

Trente années — la durée d'une génération, d'après les historiens et les sociologues — nous séparent du moment où, dans la nuit du 3 vers 4 mai 1955, la culture musicale roumaine et universelle perdaient Georges Enesco, éteint sur le lit de la souffrance dans une institution sanatoriale parisienne. Il n'avait pas encore 74 ans et — si une vie d'efforts surhumains, de travail intensif et continu et de graves tourments de l'âme, pendant laquelle il avait assumé, avec dévotion, tous les angoissants problèmes du monde moderne, ne l'avait pas profondément marqué, en lui ébranlant d'une façon irrémédiable la santé — nous aurions pu l'admirer parmi nous encore dix, ou quinze, ou vingt ans, peut-être. Certainement cela n'aurait pas été une époque de repos bien mérité, car l'homme et l'artiste Enesco ne pouvait rester inactif ni même pendant sa vieillesse ; nous ignorons quel héritage musical il nous aurait légué pendant ces années perdues, soit sur le plan des interprétations musicales, soit sur celui de sa création en matière de composition ; nous pouvons seulement en avoir une intuition très vague, en regrettant profondément qu'il n'a pas eu la chance de se réjouir de cette apothéose de la vie et de l'activité.

Pour la vie culturelle, trente ans ne signifient qu'un très mince délai, mais ils peuvent nous en distancer énormément. Parmi ses confrères, Enesco a bénéficié dès sa vie et même dès son jeune âge, de la reconnaissance de son véritable génie. Une manière tout à fait personnelle *de faire* la musique, qui vient de la manière tout à fait à part de concevoir et de *comprendre* le phénomène musical, lui a offert cette position primordiale parmi les grands artistes du monde. Ce n'est pas seulement le fruit d'un don exceptionnel et d'une éducation musicale de la plus grande valeur, mais c'est le résultat d'un caractère sérieux et d'une spéciale responsabilité vis-à-vis de l'acte artistique, celui d'un travail ininterrompu et d'un dévouement artistique et social sans limites. Dans le cas d'Enesco, même si la présence de l'interprète nous manque et le peu d'enregistrements dont nous bénéficions pour nous remémorer le violoniste, le pianiste ou le chef d'orchestre ne peuvent la remplacer sur le podium de concert, sa gloire de musicien à part,

## GEORGES ENESCO DANS LA CULTURE MUSICALE CONTEMPORAINE

*Mircea Voicana*

doué d'un charme personnel, particulier, inégalable, continue d'être relatée par ses élèves et par ceux d'entre nous qui, de plus en plus rares, l'ont écouté, admiré, divinisé. Ses réserves vis-à-vis des techniques d'enregistrement — considérées comme très modernes alors, mais encore si imparfaites aussi, son exigence extrême devant la qualité de sa propre performance publique nous privent, pourtant, à présent, d'un contact musical, sonore (même par l'enregistrement), et non seulement de nature littéraire, relatée, avec son art interprétatif vif, dont nous n'avons connaissance que par l'intermédiaire des dires des témoins.

Chez Enesco, plus que chez tout autre artiste, l'homme ne peut pas être connu profondément sans connaître son œuvre, mais son œuvre ne peut pas être étudié et jugé en faisant abstraction de l'homme qui l'a créé. En même temps aussi, le compositeur Enesco ne peut être compris exactement si on ne tient pas compte qu'il a été également un grand violoniste, pianiste et chef d'orchestre, mais à son tour l'art interprétatif enescien ne peut être justement apprécié sans tenir compte du musicien compositeur qui l'offrait. Tributaire à une pensée esthétique cultivée dans un milieu poétique permanent et dans un continu état de rêve (les mots appartiennent au professeur George Manoliu, le meilleur connaisseur roumain du

violoniste qui fut Enesco), cet art interprétatif s'est formé aux excellentes traditions de l'art viennois du violon et de l'école de violon franco-belge, mais il s'est cristallisé et s'est transmis par les disciples d'Enesco — Yehudi Menuhin, Arthur Grumiaux, Henryk Szering, Christian Ferras, George Manoliu, etc. — se répandissant comme un véritable courant esthétique et justifiant entièrement le *professeur* Enesco, maître discret dont les leçons d'interprétation (à Paris à l'Institut instrumental d'Yvonne Astruc, à Londres, à New York ou à l'Accademia Chigiana de Sienne) se transformaient dans de véritables méditations sur la musique, comme les évoque Bernard Gavoty.

