

ÉVOCATIONS: 30 ANS DEPUIS LA MORT DE GEORGES ENESCO CENTENAIRE DIMITRIE CUCLIN

LES CRÉATIONS D'ENESCO, MODÈLE D'HUMANITÉ

Theodor Grigoriu

(I) Depuis sa disparition, survenue en 1955, notre grand compositeur national n'a pas cessé de s'élever vers la stature grandiose de ses égaux : Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mussorgski, Debussy, Bartók, Janacek etc.

Aucun homme de culture ne peut en douter. Une légende, dans laquelle le violoniste de génie avait un rôle important, est complétée par une autre, peut-être moins dessinée pour le grand public, de toute façon, d'une autre nature : ici commence *notre effort* d'atteindre les secrets d'une vaste création, et la voie qui s'étend devant nous n'est plus lisse ni spectaculaire, mais calme et mystérieuse comme le décor dans lequel respirent les arbres.

Au fond, la réalité c'est que : d'abord nous, les musiciens, nous avons réalisé et nous sommes restés muets devant le trésor musical que nous découvrons dans les partitions énescoiennes. Il paraît qu'à un moment donné le grand public se contentait des *Rhapsodies* et encore une création ou deux. Ce fut un moment d'étonnement pour nous, musiciens, au lieu d'être de désolation, devant le fait qu'une telle grande musique ne peut arriver à tous les cœurs. Mais nous n'avons pas perdu notre espoir, parce qu'il y avait des gens fascinés par un ouvrage énescoien considéré plus difficile, comme *Œdipe*, la *III^e Sonate* pour piano et violon, la *Suite villageoise* etc. Et non pas à cause d'une psychose collective ou de je ne sais quels orgueils nationaux. La victoire d'Enesco c'est la victoire de la substance profonde et véritable de sa musique, qui, plus tôt ou plus tard, allait trouver sa voie vers les humains. Cette voie se trouve peut-être à son début, mais la musique va continuer sa marche triomphale, sans que rien puisse l'arrêter.

L'année de son anniversaire, nous devons être également conscients des importantes conséquences de la victoire de la création énescoienne. D'abord, la musique d'Enesco est particulièrement complexe et il n'est pas tellement facile de pénétrer dans ses profondeurs. Elle sollicite intensément la réception de ceux qui l'écoutent, des auditions répétées sont nécessaires pour arriver aux détails, et, aussi, une certaine culture musicale pour arriver aux essences. Lorsque les amateurs

de musique de notre pays connaîtront profondément et en totalité la création énescoienne plus rien ne leur paraîtra difficile dans la musique universelle ou roumaine, classique ou moderne. Tout d'un coup, nous nous placerons, grâce à un grand esprit roumain, sur les sommets les plus hauts de la compréhension de l'abstrait, du vol courageux au-dessus des abîmes.

En d'autres mots, nous réalisons avec une légitime fierté que, si ses chefs-d'œuvre immortels sont restés lumineux et fixes, comme les étoiles d'orientation des navigateurs, nous nous sommes rapprochés d'eux, en faisant beaucoup de pas en avant sur les marches de l'esprit.

Est-ce qu'il n'y a pas la grande et la miraculeuse œuvre du génie créateur, par lequel l'art et l'humanité retrouvent et reconnaissent leur véritable vocation ?

(II) *La suite I op. 9*

... 1903. Un jeune compositeur de 22 ans dédiait à Saint-Saëns sa première *Suite* pour orchestre. Huit décennies après, cet ouvrage allait devenir l'une des plus célèbres et aimées pages de sa création, fascinante par sa luminosité et sa vive émotion, par la délicatesse et le nerf des déroulements sonores. Gustav Mahler, visionnaire de beaucoup de points de vue, ne se trompait pas en la dirigeant pendant sa dernière tournée américaine de 1911.

Nous y rencontrons la voix originale d'un grand maître à ses débuts, qui ignore l'iconoclastie et s'incline devant les géants de la musique du XX^e siècle, faisant, quand même, figure à part. Enesco appartient à l'avenir, même par son manque de préjugés. Entre les deux siècles il n'y avait pas de frontière; certains esprits se trouvaient ancrés dans le passé, d'autres préfiguraient l'avenir. Nous sommes de moins en moins intéressés de ce qui marque ou délimite le temps ou l'espace, et de plus en plus assoiffés de la profondeur de la substance, la seule capable de justifier nos efforts.

