ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «GEORGE OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XXXIV
1997

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Directeur de la publication:

ION ZAMFIRESCU

Comité consultatif:

LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam)
GEORGE BANU (Paris)
OCTAVIAN-LAZĂR COSMA
CLEMANSA-LILIANA FIRCA
MIHNEA GHEORGHIU
GEORGE LITTERA
COSTIN MIEREANU (Paris)
TITUS MOISESCU
REMUS NICULESCU
ŞTEFAN NICULESCU
ION TOBOŞARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Comité de rédaction:

LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU *(rédacteur en chef)*
MANUELA CERNAT
GHEORGHE FIRCA
DANIELA GHEORGHE
DANIEL SUCEAVA

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARŢĂREANU

Coordonnateur de la rubrique «Enesciana»:

MIRCEA VOICANA

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

ACADÉMIE ROUMAINE

INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART
«G. OPRESCU»

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

Tome XXXIV 1997

Sommaire

ION TOBOŞARU, Hommage au professeur Ion Zamfirescu. Eloge du zénith 3
OZANA ALEXANDRESCU, Kallistos *l'hiéromoine,* un musicien d'époque brancovane 5
DAN VOICULESCU, Problèmes d'écriture polyphonique dans le cycle *Mikrokosmos* de Béla Bartók 13
ION CAZABAN, La scène roumaine et l'expressionnisme (I) 15
ROAN BARRIS, Magical Mills and Human Turbines: Constructivist Stage Design in a World of Chaotics 31

ENESCIANA

ROMEO GHIRCOIAŞIU, Das ästhetische Denken und die rumänische Oper von der Romantikern zur Modernen 45
MIRCEA VOICANA, Valeur musicale et intérêt historique dans la valorisation de l'héritage artistique de Georges Enesco 51
GHEORGHE FIRCA, Sur les motifs musicaux enesciens: traditions européennes et originalité 59
CLEMANSA LILIANA FIRCA, Sur l'appareil instrumental de chambre dans l'œuvre de jeunesse d'Enesco 65
LILIANA GHERMAN, Some Remarks on One of Enescu's Early Works: the First Sonata for Piano and Cello op. 26 no. 1 69
MIHAELA MARINESCU, Le Quatuor à cordes en do majeur par Georges Enesco 79
MIRCEA VOICANA, Georges Enesco, professeur examinateur. À propos d'un fragment documentaire inédit 89

COMPTE RENDU

Les revues et la scénographie *(Ion Cazaban)* 97

In memoriam: FLORIAN POTRA *(Olteea Vasilescu)* 101

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

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

HOMMAGE AU PROFESSEUR ION ZAMFIRESCU. ÉLOGE DU ZÉNITH

Ion Toboşaru

Dans l'art du langage, autant écrit que parlé, confondues en recherches sensibles et fondamentales sur le théâtre, les méditations historiques, culturelles, critiques et esthétiques du Professeur Ion Zamfirescu ont donné naissance à des démarches aussi originales que limpides, focalisées sur l'évolution des théâtres des mondes, les mentalités des temps, l'effervescence des idées, les tendances parallèles et confluentes de la culture. Le tout s'exprime par des jugements durables de valeur, des idées décantées et spontanément surgies, des certitudes et des doutes, des interrogations inquiétantes et des réponses plurales, animés par la noblesse de l'esprit cartésien et par une séduisante vibration pathétique concomitante.

L'œuvre historique et critique de Ion Zamfirescu porte la marque de l'érudition et de la tristesse nostalgique d'une création aux aspirations intégralistes de la Renaissance. L'histoire du théâtre plus ancien ou contemporain, la théorie, la critique, ainsi que l'esthétique de la poésie de l'art dramatique sont les territoires et les sources des créations culturelles, le firmament de la conception des idées et des fécondes options d'une pensée pleinement adaptée à l'essor de la mentalité de notre temps. Sa vision du théâtre, rationnelle et démocratique dans un esprit néo-classique, remodelée dans des synthèses encycopédiques révélatrices, devient la vision d'un érudit solidaire avec le monde contemporain dont Ion Zamfirescu souligne l'essence utilisant les précieux moyens de la dialectique moderne, supérieure.

Homme de son temps et de la communauté, participant à un renouveau complexe, Ion Zamfirescu est de la famille des grands intellectuels démocrates qui ont parcouru l'histoire éclatante de la modernité.

Parmi les facettes de l'esprit de Ion Zamfirescu, l'image du *Professeur* demeure sur la rétine de l'œil qui a scruté les valeurs morales de notre temps. Le sacerdoce de la chaire l'a accompagné pendant sept décennies et, de nos jours, la toge pourprée du Maître revêt les couleurs flamboyantes du zénith. Le Professeur nous écoute généreusement et décide noblement, nous offrant un modèle moral élevé dans ses leçons sur la culture et la vie, sur leurs multiples sens permettant d'arriver aux développements féconds. Grave et solennel, courtois et sobre, marqué par une rare disponibilité de l'esprit, le Professeur Ion Zamfirescu est rayonnant de chaleur, de confiance, de certitude, d'équilibre et d'harmonie cathartique.

L'homme porte et transporte un bel héritage d'humanité roumaine.

Les nénuphars de sa conscience immaculée surgissent sur le miroir des eaux calmes de son humanité et de son amour du prochain. La dignité quotidienne du Professeur, la tolérance de son bon cœur, la pluralité des faces de sa sensibilité, sont ensemble les traits significatifs de sa physionomie morale.

C'est peut-être dans son inépuisable humanité qu'il faut chercher la source de son attachement à la culture et le culte des valeurs authentiques. La valeur, au sens intégral du concept, domine la personnalité de Ion Zamfirescu et le tempérament magnifique du pontife.

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

Les exégèses historiques et théâtrales de Ion Zamfirescu sont des modèles classiques et des démonstrations de continuité. Les écrits du Professeur s'assemblent dans une œuvre grave, exponentielle, issue de l'ivoire et du marbre de la pensée roumaine dans la sphère de la culture humaine.

L'homme et l'œuvre sont déjà devenus classiques.

Gardés par Akademos, les jardins des nonagénaires accueillent le Professeur Ion Zamfirescu. Puisse sa jeunesse y faire épanouir les lys de l'esprit sous l'abri d'un perpétuel azur.

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

KALLISTOS *L'HIÉROMOINE,* UN MUSICIEN D'ÉPOQUE BRANCOVANE

Ozana Alexandrescu

Pendant ces deux dernières décennies, la musicologie roumaine a enregistré une préoccupation de plus en plus soutenue pour la recherche de la musique de tradition byzantine. La bibliographie concernant ce domaine – des communications concises jusqu'aux travaux d'ampleur – offre l'image des réalisations obtenues par l'école roumaine de byzantinologie[1].

A l'étape de la mise en valeur des documents par leur publication – il s'agit des éditions de *Monumenta* et *Transcripta* parues dans *Izvoare ale muzicii românești*[2] (Sources de la musique roumaine) – suit l'étape des études détaillées sur la musique de tradition byzantine[3]. Actuellement, l'analyse qui a une base fermement constituée par les études antérieures au caractère global, est fondée sur des espaces restreints et met l'accent sur l'élément particulier.

Sur cette ligne s'inscrit également l'étude qui a comme but de mettre en lumière la personnalité d'un psalte-copiste-auteur de chants ou, selon la terminologie moderne, d'un musicien de tradition byzantine. De telles esquisses de portrait ont toutes les données concernant une personnalité, données, sans doute, connues jusqu'au moment de la publication. Dans ce domaine, où le principal matériel d'étude est le manuscrit, une découverte ultérieure est possible, soit de la part du même chercheur, soit de la part d'autres spécialistes. Les présentations monographiques parues jusqu'à présent couvrent toute la période – quatre siècles – de l'histoire de la musiques byzantine sur le territoire roumain[4]. Cette reconstitution est d'autant plus difficile que la personnalité appartient à une époque plus lointaine.