Les analystes les plus accrédités (Manoliu) ont mis en évidence les principales ressources esthétiques et techniques de l'art interprétatif du violoniste : extraordinaire intuition sur le style, avec son tempo et son rythme, une attention minutieuse et, pourtant, de synthèse sur la construction musicale et sur la technique de cette construction, une adéquation parfaite de l'expression aux exigences de style, avec un vibrato qui se moulait de la plus faible oscillation jusqu'à la plus passionnée fréquence, avec un trille extrêmement varié et une main droite d'une souplesse parfaite, en assurant ainsi une vaste palette dynamique ; un nombre d'éléments techniques *novateurs*, comme son louré spécifique, qui donnait des inflexions de paroles à son discours musical, sa digitation par des extensions et des contractions qui épuraient la musique des *glissando* dus aux changements de position ; enfin, une géniale répartition de la phrase dans le trait d'archet, qui donnait du sens et des ailes à n'importe quel style — tous ces éléments ont contribué, chacun et tous ensemble, au caractère spécifique, individuel de l'art du violon *enescien* et, en même temps, à son caractère *novateur*.

De même, son art de chef d'orchestre — avec des gestes simples, pas du tout spectaculaires, mais d'une totale précision et avec des nuances infinies qui traduisaient parfaitement sa pensée sur les grands plans sonores, sur les expressions les plus délicates et les nuances de couleur et de timbre — lui assurait une efficacité parfaite et réussissait d'investir sa musique d'une autorité absolue, qui déterminait le même Gavoty de noter qu'une inter-

prétation d'Enesco ne se discute pas, mais s'admet comme un *credo*.

Dans un cas, comme dans l'autre, les traits communs qui unissaient ses positions d'interprète ont été son entière subordination par rapport à l'art qu'il servait : « en général, en qualité d'interprète, je n'ai pas le droit d'avoir une position personnelle vis-à-vis du compositeur ou de l'œuvre interprétée. J'entends me confondre avec les intentions du compositeur et suivre sans faute les indications du créateur », précisait Enesco en 1948, fidèle aux opinions qu'il avait professées pendant toute une vie, considérant que l'acte d'interprétation est une « récréation de ce qu'un autre a créé » (1928) et que la simple virtuosité « est une performance sportive... la musique, en échange, est une composition, une création » (1931). D'après Enesco, l'interprétation est un sacerdoce : « ... après toute une vie de réflexions, de travail, de concentration, il me semblait que j'avais, enfin, compris ce que c'est que d'interpréter simplement, pieusement » (1954). C'est pourquoi, sans doute, la nécessité de se situer entièrement dans les finalités de l'art interprété, ce qui implique en même temps un développé sens historique musical, basé sur une vaste connaissance de l'histoire de la musique : « Dans toutes les compositions on devrait avoir dans la mémoire la personnalité et les intentions du créateur » qu'on devrait « transmettre à son auditoire, tandis qu'on essaye de s'estomper le plus possible en faveur de la création représentée, en permettant au compositeur de parler de lui-même » ; et ensuite : « Pour connaître un compositeur il faut connaître non seulement sa biographie, mais aussi la plupart de ses compositions, de les comparer entre elles et de les placer dans une juste corrélation... de se familiariser avec l'époque dans laquelle il a vécu, avec les tendances de la pensée du temps et avec sa position vis-à-vis d'elles » (1934).

Quelle splendide leçon de respect envers la création et les fins de l'art, entièrement valable pour notre époque assaillie par la paraphrase, par les transpositions, par les arrangements musicaux qui altèrent l'œuvre utilisée, son genre et ses intentions !

Il n'y a rien d'étonnant que de telles positions ont été promues justement par un musicien interprète qui doublait le

musicien penser et compositeur qui fut Enesco. Petit enfant encore, il aimait et cultivait l'espoir d'être compositeur, comme l'hypostase musicale qu'il appréciait le plus ; et non pas n'importe quelle sorte de compositeur, mais un « compositeur roumain ». Car, en effet, sur l'une de ses premières tentatives de composition on peut lire : « Terre roumaine. Opéra pour violon et piano (!) par Georges Enesco, compositeur roumain, âgé de 5 ans ! ». Cette pensée a été permanente dans le désir de devenir de sa personnalité — et c'est en hommage à cette préoccupation qui a été une véritable vocation, que nous avons intitulé le IV<sup>e</sup> volume de la série « Enesciana = », « Enesco, compositeur roumain » (Editura Muzicală, 1985).

