale forte, manœuvrée avec des nuances extrêmes comme pédale de *legato*, dans un jeu très stricte mais en même temps libre de toute symétrie et convention, joue un rôle significatif du point de vue du coloris sonore et de la structure harmonique,

Ce qui est remarquable c'est que tout cet appareil technique, dynamique, pour élaboré qu'il soit, ne manque jamais de se subordonner à l'idée musicale, à l'expression. Pas même les « effets spéciaux » comme les accords en résonance (si bien englobés dans le halo sonore du *Carillon nocturne*) ou les imitations de cymbalum, ne sont teintés de pittoresque banal. Et même un procédé quelque peu discrédité comme le *glissando* est ennobli par une justification parfaite de l'expression dans les deux formes qu'il embrasse : c'est comme un jaillissement, comme un éclair dans le tourbillon qui rend impossible, qui interdit toute articulation précise dans la *Burlesque*, ou bien c'est comme un ineffable glissement vers le silence dans la *Coda* de la *1^{ère} Sonate*.

Nous parlions au début de l'effort des avanciers à enrichir le vocabulaire du piano. Cette tendance apparaît aussi dans les partitions d'Enesco, non pas pour faire de l'instrument un orchestre, mais pour exalter ses vertus fondamentales. A l'encontre de tout autre instrument qui prend la voix humaine pour modèle, le piano — remarque Alfredo Casella — sert « de l'incapacité qui lui est propre de soutenir le son afin de créer un *cantabile* différent de tout autre et entièrement imaginé, parce que (...) il est libre de toute imitation de la voix humaine et par conséquent essentiellement irréel »⁶. C'est précisément sur l'intuition de cette irréalité stimulatrice de l'imagination, sur

l'ampleur d'une réverbération intérieure qu'il allume, qu'est fondée la force incantatoire de certaines pages d'Enesco pour le piano, comme ce magnifique *Finale* de la *Sonate en fa dièse mineur*. Ces pages s'étaient sans doute sur les lois intrinsèques du piano, mais en même temps sur une dimension pour ainsi dire métainstrumentale de certaines formules que l'on retrouve tout au long de son œuvre, transposées en différentes variantes de timbre mais exprimant inmanquablement la même sphère de sensibilité. D'avoir polarisé ces factures contradictoires est peut-être la source de l'étonnante force de suggestion spatiale qui se dégage de l'impulsion d'un seul son (la dièse) dans l'évocation



Ex. 6.

de la « campagne roumaine dans la nuit », ou dans l'atmosphère d'envoûtement, de suspension du temps dans l'épisode *molto più lento* du même *Andante*.

Cet art d'essence purement pianistique, qui prouve une adhérence intime au clavier, est né d'une longue coexistence avec

le piano, de la symbiose interprète-créateur ; et seule l'étude approfondie de l'art du pianiste Enesco parallèlement à celle du compositeur Enesco peut entièrement mettre en valeur les multiples implications, les concordances d'une vision esthétique qui ne saurait être qu'intégrale