Du XVIIe siècle date la personnalité de Giobaskos Vlahos (Iovașcu Vlahul), remplissant la fonction de *protopsalte* de la Cour de la Valachie pendant le règne de Șerban Cantacuzène (1678–1688); il appartient, donc, entièrement au XVIIe siècle[5]. Pendant les premières décennies du XVIIIe siècle Filothei Sin Agăi Jipei fut la personnalité la plus importante pour l'histoire de la musique roumaine. C'est lui qui, en 1713 réalise la première anthologie de chants ayant le texte littéraire en roumain, intégralement[6]. Une autre esquisse de portrait présente Șerban le Protopsalte qui a dominé l'activité de la Valachie pendant la première moitié du XVIIIe siècle[7].

Nous nous proposons ici de mettre en lumière la personnalité de Kallistos *l'hiéromoine,* un musicien qui a activé à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe. Nous avons découvert dans le fonds de la Bibliothèque Nationale d'Athènes (Grèce) le manuscrit le plus ancien connu jusqu'à présent et réalisé par Kallistos *l'hiéromoine.* Il est inscrit avec la cote EBE 2213 et se constitue dans un volume en deux parties ayant 225 feuilles. Quoique la graphie soit ressemblante, le filigrane du papier et le chiffre sur la feuille indiquent le fait que les deux parties liées ensemble sont des manuscrits distincts. Le manuscrit EBE 2213 est dépourvu de commencement, ainsi que de sa partie finale, perdus, tous les deux. La première partie n'a pas de chiffre de feuille.

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

Dans la seconde – entre f. 60–225 – le chiffre de feuille est noté en chiffres grecs, de quatre en quatre feuilles, sur la marge d'en bas de la feuille. On n'observe que 17 chiffres de feuille (le premier est 2 = f.64 et le dernier est 38 = f.206), car on a coupé certains chiffres lorsqu'on a relié le volume.

Cette deuxième partie contient un répertoire de Stichéraire-Triôdion-Pentékostarion en forme de Doxastarion. La première partie, entre f.1–59^{v}, c'est un Anastasimatarion. Ce qui manque c'est la propédia, la section des pièces dans l'échos 1 authentique et les quatre premières pièces de l'échos 2 authentique, le chant de la f.1 étant le cinquième dans l'échos 2 authentique.

A la f.59^{v} on trouve la souscription suivante: «Ce livre a été écrit par moi-même, Kallistos *l'hiéromoine* du monastère Mărgineni de Valachie, pendant le règne de Jean Constantin Basarab Voïvode, 1694». Ms.EBE 2213 contient encore deux dates: sur le *vorsatz* 1 il y a un essai d'écriture *(Oxeia, Petasti et Koufisma)* daté 1698; d'une autre encre, l'année 1728 est marquée sur une notice qui n'existe plus à présent. La date 1698 est intéressante car on sait que pendant cette année-là le volume était déjà formé par deux manuscrits distincts, aussi étonnant que paraisse le fait que deux manuscrits au contenu différent forment un corps commun; pour le manuscrit datant de 1694 une reliure n'est pas justifée dans un intervalle de quatre années seulement. Lorsqu'on a relié ce volume on a également complété les feuilles dans l'Anastasimatarion. Entre f.30^{v} et f.31 le changement de l'écriture est visible. Sur f.30^{v} il s'agit de l'écriture du copiste Kallistos, tandis que sur f.31 l'écriture est celle retrouvée dans la partie de Doxastarion, les deux écritures avec 12 lignes de texte sur la page. La deuxième écriture se trouve entre f.31–32^{v}. Sur f.31 la première pièce n'a pas d'initiale majuscule et sur f.32^{v} on commence la pièce dont la continuation sur f.33 est indiquée par le dessin d'une main à la moitié de la page. Il est évident que la deuxième écriture a complété ultérieurement le répertoire des feuilles 31–32^{v}, l'ordre des chants étant correct. Il résulte que si, à la reliure du répertoire il a été complété, la perte des feuilles du début et du final du volume s'est produite après la reliure, au cours du temps, étant donné que dans son état actuel le volume est complètement détaché.

Au point de vue de la musique du manuscrit Ms.EBE 2213, la partie d'Anastasimatarion est du type Hrysafis le Jeune. Sans faire mention dans le titre de la f.60, la partie de Doxastarion appartient également à Hrysafis le Jeune. L'identité de la variante musicale est issue de l'étude comparée entre Ms.EBE 2213 et Ms.gr. 899 BAR Bucarest, manuscrit attribué dans le titre à l'auteur Hrysafis le Jeune. Dans la partie de Doxastarion, les sections se déroulent ainsi: du f.60 la section de Stichéraire (depuis le début du calendrier ecclésiastique le 1 septembre). Au f.149^{v} commencent les chants de la période du Triôdion et à la f.173 ceux du Pentékostarion. Au f(olio) 192^{v} sont prévus les chants du service divin nommé Heures de fêtes (la Nativité, l'Epiphanie et la Semaine de la Passsion), le texte interrompu au f.225^{v}. On ne peut pas établir combien de pièces manquent du final de ce Doxastarion, mais elles sont probablement peu nombreuses. Par exemple, dans le Ms.gr. 660 BAR Bucarest, un Stichéraire synoptique dans la variante musicale de Germanos Neon Patron il n'y a qu'une seule pièce après la dernière dans le Ms.EBE 2213.

Quant au copiste du Ms.EBE 2213, nous avons comparé ce manuscrit à celui qui se trouve à la cote 52 au Musée d'Olténie de Craiova. Ayant à la base une minutieuse analyse, nous soutenons l'identité du copiste pour les deux manuscrits. Le manuscrit 52 du Musée d'Olténie de Craiova est un recueil au répertoire de Triôdium-Pentékostarion dans la variante musicale de l'auteur Germanos Neon Patron, mentionné comme tel par le titre de la f.2. Sur la même page il y a une note ex-libris en grec: «qui appartient aux livres de Kallistos *l'hiéromoine*». Sur le

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

f.1^{v} il y a une note en roumain: «ce livre qui s'appelle Triôdion et Pentékostarion a été vendu à mon apprenti Kostandin pour dix thalers, 1733» et la signature «Kallistos *l'hiéromoine* musicien», ce dernier terme en grec, «o mousikos». Le manuscrit 52 ne présente pas de particularités de composition. Le volume de 213 feuilles contient des chants prévus pour toutes les fêtes du Trôdion. Du f.130 commencent les chants nommés antiphones du service pratiqué pendant la Semaine de la Passion, le vendredi, à l'office des Matines. A la f.158 commence la section du Pentékostarion, selon la pratique de manuscrit, directement avec les chants du Dimanche Antipasha (de Thomas). A la f.213^{v} on trouve la souscription suivante: «Le présent livre de chants a été fini par ma main, Kallistos *l'hiéromoine,* en 1695, au mois de juin, le 15: que ceux qui vont chanter prient pour moi».

Dans cette souscription on ne précise plus la place, mais, tenant compte de l'intervalle d'un an seulement entre les deux manuscrits, il serait possible que le Ms. 52 Mz. Craiova ait été également écrit au Monastère Mărgineni. Nous présentons un échantillon d'écriture Kallistos appartenant aux deux volumes, celui d'Athènes, écrit en 1694 et celui de Craiova, composé en 1695 [Fig. 1,2].