Tout comme son art interprétatif, sa création sur le plan de la composition a trouvé dans son héritage musical une autorité morale incontestable, toute l'école de composition roumaine des dernières décennies se développant sous le signe d'Enesco. C'est une musique qui manque essentiellement de spectaculaire ; des exceptions il y a seulement lorsque le genre musical, la musique proprement dite, l'imposent — tel est le cas de l'opéra « symphonique » *Œdipe*. En échange, le sondage des états d'âme les plus profonds, le permanent et frémissant trouble intérieur, bien retenu, enfin une implication totale à la cause de la musique qui le hante, confèrent à ses compositions une force émotionnelle accablante. Au charme violonistique correspond le charme des compositions ; à la rêverie qui caractérisait son interprétation s'ajoute l'état de rêve qu'il réalise dans toutes ses créations, même quand il s'exprime vigoureusement et tumultueusement. « L'artiste chargé de rêves, . . . portant sur son masque et sur son être le signe doux et suave de la musique, avec laquelle il faisait un même corps » (Tudor Vianu) nous a offert une œuvre d'une grande douceur et pénétration, dans laquelle la timidité et l'attente s'éclaircissent dans un soupir, le chuchotement devient un vers et dans tout l'être naissent peu à peu des tensions qui s'accumulent, prennent contours et s'amplifient, pour se casser et se fondre de nouveau dans des moments d'une véritable détente, par lesquels va se configurer la dimension spatiale du discours sonore

chargé de contrastes dramatiques qu'on ne supposerait pas. C'est ainsi que nous allons le connaître dès son *Poema Română*, op. 1 (Paris, 1897) jusqu'au poème symphonique *Vox Maris*, op. 31 (Paris, 1954), dès premiers ouvrages de chambre et « symphonies d' [cole ] jusqu'à son dernier opus *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste*, op. 33 (Paris, 1954), ou le *Quatuor de coarde nr. 2 în sol major*, ouvrages pour le finissage desquels le compositeur a donné ses dernières indications à son ami de toute une vie, Marcel Mihalovici. Dans tout cette œuvre, symphonique ou de chambre, instrumentale ou vocale, flotte un parfum de légende, comme une récitation légère, mais on ressent aussi une pénétrante et accablante poésie, qui s'avoue par cette âme marquée par la flamme d'un lyrisme essentiel, élégiaque et tragique en même temps, d'une gravité contemplative et consolante. Rien de cassant ou dur dans ce tempéré tragisme ébescien, plutôt massif, lent et enveloppant. C'est une musique imprégnée par l'esprit de synthèse et d'équilibre qui caractérisait, aussi, sa personnalité humaine ; c'est une conséquence de sa conception intime sur la vie et sur le destin, considérés du point de vue de la tragédie grecque classique mais qui se place pleinement dans l'actualité appelée à édifier un meilleur avec c'est de cette manière qu'il faut comprendre sa noble leçon de patriotisme, de profond humanisme et de démocratisation.

« Romantique et classique par l'instinct, je me suis efforcé de réunir dans tous mes ouvrages une forme d'équilibre qui a sa ligne intérieure bien définie », disait le compositeur en 1936, après avoir noté, en 1932, avec assez de déplaisir et d'ironie, qu'il était désavantagé par ceux qui, en contact avec sa création, ne réussissaient pas de la cataloguer et de la classer d'après les critères usuels. Provenant du monde roumain le plus authentique, avec les données musicales archétypales bien enregistrées dès son enfance, Enesco s'est formé à une école d'ancienne tradition européenne qui, dérivant de Bach, qu'il vénérât, et passant par Beethoven, qu'il divinisait, était arrivée pendant les années de sa formation à la double orientation Wagner-Brahms, qu'il adopte tous les deux à la fois, se laissant, dans