Écoutant attentivement la *Suite I* on sent les embryons de la lutte que le musicien va donner avec soi-même et avec la matière sonore, toujours plus problématique et plus difficile à dominer; beaucoup d'entre nous ont été tentés d'identifier tout ce qui est visible dans sa musique avec certaines tendances néoclassiques, à leur début, et qui étaient très proches des sources, mais l'acuité de notre observation avance à présent vers *ce qui est roumain* ici, ou plus précisément, *ce qui est ethos roumain* dans la magnifique page énescienne, que nous ressentons et reconnaissons être entièrement nôtre.

Prenons le fameux *Prélude à l'unisson*, dont on a tellement écrit, déconcertant à sa première audition, incompris, ensuite élogié; à présent, il nous semble naturel, comme une leçon mature sur l'art et la fantaisie des compositions. On a affirmé que c'est une *doina* amplifiée jusqu'au souffle symphonique, que c'est une sorte de chanson longue, mélodie, monodie. Sans doute, tout cela est vrai. Mais passons au-delà des aspects extérieurs, aussi originaux qu'ils soient, et arrêtons nous au sentiment fermé dans l'exceptionnel moment musical, foyer d'une grande intensité de l'émotion. Pour Enesco, dont la conception était que la musique *est un mouvement, non pas un état*, le mouvement — dans le sens orchestral du mot — étant une simultanéité de plans sonores, cohabitant par le pouvoir d'un sens, *Prélude à l'unisson* ne pouvait être qu'un instant de calme délibéré, une marche limpide, avant d'imaginer des pages d'une complexité extrême.

Dans *Menuet lent*, seconde partie, l'auditeur sent le pouls ternaire de la gracieuse danse. Mais on l'oublie après les pre-

mières mesures, parce que l'un des plus splendides thèmes énesciens conduit à un lent et enveloppant flottement. On peut sans doute se demander si on ne pourrait pas y imaginer des danseurs et il n'est pas impossible de l'être nous-mêmes. Les portes des salons ont été ouvertes (d'ailleurs, elles n'étaient qu'un prétexte) vers une rêverie de la nature. Une chronique anglaise de l'époque remarquait que dans la mélodie énescienne il y a des inflexions mystérieuses et archaïques, et nous pouvons affirmer, sans nous tromper, qu'elles sont d'un authentique souffle roumain. Les surprenantes synthèses se produisent en même temps à un niveau conscient et à un autre niveau, profond, sous-conscient. La préfiguration de l'idée du *Menuet* dans le *Prélude* est-elle un instant de lucidité?

L'Intermède, troisième partie, semble un arrêt bref sur un autre thème énescien expressif; ses arabesques finales sont une vignette qui enferme une précieuse notation poétique. Le final de la *Suite I* est, comme Enesco lui-même le nommait, une « tarentelle fantastique », dans laquelle les idées musicales rappellent des profils mélodiques roumains, et certains éléments de mouvement sont plus lointains. La richesse des couleurs orchestrales, la vigueur des articulations nous déterminent à comprendre la force créatrice immense qu'elles renferment.

Le charme poétique de la *Suite I* est inépuisable; nous l'écoutons sans cesse avec une infatigable curiosité et joie de l'esprit, grâce, peut-être, justement à un tel charme impossible à définir, dont nous risquerons d'affirmer que c'est comme une auréole lumineuse vers laquelle nous tendons les mains, sans pouvoir l'atteindre. Dans ce geste se trouve perpétuellement la signification de notre aspiration vers le beau et la lumière; nous le répétons à l'infini parce que, de l'intérieur, quelque chose nous dit que la distance entre nous et cette auréole peut diminuer.