Si, en ce qui concerne la provenance roumaine des deux parties qui forment le Ms.EBE 2213 nous n'avons pas de réserves, nous ne pouvons pas nous prononcer avec toute la certitude sur l'identité du copiste. Dans deux catalogues grecs on soutient cette identité pour la partie d'Anastasimatarion et celle de Doxastarion du Ms.EBE 2213[8]. L'écriture est très ressemblante, avec certains éléments communs, et d'autres, un peu différents. Il est possible que ce soit l'écriture d'un disciple de Kallistos ou, éventuellement, l'écriture du même Kallistos dans un intervalle de 3–4 ans. Pour exemplifier nous présentons un échantillon de cette deuxième écriture également [Fig. 2].

Quant à un troisième manuscrit, nous n'avons que l'information bibliographique du catalogue des manuscrits de la ville de Ioannina, à l'école Zosimaia. Le catalogue de Stilpon Kyriakides a été publié en 1912 et il a 17 manuscrits[9]. Le manuscrit n° 3, Un Stichéraire, a la souscription suivante: «le livre présent a été fini par moi, Kallistos *l'hiéromoine* le musicien, pendant le règne de Jean Constantin Brancovan Voïvode, en 1705, l'année du Salut, en 7213, après Adam». Cette présentation est l'unique preuve de l'existence du troisième manuscrit réalisé par Kallistos. En 1973, lorsque Linos Politis a refait le catalogue, on n'a trouvé que quatre manuscrits des 17 publiés en 1912[10]. Parmi les manuscrits perdus se trouve également le Stichéraire de Kallistos datant de 1705.

Le musicien dont nous nous occupons n'a pas été un simple copiste, mais il a été, aussi, le possesseur d'une collection de manuscrits importants. En Roumanie on ne conserve que deux manuscrits pour la période moyenne-byzantine. De ces deux exemplaires datant des XIIIe–XIVe siècles, l'un a appartenu à Kallistos. Le manuscrit du fonds de la Bibliothèque Universitaire de Jassy, avec la cote IV–39 a sur le f.1 cet *ex-libris:* «des (livres) de Kallistos *l'hiéromoine* le musicien». L'écriture est la même que celle du Ms.O. Craiova. Nous considérons qu'un autre manuscrit qui a appartenu à Kallistos a été réalisé pendant la première moitié du XVIIe siècle: il s'agit du Ms.gr. 1477 du fonds BAR Bucarest. La première notation est un *ex-libris* également: elle est en grec et se trouve au f.90: «des livres de *l'hiéromoine* Kallistos le musicien et hégoumène du monastère Comana, 1722». La seconde notation est en roumain, au f.174^{v}: «ce petit livre qui s'appelle papadikie fut offert à Kostandin, mon apprenti, pour qu'il se souvienne de moi, 1735», signé Kallistos *l'hiéromoine* le musicien, avec le terme en grec: «o mousikos». Ce détail existe dans les deux notations – celle de 1733 du Ms.52 Mz. O. Craiova et celle de 1735 du ms.gr. 1477 BAR Bucarest – le texte est en roumain, mais dans la signature le terme «o mousikos» apparaît en grec.