son désir de synthèse, également imprégné par leur musique. Cette empreinte ne le quittera plus, même lorsqu'il accumulera des forces et des valences nouvelles du contact avec le monde musical français découlant d'Hector Berlioz ou représenté par Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, César Franck, Guillaume Lekeu et, surtout, le doux Gabriel Fauré, pour l'approcher de Debussy, peut-être, mais surtout de Paul Dukas ou de son collègue parisien de conservatoire Maurice Ravel. Un parallèle, surtout avec la création de ce dernier, mériterait d'être attentivement entrepris. Des quasi-coïncidences tchaïkovskiennes (surtout dans la splendide *Symphonie no. 4 « d'école »*), avec Edvard Grieg dans *Poema Română*, avec le sens mélodique de Schubert ou avec l'esprit symphonique néowagnérien y compris Richard Strauss, le configurent dans ses larges dimensions européennes et historiques, en même temps, qui compriment l'expérience des siècles dans un art nouveau, portant une forte empreinte personnelle. C'est ce qu'on ressent aussi dans ses œuvres d'orientation classicisante, soient-elles des suites pour piano ou symphoniques ou des pièces spécifiques « de genre », ou de chambre, Enesco étant l'un des initiateurs de la musique néoclassique dans laquelle ont brillé ensuite Prokofiev avec la *Symphonie classique*, Janacek, avec sa *Symphonietta*, Ravel avec *Le tombeau de Couperin*, les pièces en style classique de Respighi, Casella, Reger ou Benjamin Britten, les opus du roumain Filip Lazăr ou *Concertino en style classique* de Dinu Lipatti. En même temps, par les innovations de forme, langage et ethos, sa création s'inscrit dans les plus novatrices formules viables de la musique contemporaine, tout à fait comparable à la création de Bartok, Janacek, Szymanowski ou Stravinski, par le souffle propre, national qu'ils apportent dans le paysage lyrique de notre époque. En synthétisant et en assimilant les gains de la rencontre avec les grands courants du monde musical européen, Enesco les détermine à fusionner (pour certains, d'une façon paradoxale) et les utilise pour la création de sa propre esthétique qui ennoblit et universalise la musique du peuple roumain, en la plaçant et l'élevant peu à peu de la citation rhapsodique caractéristique pour ses œuvres de jeunesse, aux créations « en caractère populaire rou-

main » qui dominent les ouvrages de ses dernières époques créatrices. Les éléments de l'univers sonore roumain, qui marquent tous ses ouvrages, y compris le massif et le monumental *Œdipe*, l'ont porté, d'ailleurs, peu à peu, par leurs exigences, sur des voies vierges, dans des domaines qui n'ont pas encore été atteints par les prédécesseurs, en conférant à sa musique, organiquement et logiquement, un caractère novateur dans le paysage musical européen, dans lequel divers courants contemporains s'efforçaient, en partant de positions théoriques pas toujours justifiées, de casser les limites héritées.

Descendant de la musique de ses lieux natals, qui conservent encore d'incalculables trésors folkloriques, Enesco restera, même dans un monde qui se propose de nier la mélodie, un grand mélodiste, avec un discours sans cesse ondulatoire et contorsionné, avec un jeu spécifique tonal-modal sur une structure rythmique variée d'une constante spécificité et pratiquant une polyphonie et des procédés hétérophoniques tout aussi spécifiques. Évoluant du plan diatonique pour aboutir à une extrême chromatization, dans laquelle se place — comme chez Leos Janacek ou, surtout, chez Alois Haba — la microtonie des quarts de ton, Enesco est de tous ces points de vue un précurseur, qui a pourtant une solide base traditionnelle et rationnelle.

On a constaté, sans doute, dès la moitié du siècle, encore avant la mort du compositeur, l'extrême diversité de ses créations, qui a été expliquée par un manque de définition de son style ; mais, c'est une idée limitée sur le style qui, dans l'art moderne, n'est plus cette empreinte pour toujours sur l'œuvre d'un artiste, qui lui offre l'unité et la personnalité. Si au cas de Beethoven déjà, on a pu faire une différence entre les trois « styles », ils arrivent à atteindre chez Stravinski, un nombre pareil à ses créations. Du point de vue du problème du style, la voie de la création d'Enesco est constituée par des tentatives ininterrompues d'aborder ce problème, qu'il a considéré nécessaire — parallèlement aux retours inhérents à un avancement en spirale — pour l'envisagement plénaire de l'idée et de l'expression et pour leur fusion dans un complexe équilibré, toujours renouvelé, qui produit chaque fois une nouvelle hypostase de la synthèse par

laquelle il s'exprime. Ce sont là les grands traits explicatifs du style des compositions d'Enesco.