(III) *La Sonate n° 1 pour piano en fa diez mineur op. 24*

... Dans un concert organisé par la Société des Compositeurs Roumains en novembre 1925, dédié à ses créations, Georges Enesco interprétait, en première audition, *la Sonate n° 1*, pour piano en fa mineur, terminée une année auparavant, pendant l'été de 1924. Nous ne connais-

sons pas trop bien l'effet produit par une telle musique sur ceux présents, mais, pour beaucoup d'années, elle va entrer dans l'ombre, comme il arrive souvent aux œuvres d'art ayant une densité trop grande et une originalité, tout d'abord, déconcertante. Peu après, il présentera cette création à Paris, également, sans susciter l'intérêt des pianistes de l'époque.

A présent, la *Sonate n° I* nous apparaît comme l'un des ouvrages fondamentaux de l'art éneskien, plein de poésie intense et originale par laquelle nous identifions ce que notre grand compositeur a apporté de nouveau. Immense laboratoire de création musicale, les idées sont travaillées et synthétisées à son intérieur aux tensions les plus hautes. Enesco aspire vers l'authenticité absolue, il se cherche lui-même avec une force titanique. La lutte avec soi-même est en fait une double lutte : : *contre* ce qui pouvait être réminiscence de la musique classique, qu'il connaissait très bien et lui avait offert une grande partie de son âme, et *pour* atteindre les sommets d'une expressivité profondément originale, qui se trouvaient au fond de soi-même et qui nous apparaissent — dans leurs vraies dimensions — aujourd'hui à peine, après tant de périples de la musique mondiale des dernières décennies. Les déchantements lents d'une telle lutte simultanée n'auraient pu être compris que par très peu de ses contemporains, et cela par l'intermédiaire de l'intuition parce qu'ils demandent une connaissance plus ample de ses œuvres, aussi bien qu'une perspective sur elles.

L'immense héritage classique qu'Enesco porte avec soi au long de toute sa vie d'interprète génial lui exige des réalisations d'une envergure égale. La manière dans laquelle il comprenait l'héritage musical, le trésor classique, est mise en évidence par la façon dont il projette ses propres créations. Nous ne faisons qu'énoncer cette idée, en nous arrêtant à ce que nous appelons *expression propre*, suivie avec la tenacité de l'explorateur, qui défriche une possible route dans une forêt inexpugnable.

A la fin de cette voie âpre, terriblement longue, se trouve sa chanson intérieure, de grand poète de la nature roumaine, avec des irradiations dans lesquelles la ligne de l'horizon se confond avec ses propres vols, les profondeurs du paysage,

les ambiances fusionnent avec l'égo. Nous y trouvons un sentiment authentique et purement roumain, qui n'est pas seulement une rêverie statique, immobile, mais un regard aigu sur le monde, transportant dans les deux sens — subjectif-objectif, objectif-subjectif — des significations fondamentales de la vie et de l'existence. Ce n'est qu'un aspect général, parce que la musique éneskienne contient encore des contrastes, fins ou forts, des glissements sur desaccords subtiles et faibles, des motifs dramatiques, fondus dans un refus de la véhémence, propre au musicien.

Nous réalisons pleinement que la personnalité d'Enesco fascine justement parce que combat continu et lent décanement, par la victoire d'une voie compositique qui vise les hauteurs les plus hardies. On ressent la nécessité d'une vision, d'une interprétation nouvelle de sa destinée créatrice ; ce que, très souvent, on considère des influences, sont, en réalité des synthèses et des combats incessants, des phases successives, actives et pleines de vitalité, propres seulement aux grands esprits de l'humanité.

La *Sonate n° I* en fa diez mineur est l'une des créations qui peuvent illustrer ce que nous venons d'affirmer ; la parenté entre l'immanence et l'innovation d'ici vont s'éclaircir, deux ans plus tard, dans la *Sonate n° III* pour piano et violon. Mais rien ne peut ombrager l'allure du chef-d'œuvre éneskien de la *Sonate en fa diez mineur*.

(IV) *La Symphonie n° III (monument éneskien)*

... On a beaucoup écrit, et de très beaux mots, sur Enesco, dans presque toutes les revues et les publications. J'ai lu avec intérêt les poètes, surtout, pour savoir jusqu'où s'étendent les frontières de l'esprit éneskien. Ce qu'on a écrit constitue la preuve d'un amour ardent, souvent troublant, le sphynx de son travail semble silencieux et impénétrable, quoique — par l'intuition — nous savons qu'il garde un trésor. Nous, les musiciens, nous nous sommes approchés plutôt des sens profonds de la création du grand compositeur, ou peut-être l'analyse de l'analysable nous donne une telle illusion. Il est possible que nous soyons, les uns comme les autres, sur le même seuil, d'où on sent la chaleur de l'irradiation, mais le noyau incandescent se trouve sans doute au-delà.