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

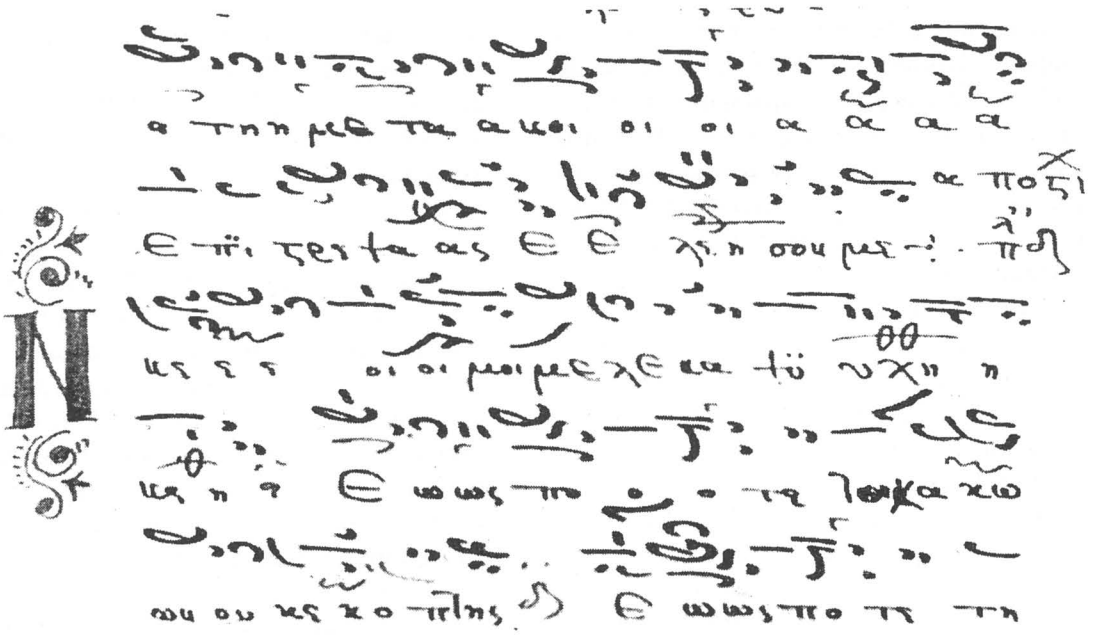


Fig. 1

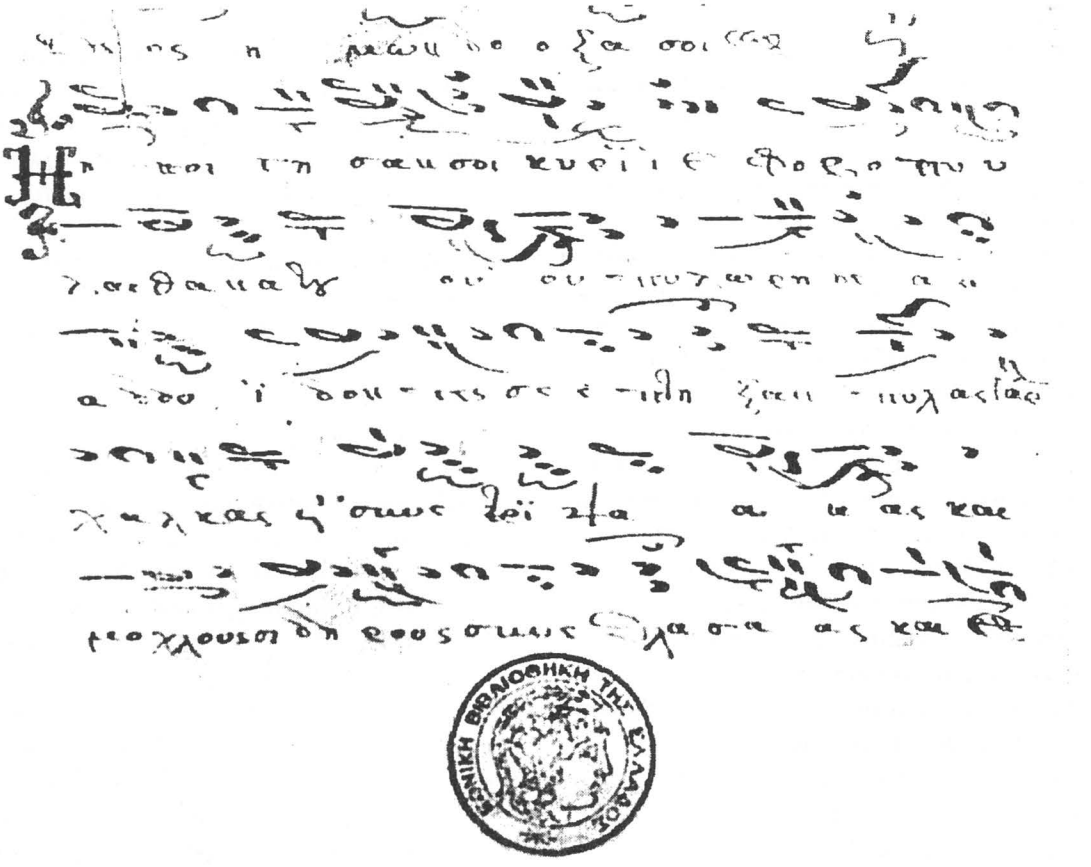


Fig. 2

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

Si la certitude existe en ce qui concerne l'appartenance des notations au même Kallistos *l'hiéromoine* le musicien, la mention de ce nom en qualité d'auteur de chants est équivoque. Dans les trois volumes du catalogue des manuscrits du Mont Athos apparaissent des chants attribués à Kallistos dans 23 des manuscrits[11]. La confusion concernant l'identité de la personne est générée par la notation du nom de l'auteur en six variantes. Il y a huit attributions avec le nom simple de Kallistos, sans aucune autre précision; la formule Kallistos *l'hiéromoine* apparaît 14 fois. Trois mentions contiennent une indication de localité: Kallistos *l'hiéromoine* de Broussa (Brousalis). Quatre fois on trouve la formulation «Kallistos *l'hiéromoine* et le maître de mon maître». Dans un seul cas apparaît l'attribution «Kallistos Vatopedinos» (du monastère Vatopède) et, enfin, dans un seul manuscrit on fait la mention de l'origine ethnique, «Kallistos l'archimandrite Blahobogdanou», c'est-à-dire, le Roumain. La septième variante d'attribution se trouve dans un manuscrit de Roumanie, Ms. III-88 du fonds de la Bibliothèque Centrale Universitaire de Jassy: «Kallistos *l'hiéromoine* et notre maître». Un manuscrit du monastère Xéropotamou contient une liste similaire à celle du Ms. gr. 932 BAR Bucarest où figurent des auteurs de tous les siècles en ordre alphabétique. Dans le manuscrit Xéropotamou 318 du début du XIXe siècle sont mentionnés deux auteurs au nom de Kallistos: Kallistos l'Ancien (le Vieux), sans aucune autre spécification et Kallistos de Nicée, le Nouveau (le Jeune). Dans l'indice du premier volume, l'auteur du catalogue, Gregorios Stathis, assimile Kallistos ou Kallistos *l'hiéromoine* à Kallistos de Broussa. L'unique modalité d'établir l'identité de l'auteur c'est de vérifier l'identité des pièces. Et parce que dans notre cas cette modalité est exclue, nous allons analyser les données dont nous sommes en possession. Kallistos figure dans le catalogue grec en tant qu'auteur de dix pièces: un chéroubikon dominical dans l'échos 1 authentique, un koinonikon dominical dans l'échos 1 authentique, un chéroubikon spécial à la liturgie des Présanctifiés dans l'échos 4 plagal, un koinonikon hebdomadaire du jeudi dans l'échos 4 plagal, l'Axion pour Pâques, trois mathimes, un heirmos callophonique et une stichère callophonique. Le chéroubikon dominical a eu la circulation la plus large, il se trouve dans 13 manuscrits du Mont Athos et dans un manuscrit des Météores[12]. Il est suivi par le koinonikon dominical dans six manuscrits d'Athos et deux de Roumanie (Ms.gr. 760 BAR Bucarest et Ms. III-89 BCU Jassy). L'axion pour Pâques se trouve dans trois manuscrits d'Athos. Le koinonikon hebdomadaire se trouve dans un manuscrit d'Athos et un manuscrit de Roumanie, Ms. 4947 du fonds de la Bibliothèque Nationale de Bucarest. L'Hymne des chérubins spécial se trouve dans deux manuscrits d'Athos et, aussi, dans le manuscrit Ms. 4947 de Bucarest. Pour les pièces mathimes, le catalogue grec n'offre pas chaque fois *l'incipitus* de texte. Trois mathimes peuvent ainsi être différentes ou peuvent être la même pièce que celle pour laquelle est donné *l'incipitus* du texte. Cette quatrième mathime dans le catalogue grec est la même que celle du Ms. III-88 du fonds BCU de Jassy. Dans le manuscrit de Jassy on précise que la pièce est prévue pour mercredi, à la Mi-Pentecôte, une fête du Pentékostarion. Trois pièces du catalogue grec seront exclues de l'analyse, car c'est très peu probable qu'elles soient en liaison avec la personnalité de Kallistos. Une mathime à *l'incipitus* du texte figure dans un manuscrit de la première moitié du XVIIe siècle, donc, beaucoup avant la période pendant laquelle Kallistos a activé à Mărgineni et Comana. Une stichère callophonique sans *incipitus* de texte se trouve dans un manuscrit du début du XIXe siècle, beaucoup plus tard que l'époque de la fin du XVIIe – la moitié du XVIIIe, comme on groupe les manuscrits dans lesquels figure Kallistos en qualité d'auteur. Nous excluons également la stichère callophonique attribuée «à Kallistos embellie par le maître Kou-

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

kouzeles»; selon les informations, le fameux *maïstros* Koukouzeles du XIVe siècle a embelli des pièces appartenant à la création d'un renommé auteur qui fut Nikolaos Kallistos[13].

L'ambiguïté générée par les multiples variantes de notation du nom ne peut être élucidée en l'absence des textes musicaux. Compte tenu des données connues, nous considérons qu'il s'agit de deux auteurs distincts, mais il est aussi possible qu'il existe un troisième. Il faut d'abord départager Kallistos *l'hiéromoine* de Kallistos de Broussa (Brousalis). Dans le catalogue, on ne note pas chaque fois l'échos de la pièce, pourtant, ici, on peut remarquer un détail. Pour le chéroubikon dominical la plupart des indications sont avec l'échos 1 authentique. L'échos 1 plagal apparaît une seule fois pour le chéroubikon de Kallistos de Broussa. Mais ce qui est édifiant c'est la présence de deux modalités de notation du nom par le même copiste. La situation est identique dans deux manuscrits. Dans le Ms. Koutloumousiou 446, réalisé en 1757 par Theoklitos, le copiste note deux fois la formule: «Kallistos *l'hiéromoine* et maître de mon maître» (pour une mathime et le chéroubikon spécial) et une fois la formule «De Kallistos *l'hiéromoine* de Broussa embelli et interprété par moi, Theoklitos moine» (pour le chéroubikon dominical en échos 1 authentique). Dans le second manuscrit, Dochérarion 332, réalisé par Paisios en 1760, la formule «Kallistos *l'hiéromoine* et le maître de mon maître» apparaît une fois (le chéroubikon spécial) et la formule «Kallistos de Broussa» apparaît deux fois, pour le koinonikon dominical en échos 1 authentique et le chéroubikon dominical en échos 1 plagal. Le copiste – soit Theoklitos, soit Paisios – aurait certainement utilisé la même variante d'attribution, s'il s'agissait du même auteur dans les deux cas. Par conséquent, Kallistos *l'hiéromoine* de Broussa et Kallistos *hiéromoine* et maître de mon maître sont deux personnes différentes. Le maître de Theoklitos et Paisios a été Lavrentios l'hiérodiacre du monastère de Simonpetra, disciple, à son tour, de Kallistos *l'hiéromoine* de Mărgineni et Comana. Lavrentios l'hiérodiacre est le copiste de deux manuscrits avec colophone. Le manuscrit réalisé en 1710 est le Mathématarion III–88 du fonds BCU de Jassy dans lequel apparaît la formule «Kallistos *l'hiéromoine* et notre maître» (mathèmes du f.286^v^). Le fait que le maître de Lavrentios est vraiment notre Kallistos est évident dans le colophone du second manuscrit. Il s'agit du Doxastarion Agios Pavlos 11, réalisé en 1712, et dans le colophone le copiste Lavrentios l'hiérodiacre se déclare disciple de Kallistos *l'hiéromoine* le musicien[14]. Nous insistons sur le détail que le terme de musicien apparaît en grec: «o mousikos», même dans les notations en langue roumaine. D'où il résulte clairement que la mathème à *l'incipitus* du texte «Ethné krotésate» en échos 4 plagal et le chéroubikon spécial sont les créations de Kallistos le musicien de Mărgineni. Pour l'Axion de Pâques nous n'avons pas la certitude de l'appartenance au répertoire de Kallistos. Des trois notations, l'une a la formulation «Kallistos Vatopedinou», ce Vatopedinou serait, éventuellement, un troisième auteur. Kallistos le musicien aurait-il activé au monastère Vatopedinou, également? Il est possible, car, dans le déroulement de nos informations, il y a une longue période qui manque de renseignements. Entre 1705, probablement Mărgineni et 1722, Comana, nous n'avons pas d'informations sur la présence du musicien Kallistos, donc, il ne faut pas exclure la posssibilité que pendant cette période il ait été au Mont Athos, au monastère Vatopedinou. A l'appui de cette supposition vient une autre variante d'attribution, unique, du Ms. Panteleimonos 1005, pour le chéroubikon dominical en échos 1 authentique (la forme tétraphonos), la pièce avec la circulation la plus large. La variante qui informe sur le degré ecclésiastique – archimandrite – tient à préciser l'appartenance ethnique de l'auteur, c'est-à-dire: Vlahobogdanul, donc, le Roumain (Vlahia =