Comme nous l'avons déjà observé, les divers ouvrages énescoiens s'avèrent être les perles d'un même collier, elles s'unissent dans un tout organiquement constitué qui représente son *Œuvre*, qui est unitaire aussi par son caractère super-cyclique dans le cadre duquel il reprend au long de son entière création un nombre d'éléments et de motifs, de phrases et de fragments thématiques, de procédés rythmiques et agogiques ou de formules instrumentales qui mettent une certaine et unitaire empreinte de style sur ces œuvres. Ce collier nous apparaît ainsi comme une grande arcade créatrice déroulée d'une manière unitaire dès le début jusqu'à la fin de sa vie. C'est pourquoi une étude plus attentive de sa création serait capable de rendre plus facile le processus de réception de son œuvre, encore déficitaire, même parmi les musiciens.

L'attention accordée ces dernières décennies à l'œuvre d'Enesco a amplifié beaucoup la liste de ses ouvrages qui, quoique pas très large, contient pourtant 9 symphonies (4 considérées d'école, les trois connues comme telles, la symphonie concertante pour violoncelle et orchestre et la symphonie de chambre), 3 poèmes symphoniques et 4 cantates vocales-symphoniques, 3 rhapsodies, une ouverture de concerto et un concerto pour violon et orchestre, 6 suites pour orchestre et 4 pour piano ou violon, 10 sonates, un trio, 4 quartours, un quintet, un octuor et un dixtuor, d'autres pièces symphoniques ou instrumentales diverses, des dizaines de lieds pour voix et piano et un nombre impressionnant de petites pièces, de genre ou composées pour les besoins des concours du Conservatoire de Paris, etc. Mais les musiciens ne connaissent par réellement qu'une petite partie de ces œuvres et on entend encore moins, ce qui est tout à fait désagréable, surtout si on tient compte de la relative carrence des magasins de spécialité en ce

qui concerne les œuvres publiées et même les enregistrements, face à la demande du public. Dans ces conditions et abstraction faite d'*Œdipe*, Enesco reste pour les cercles plus larges seulement le créateur des célèbres *Rhapsodies roumaines*, de la *Sonate n° 3 en caractère populaire roumain*, des *suites* pour orchestre, ou des *chansons sur des vers de Clément Marrot*, ouvrages qui ont pénétré pourtant dans la conscience musicale du public amateur. Il faut reconnaître que c'est très peu pour la valeur de son œuvre et pour la culture musicale contemporaine, en général.

Mais le compositeur Enesco est resté le même modeste et discret qui étonnait par ces traits les grandes masses qui s'aggloméraient dans les salles trop petites, pour élogier l'un des plus applaudis et aimés artistes du temps. Il n'a fait aucun geste pour promouvoir ses créations, il ne les a pas programmées dans des concerts et des récitals (avec très peu d'exceptions), il n'a pas organisé des campagnes et n'a pas accepté des compromis de lancement ou de propagande autour d'elles. Est-ce qu'il a bien fait ? Est-ce qu'il a fait mal ? Tenant compte de ce qu'il aurait mérité pour la valeur de son œuvre et de son écho relativement restreint, il est certain qu'il n'a pas suffisamment aidé à la diffusion de sa création. Mais, connaissant l'homme, c'est probable qu'il n'aurait pas du tout conçu qu'il pourrait esquisser un geste au moins à cet effet. Évidemment, il l'aurait considéré orgueilleux et contraire aux règles morales très strictes qu'il respectait dans ses rapports avec ses confrères, qu'il avait aidés pourtant sans réserves, même quand il s'agissait de lancer leurs ouvrages.

La culture musicale contemporaine s'est enrichie par l'activité créatrice et interprétative d'Enesco. Il dépend du monde musical de notre époque, il dépend de nous tous de savoir employer d'une manière à la fois affective et effective cette richesse, cet héritage, cette leçon.