Un torrent d'idées et d'images t'accable après chaque contact avec ses œuvres monumentales. Écoutant *la troisième Symphonie*, datée 1918, qui représente dans une manière synchronique ses propres troubles et aussi ceux de l'époque, nous réalisons qu'elle est construite d'une lave brûlante, dans laquelle se meurent et naissent en même temps mille existences mélodiques, pour se subordonner à une immense voûte sonore, projetée par la main d'un architecte de la grandeur. Les trois parties de l'œuvre, trois hypostases de la matière et du mouvement, ont été souvent imaginées comme inspirées de la *Divine Comédie* de Dante. I. *Le Purgatoire*, II. *L'Enfer*, III. *Le Paradis*.

Si :

la partie n° I est le *Purgatoire* alors elle représente notre inquiétude, la recherche de soi-même, la voie sinueuse et interminable, le doute devant certains moments de la vie. Le purgatoire se trouve avant et après les moments importants de l'existence, c'est l'état d'instabilité, générateur d'angoisse. Les grands personnages mélodiques sont ici de grands signes de question, restés sans réponses, et à leur ombre les personnages mélodiques petits ne peuvent s'articuler pour devenir visibles. Ils s'agitent vainement, et ne sont pas au moins ornementaux. Sur toute la première partie plane une teinte grave d'un esprit errant, le sentiment d'un impossible retour.

Si :

la seconde partie est *L'Enfer* alors, il ne peut être que la première guerre mondiale, le premier cataclisme militaire d'envergure planétaire, avec tout son cortège de souffrances. Les grandes lignes de l'orchestre deviennent tragiques, fantastes et absurdes, serrées jusqu'à la destruction de la structure de la matière. Lorsqu'on est arrivé à l'apogée, nous sommes dirigés par une main titanique plus haut, vers

un super-apogée (si une chose pareille existe !), et ensuite, vers un super-super-apogée, jusqu'à ce que notre être est fondu et épuisé. D'un monde resté loin et qui peut encore être rationnel et naturel, on entend l'Écho d'une cloche ; l'âme de l'orchestre expie en amenant les sombres fantômes. Tout semble une leçon qui nous apprend que l'enfer se trouve ici, près de nous, que ses auteurs sont les humains et qu'eux seuls peuvent et doivent l'arrêter. Ce qui est douloureux c'est que les sauvés paraissent mutilés, eux-aussi, par les flammes dévoratrices ...

Si :

la troisième partie c'est le *Paradis*, alors Enesco dessine l'image la plus troublante : il est un paysage roumain ! Chacun de nous se sentira ailleurs, dans son pays, comme il l'a connu au moins une fois dans sa vie, avec la paix et le silence de la nature, avec laquelle il s'est confondu. Cela représente pour moi une soirée d'août, lorsque, avec un serrement de cœur, j'ai senti que le soleil tombe plus vite au-dessus des collines et les ombres deviennent plus longues, lorsque, dans la brise légère de la fin d'été ont pénétré les sons veloutés des cloches. La cloche du monastère dans la vallée, pressenti dans le tumulte de la II^e partie est proche, maintenant, seule, l'église est restée ensoleillée.

Dans les gorges d'Oituz, Trotuș, Jiu et Prahova les instruments de la première guerre mondiale avaient détruit des sapins, ensanglanté des champs, mais la plupart des lieux du pays étaient restés loin du vacarme sinistre. Nous les retrouvons aujourd'hui encore inchangés et nous écoutons leur silence profond. Le visage d'Enesco semble près : dans le calme de Tesani ou de la cabane « Luminiș », dont, en adolescence, nous nous approchions sans que notre pas dans l'herbe trouble son sommeil.

Nous n'avions pas le moindre soupçon qu'on y dressait des monuments.