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

la Valachie, Bogdania = la Moldavie). Cette unique notation soutient évidemment le fait que l'archimandrite roumain est la même personne que Kallistos le musicien de Comana. Si le chéroubikon dominical en échos 1 authentique est composé par l'archimandrite Vlahobogdanos et pour 13 autres inclusions de ce chéroubikon l'auteur noté est Kallistos *l'hiéromoine*, il résulte que les deux autres pièces également – le koinonikon hebdomadaire et dominical – appartiennent à son répertoire. Ainsi, par cette reconstitution il résulte la contribution du musicien Kallistos dans le domaine de la création. Cinq ou six pièces représentent un répertoire très restreint, mais il faut tenir compte de deux aspects caractéristiques de la propagation de la création dans la sphère de la musique de tradition byzantine. Le principal aspect vise d'imposer un modèle, respectivement, le répertoire d'un auteur consacré, qui était transmis par le copiage pendant, environ, un siècle. Par conséquent, l'acception et l'assimilation de nouvelles créations, appartenant à des auteurs moins renommés, se réalisait très difficilement. Le second aspect est saisissable au niveau de la pratique du chant religieux du stalle d'église. Dans toutes les époques, il y a eu de nombreux *psaltes* qui, à la suite d'une longue pratique, gagnaient l'habileté d'improviser une musique sur un texte connu, chaque fois qu'il était nécessaire (faute de matériel ecrit). Ce répertoire, sans doute impressionnant au point de vue quantitatif, n'a pas réussi à s'imposer sur le plan de la qualité et il est perdu pour la postérité. Donc, si le répertoire très restreint de Kallistos a connu le succès d'une sélection dans les manuscrits, cela témoigne de la valeur et de l'appréciation de sa création.

Compte tenu de la prédominance du répertoire composé par des *psaltes* grecs, le classement de Kallistos parmi les auteurs renommés à l'époque est remarquable, et son nom s'ajoute à ceux qui ont contribué à l'enrichissement du patrimoine de la musique de tradition byzantine. Kallistos *l'hiéromoine* a noté les trois colophones en langue grecque sans faire de référence à son origine ethnique. Mais, en dépit de tout cela, nous considérons que le musicien-copiste a été Roumain. Il est très peu probable que dans le manuscrit réalisé à Athos un Grec soit désigné en tant que Roumain, à cause seulement d'une période passagère d'activité en Valachie.

Sous le règne de Şerban Cantacuzène, à l'époque d'émulation où la Bible a été imprimée en roumain, la musique a été dominée par la personnalité de Giobaskos Vlahos, le *protopsalte* de la Cour de la Valachie. A l'époque de la Renaissance brancovane, le nom de celui qui s'est distingué dans la musique est Kallistos *l'hiéromoine*. Le seul manuscrit qui se trouve dans notre pays, celui de Craiova, n'a pas représenté un matériel suffisamment concluant pour mettre en valeur la personnalité du musicien-copiste Kallistos. Dans ce sens, nous considérons très importante la découverte de son premier manuscrit, celui de 1694, conservé à Athènes. Jusqu'à présent inconnu aux musicologues roumains, le Ms.EBE 2213 représente un document précieux, surtout grâce au fait que dans les fonds roumains le nombre des manuscrits datant du XVIIe siècle est très réduit. En même temps, le Ms.EBE 2213 est un témoignage de plus sur la riche activité culturelle à l'époque brancovane, ainsi que sur l'importance accordée à la musique byzantine aux Pays Roumains.

Notes

[1] Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine* (Prolegomènes byzantins), Bucarest, 1985, pp. 343–344.

[2] La collection *Izvoare româneşti* (Sources roumaines), Bucarest, I, 1976; II, 1978; III, 1980; IIIB, 1984; IV, 1981; V, 1983; VI, 1984; VIIA, 1981; VIIB, 1984; VIIC, 1986; VIID, 1992; VIII, 1985; IX, 1985; X, 1985; XI, 1994.

[3] Titus Moisescu, *Câteva aspecte mai deosebite privind decifrarea şi transcrierea muzicii lui Evstatie Protopsaltul Putnei* (Quelques aspects particuliers concernant le déchiffrement et la transcription de la musique d'Evstatie le Protopsalte de Putna), in *Muzica*, 2/1992; idem, *Aspecte stilistice şi de formă în creaţia muzicală a lui Evstatie protopsaltul Putnei* (Aspects stylistiques et formels dans la création musicale

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

d'Evstatie le Protopsalte de Putna), in *Muzica,* 1/1994.

[4] Idem, *Anton Pann – istoriograf şi teoretician al muzicii de tradiţie bizantină* (Anton Pann – historiographe et théoricien de la musique de tradition byzantine), in *Muzica,* 2/1990; idem, *Muzica bizantină în spaţiul cultural românesc* (La musique byzantine dans l'espace culturel roumain), Bucarest, 1996, pp. 19, 101, 110.

[5] Sebastian Barbu Bucur, *Iovaşcu Vlahul protopsaltul Curţii Ungrovlahiei şi epoca sa în manuscrise psaltice de la Muntele Athos* (Iovascu Vlahul le protopsalte de la Cour de la Valachie et son époque dans des manuscrits psaltiques du Mont Athos), in *Biserica Ortodoxă Română,* CVI, 7–8/juillet-août 1988.

[6] Idem, *Filothei Sin Agăi Jipei, Psaltichie rumânească,* Bucarest, I, 1981; II, 1984; III, 1986; IV, 1992.

[7] Idem, *Şărban Protopsaltul Ţării Româneşti,* in *Glasul bisericii,* XL, VIII, 5/1988.

[8] Manoles K. Hatzeyiakoumes, *Mousika heirographa tourkokratias (1453–1832).* Athènes 1975, p. 306; idem, *Heirographa ekklesiestikes mousikes 1453–1820,* Athènes, 1980, p. 199; Linos Politis, *Katalogos heirographon tes Ethnikes Bibliothekes tes Ellados,* n°s 1857–2500, Athènes, 1991, p. 246.

[9] S. Kyriakides, *Neos Ellenomnemon,* 9/1012, pp. 305–306.

[10] L. Politis, *Palaiographika apo ten Epeiro,* in *E.E.Ph.S.,* Thessalonique, 12 1973, pp. 335–336.

[11] Gregorios Th. Stathis, *Les manuscrits de musique byzantine du Mont Athos. Catalogue descriptif des manuscrits de musique byzantine conservés dans les bibliothèques des monastères et des ascètes du Mont Athos,* Athènes, I, 1975; II, 1976; III, 1993.

[12] Demetrios Z. Sofianos, *Les manuscrits des Meteores. Catalogue descriptif des manuscrits conservés dans les monastères des Meteores, III; Les manuscrits du monastère Hagios Stefanos,* Athènes, 1986, p. 178.

[13] Gr. Stathis, *Oi anagrammatismoi kai ta mathemata tes byzantines melopoias,* Athènes, 1994, p. 76.

[14] Gr. Stathis, *op. cit.,* III, n°. 733, p. 15.

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

PROBLÈMES D'ÉCRITURE POLYPHONIQUE DANS LE CYCLE *MIKROKOSMOS* DE BÉLA BARTÓK

Dan Voiculescu

Les six volumes du cycle *Mikrokosmos* (1926–37) sont non seulement une véritable école pianistique dans une vision moderne, mais, aussi, une véritable et importante école de composition du XXe siècle. En créant et en clarifiant son style, Bartók se présente comme un musicien de synthèse: il extrait l'essence du folklore dans son étonnante multitude d'intonations modales et l'utilise d'une façon consciente et spéculative, en la combinant avec les techniques d'écriture consacrées par la grande musique européenne des siècles passés; il ajoute ses données personnelles de vision, de rationalisme, de parfaite maîtrise du métier, de goût, de graduation du matériel – et il obtient un résultat mirifique, qui peut être considéré le *noyau* de sa création.

Presque chacune des 153 pièces fait appel aux techniques d'écriture polyphonique. Le contrepoint, l'imitation et le contrepoint interchangeable se trouvent à la base de cette écriture, avec encore quelques autres procédés novateurs, qui définissent ce pionnier.

1. Quant au contrepoint, on remarque une grande variété conceptuelle qui concerne 55 pièces environ. Les aspects novateurs s'inscrivent par:

a) le contrepoint ostinato (33 pièces), contenu, à son tour, dans une multitude de sous-groupes:

– brève formule mélodique répétée en voix contrapuntiste (n°s 74–78, final);

– double pédale mouvementée (40, 66, 70);

– ostinato dans des mixtures intervalliques (87 var. II, 115);

– ostinato aux mixtures accordiques (69, 146);

– plan contrapuntiste ostinato composé de deux voix imitatives (76);

– ostinato aux latences intérieures (97);

b) la contrapuntique bimodale (33, 59, 70/ aux armures différentes/, 99, 142, 151);

c) la contrapuntique aux intervalles harmoniques et aux accords (qui vont jusqu'au *cluster)* (132, 146, 150);

d) la contrapuntique avec matériel apparenté au thème (58, 70) (130);

e) la contrapuntique complémentaire rythmique (140);

f) la contrapuntique avec un nombre variable de sons: point-intervalle-accord-*cluster* (130).

On vise l'indépendance des voix, obtenir des tensions variables entre les plans, certains heurts disonantiques (8–, 1+, etc.), de fausses relations caractéristiques au style, etc.

2. La technique imitative se reflète dans un nombre impresionnant de pièces (plus de la moitié – à savoir 83–, et si on ajoute aussi le procédé de la double imitation simultanée/ le double contrepoint/, le nombre s'agrandit considérablement). L'imitation représente en effet un domaine de prédilection du style bartókien. Jugée comme une occasion de diversification modale, de réalisation du dialogue et comme source de création de la tension entre les voix, elle connaît une multitude de nuances qu'on ne rencontre chez aucun des auteurs de l'époque moderne:

– microimitations développantes (21, 27, 44, 54, 62, 89, 96, 124, etc.);

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

– imitations en quinte mineure ou sixte mineure, qui mènent à des résultats dissonantiques pleins d'intérêt (62, 111, 128, 136, 145);

– imitations canoniques (28 avec la restriction de l'intervalle temporel, 36 canon libre, 39, 115, 117, 123 avec élasticité intervallique, 128);

– imitations dans le miroir (71, 10-bimodal, 103, 121, 124, 131, 132, 140, 144);

– stretto (23 avec la tendance de rencontre en simultanéité, 35 la variabilité du stretto, 50, 57, 81 bimodall, 92 stretto à la croche/ mes. 18–19/, 94 stretto bimodaux, 118, 143);

– stretto canonique (31, 51);

– stretto dans le miroir (124, 141, 152);

– imitations bimodales (29, 44, 81, 103, 105, 106);

– imitation canonique en mixtures (112);

– imitation en contretemps (35);

– imitations avec mixtures (73, 120, 129);

– imitation récurrente (106, final);

– alternances imitation directe – imitation inverse, quasi-canonique (6).

Autres cas:

– dans la pièce n° 46, la variabilité temporelle de la technique imitative crée un crescendo au point de vue des valeurs rythmiques utilisées et des distances d'imitation;

– la pièce n° 47 présente en trois phases la technique imitative: l'imitation expositive évolue vers la phase moyenne du type canonique et ensuite vers un stretto final;

– dans le langage évolué de la pièce n° 111, l'imitation (à la quinte et surtout à la sixte et à la quinte mineure) est une occasion de diversification modale qui mène vers l'atonalisme;

– dans deux cas, Bartók fait appel au concept d'«invention chromatique» (n°s 91 et 145) dans des pièces particulièrement intéressantes au point de vue de la technique imitative; dans la pièce n° 91, par différents intervalles d'imitation et divers degrés de stretto, tout comme par l'inversion du motif ou par l'appel dans la section moyenne à l'imitation canonique, on obtient un langage d'une grande densité expressive; au même niveau se situe la pièce n° 145, basée sur l'imitation expositive à l'intervalle de quinte mineure (antipôle), qui se réjouit d'une écriture polyphonique d'exception; elle est doublée par sa paire, dans le miroir.

3. Le contrepoint double et multiple – synthèse des deux techniques précédentes, une imitation simultanée, permutative de deux termes – représente par le riche nombre des cas appliqués (53) un véritable système. Le fait que Bartók fait appel à ce procédé complexe, qui offre aux voix (aux mains) l'égalité de leur importance dans le discours musical, dès la pièce n° 22 *(Imitation et contrepoint)* est symptomatique.

Voici la typologie rencontrée:

– contrepoint double entre phrases et strophes (n° 22, 23, 42, 47, 48, 50, 51, 57, 58, 66, 69, 75, 81, ... 125);

– contrepoint double aux cadences (54);

– contrepoint double aux modes (59, 70, 101);

– contrepoint double à la duodécime (61);

– contrepoint double dans le miroir (71, 80, 114/ strophe moyenne/, 115, 124, 140);

– contrepoint double basé sur l'imitation du même sujet (96);

– contrepoint double aux mixtures (tierces) (129);

– contrepoint triple (76, 90);

– contrepoint quadruple (à l'aide de la division d'un plan par des notes tenues (56, 72, 93, 151);

– contrepoint quadruple dans le miroir (108).

Ici, également «l'invention chromatique» (n° 145 a, b) représente le comble de la pensée musicale, en tant que réplique au couple *fugue directe – fugue inverse* de *L'Art de la fugue* de Bach. La pièce corrélée, paire, est réalisée en contrepoint double, mais elle contient également l'inverse de tous les mouvements mélodiques de la première; il s'agit, sans

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

doute, d'une performance de conception polyphonique à l'époque moderne.

4. Des cas particuliers de polyphonie apparaissent dans plus de 44 pièces. Ils parlent de l'esprit créatif bartókien, lié à la fois à ses connaissances profondes et à sa capacité de renouvellement, à sa réceptivité vis-à-vis des nouveautés de l'époque.

a) Un élément spécifique du style bartókien est représenté par *le miroir simultané.* Expression de la symétrie, appliqué dans un nombre substantiel de pièces, ce procédé, par le contrepoint de soi-même dans l'image inverse, mène vers une nouvelle dimension sur le plan sonore, modal, disonantique ou harmonique, créant un spécifique unitaire aux œuvres ou aux sections. Il est rencontré dans les pièces n°s 17, 38, 54, 72, 73, 77, 105, 115, 121, 122, 129 (comme tendance), 131, 136 (partiellement), 141, 143, 144 à savoir dans 16 cas.

b) Des eléments de *polyphonie hétérogène libre* (non contrapuntique et non imitative) se reflètent dans quelques pièces: n° 32 (deux voix égales comme importance, non subordonnées), 99, 103 (deuxième strophe), 106 (fragmentaire).

c) La tendance de s'exprimer *hétérophoniquement,* totalement nouvelle à l'époque, a des racines folkloriques, qui ont sensibilisé l'auteur. La pièce n° 21 du cahier I crée déjà, par des imitations partielles, une atmosphère quasi-hétérophonique. Le dernier fragment du n° 37, tout comme la moitié du n° 47, en suites n°s 48, 53, 59, 63, 71, 77, 82, 86 (fragmentaire), 98, 132 (le final) prouvent l'indépendance des voix au point de vue rythmique, ainsi que leur parenté due au matériel intonationnel. Souvent, des voix résumatives, elliptiques apparaissent (n° 137). D'autres fois, comme dans le n° 145, nous rencontrons une hétérophonie réductive (mes. 34–39), et dans le n° 146 une hétérophonie d'origine populaire. (Corrélons ces données avec les années pendant lesquelles Enesco développait cette technique).

d) Des éléments de paraphonie apparaissent dans la pièce n° 104b, avec des cadences variées, les voix conduites en décime et sixtes; toujours ainsi, la pièce n° 136 («La gamme aux tons») présente le même principe ancien appliqué créativement par le procédé des fausses relations.

e) La technique médiévale du *hochettuo* est appliquée dans quelques pièces n°s 53, 66 – la dernière intitulée même «Mélodie divisée»).

D'autres cas dignes d'intérêt:

f) Dans la pièce n° 102 («Sons harmoniques») nous rencontrons l'idée de dialogue entre deux plans, autour des accords muets, tenus dans le registre moyen, pour la résonance.

g) D'intéressantes *polyrythmies accordiques* se trouvent dans le n° 122 (final).

h) Des imitations de microstructures (tronçon), comme chez Webern, attirent l'attention dans le n° 124 (final).

i) La pièce n° 131 apporte des *polyphonies d'attaque:* des accords polyphonisés; ce sera un procédé exploité dans la musique d'après-guerre seulement.

j) La pièce n° 138 («Le cornemuse») marque la polyphonisation de l'accompagnement, soit double, soit quadruple, tandis que les pédales apparaissent dans d'autres voix aussi.

De tout ce que nous venons de présenter ici résulte l'importance de la vision de Béla Bartók sur la polyphonie, qui, à la lumière du modal, le conduit à des résultats harmoniques nouveaux, à un nouveau langage. En plaçant la polyphonie à la base de l'écriture, l'auteur offre un exemple de rationalisme et constructivisme, en englobant des procédés polyphoniques évolués. Le cycle *Mikrokosmos* représente ainsi une quintessence de polyphonie.

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

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

LA SCÈNE ROUMAINE ET L'EXPRESSIONNISME (I)

Ion Cazaban

Pour le théâtre roumain, les années succédant à la première guerre mondiale, seront nostalgiques, mais marquées surtout par d'impérieuses revendications, par des comparaisons utiles et des recherches de solutions nécessaires, par d'enthousiastes élans et des efforts à atteindre la lucidité. Ce sont les années pendant lesquelles, dans la fièvre des aspirations, notre théâtre vit intensément ses contradictions, ressent violemment ses incapacités pratiques, mais se manifeste quand même dans de multiples tâtonnements préparateurs.

Les nouvelles prospections et les exigences critiques qui interviennent dans notre vie théâtrale d'après-guerre sont alimentées et soutenues par les informations concernant les spectacles des grands metteurs en scène et les préoccupations artistiques de l'étranger. Le désir d'être au courant des problèmes et des réalisations sur les scènes européennes, les nécessités de connaissance et d'assimilation se retrouvent en tant que préoccupations ordinaires et sont argumentés dans la presse de l'époque. Le metteur en scène T. Simionescu-Râmniceanu juge que ce n'est pas le temps des lamentations, aussi grande que soit la distance entre l'art de nos spectacles et «les merveilles scéniques réalisées ailleurs par les Russes, les Français, les Allemands, etc.»[1]. Il fait allusion surtout à Reinhardt, Gémier, Copeau, Craig, Lugné-Poë, Fuchs, Appia.

Nommé directeur du Théâtre National de Bucarest après la guerre, le professeur C. Rădulescu-Motru considère l'art dramatique comme «une expression des émotions en l'espace», selon les dires de Tudor Vianu qui avait participé à la conférence de presse. Il apprécie la dramaturgie par rapport à sa destination scénique, et le jeu des acteurs selon «leurs moyens d'expression spatiale»[2]. Création dans un espace gouverné par des lois et des exigences d'expressivité spécifiques, la mise en scène est de plus en plus entendue en tant que «procédé par lequel on présente au spectateur, d'une façon **visible** (nous soulignons), la conception dramatique»[3], écrit T. Simionescu-Râmniceanu, en ajoutant de nouvelles lignes à un article qu'il avait publié avant la guerre, lignes qui ne manquent pas d'importance pour le sens des mutations artistiques qui ont lieu. N'importe combien se sont infiltrés et multipliés dans les discussions de spécialité, les dérivés du verbe *voir:* la vision (du metteur en scène), le visuel (scénique), la vue (toujours plus justifiée dans la multitude d'angles, de points... des créateurs jusqu'aux critiques), il ne s'agit pas, sans doute, d'une découverte soudaine de «l'œil» – la conscience du déroulement de l'acte théâtral dans l'espace a existé depuis toujours avec les aspects artistiques et ses difficultés pratiques bien déterminées –, mais il s'agit d'un abord du problème dans d'autres termes théoriques et esthétiques.

Maintenant, le problème c'est l'importance différente qu'on accorde au visuel, avec une finalité et dans une perspective esthétique nouvelle, ce sont les relations modifiées entre le visuel et le mot et avec tous les éléments sonores sur la scène. La différence entre «le théâtre littéraire», dans lequel l'attention est concentrée sur la réalisation de caractères dramatiques par le mot et «le théâtre pour le

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

théâtre» (comme on a d'abord nommé le théâtre théâtral), ayant comme «but principal de créer une sensation d'art seulement par la satisfaction visuelle du spectateur. Il utilise pour la narration et pour le développement de l'action: l'attitude, le geste, le mouvement et la danse des mimes interprètes». Non seulement dans le second cas, mais dans le théâtre littéraire également, le visuel doit exister en état latent dans le texte, «comme une vision nette du cadre dans lequel on imagine les faits», donc, comme une condition primordiale de théâtralité[4].

Quelles que soient les comparaisons avec les spectacles d'autrefois, d'avant la guerre, quelles que soient les conclusions, nostalgiques ou critiques, notre mouvement théâtral est, surtout, saturé par le passé. La nécessité d'un renouveau – dans le langage scénique, mais aussi, dans les commentaires de spécialité – est évidente et profondément ressentie. La pénétration de l'expressionnisme – fort encore dans d'autres pays – sera stimulée et facilitée par une nécessité vitale de se raccorder à la problématique et aux conceptions créatrices de l'art du spectacle européen. Ce n'est pas par hasard que le théâtre expressionniste apparaît, dans nos campagnes de presse, sous le nom de théâtre «nouveau» – donc, capable de déterminer la réforme scénique attendue, urgente (et c'est probablement pourquoi on n'approfondit plus l'analyse de fond et ses justifications). Le désir d'accéder à la connaissance pratique dynamise le moment: on tient compte d'une multitude de conceptions et de formes scéniques, souvent semblables aux parallèles qui ne se rencontrent que dans l'absolu! Sans trouver, chez nous, les motivations sociologiques et culturelles d'Allemagne ou d'autres pays de l'Europe centrale, l'expresssionnisme sera au centre de l'attention de nos gens de théâtre. D'abord, viennent les nouvelles répétées concernant les dramaturges allemands du moment, certaines mises en scène de conception expresssionniste, pour que, peu à peu, les commentaires, parfois de colportage, se multiplient et prennent d'ampleur. Mais, à mesure que les idées nouvelles sont reçues et l'opinion se précise, ces commentaires auront également des points de vue appartenant à nos critiques ou à nos metteurs en scène, visant des aspects théâtraux autochtones. D'habitude, ils témoignent du fait qu'il ne s'agit pas d'une reprise obéissante, mais réussissent à indiquer le propre profil des recherches théâtrales de chez nous. Même en pleine campagne de presse favorable à l'expressionnisme, du début des années '20, on peut observer non seulement l'attachement significatif (sélectif, quand même), mais aussi les omissions qui dénotent un certain détachement vis-à-vis de ce courant dans la totalité de son argumentation artistique. Peu à peu, les intérêts effectifs vont se clarifier (au delà des déclarations à la mode!) et, aussi, les conséquences de longue durée, surtout pour la mise en scène et la scénographie roumaines.

LES PREMIÈRES RÉCEPTIONS DE L'EXPRESSIONNISME THÉÂTRAL

La revue bucarestoise *Scena* (La scène) (1917–1918) a été, probablement, la première à publier des articles sur un dramaturge pré-expressionniste, «le magicien Strindberg», l'écrivain «troublé par des hallucinations»[5], ou sur l'expressionniste Georg Kaiser et ses pièces qui modifient radicalement l'écriture dramatique, en surprenant la critique[6].

Les objectifs et les images du théâtre expressionniste peuvent influencer, mais ils peuvent également dérouter, lorsqu'ils sont à peine connus par l'intermédiaire de sources plus ou moins avisées. Chez nous, le besoin de changer et les informations concernant les changements d'interprétation scénique d'ailleurs ne mènent pas toujours, selon l'opinion de certains critiques, aux meilleures solutions: «Les acteurs roulent dans leur tête étourdie tout ce qu'ils ont pu apprendre sur 'le nouveau théâtre': /.../ ils bombent la poitrine, figent le cou, crient d'une voix

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

rauque, se roulent par terre». Surtout lorsqu'ils jouent un dramaturge nordique, tel Ibsen – dont la présence est symptomatique dans le répertoire de ces années d'après-guerre, comme une possibilité de contact avec un théâtre dans lequel le critique, animé par le désir d'éviter les poncifs du passé, saisit «le transcendantalisme» des types et «les symboles qui créent /.../ une atmosphère tellement mystique»[7].

Ceux qui voyagent en Allemagne apportent des informations sur Toller et Kaiser, sur les mises en scène expressionnistes[8]. Revenu de son voyage d'études à Vienne, Berlin et Prague, Victor Eftimiu communique ses impressions concernant les gens rencontrés et les spectacles vus là-bas, parmi lesquels *Les Tisserands* de G. Hauptmann, dans la mise en scène de l'expressionniste Karl Heinz Martin, «le successeur de Reinhardt et, actuellement, le meilleur directeur de mise en scène de Berlin»[9]. Parfois, on analyse le courant d'une façon pénétrante dans ce qu'il communique et relève des nouveautés substantielles, comme dans les *Lettres d'Allemagne* de Mihai Ralea: «Le procédé expressionniste est *intégraliste*. Il s'oppose à l'atomisme et à l'associationnisme. Il en résulte une conséquence. Si l'expression doit prédominer, si elle vient de l'intérieur de l'élaboration mentale et s'applique – ou presque *s'impose* – aux choses, elle doit avoir en elle *quelque chose d'actif*». Par rapport à l'impressionnisme, «l'expressionnisme est créateur. Il invente un autre monde ou donne à l'ancien une autre signification. En renversant les valeurs, les perceptions et les perspectives, il veut ressembler au criticisme kantien qui transfère de l'extérieur à l'intérieur les conditions de la connaissance»[10].

Dans les discussions courantes sur la situation du théâtre roumain, l'expressionnisme semble apte à opposer une véritable nouveauté dramatique aux pièces de série facile qui envahissent les scènes[11]. C'est ce qui essaye de faire Victor Eftimiu qui, en qualité de directeur du Théâtre National de Bucarest, introduit dans le répertoire des textes de Hofmannsthal, Morselli, M. Săulescu, Strindberg, Hortensia Papadat-Bengescu, A. Dominic qui, sans être de facture expressionniste, signalaient quand même l'aspiration vers une autre qualité des spectacles. Les pièces représentatives pour ce courant ne sont pas jouées, quoiqu'elles soient commentées à de nombreuses occasions: dans des articles, des compte rendus de presse, des conférences, et même des études devenues de plus en plus amples avec le temps. Après quelques saisons théâtrales seulement Kaiser ou Hasenclever seront joués, mais sans une option pour leurs textes de notoriété expressionniste. Pour le moment, ils feront l'objet d'articles, tel celui de Ion Sângiorgiu qui a eu une considérable contribution à la vulgarisation des dramaturges allemands chez nous, s'essayant lui-même dans des écrits d'inspiration expressionniste. Kaiser est commenté et défini par rapport aux autres auteurs de son pays et il est inclus dans un «théâtre objectif». Il serait «un pamphlétaire et un destructeur de valeurs bourgeoises», en tous cas, «il n'est pas le poète de l'âme, comme les expressionnistes lyriques Hasenclever et Sorge, mais le poète des acrobaties spirituelles»[12]. Il attire surtout la critique. Toujours à cette époque-là, Eman. Cerbu affirmait: «Je viens de lire une pièce de Georg Kaiser. Un livre étrange, anarchique et troublant par sa nouveauté. Il s'appelle *De l'aube jusqu'à minuit* /.../ ce n'est pas une pièce dans l'acception courante du mot. C'est un enchaînement dramatique. C'est tout. Plusieurs éclairages du réflecteur sur une fresque dont on a extrait les coordonnées usuelles. Expressionnisme». Le choc est apprécié, ainsi que la vitalité essentielle, la prégnance imaginative, la dynamique interne de ses pièces qui correspondent à la sensibilité de l'époque: «les mots qui suppriment la prolixité des réalités et boivent le sang des faits, qui ne disent aux psychologues que le strict nécessaire, avec d'énormes sauts d'acrobate, m'ont conduit

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

dans un monde de synthèse parfaite, le monde dont ont besoin nos nerfs hypersensibilisés»[13].

Pendant l'automne de 1921, le groupe *Poesis* annonçait une saison théâtrale qui ne visait pas seulement Shaw et Maeterlinck, mais aussi Wedekind et Hasenclever. Elle s'est limitée à un cycle de conférences, certaines d'entre elles (sur Wedekind, Strindberg, Hauptmann) étant suivies d'interprétations dramatiques.

L'année 1922 sera, probablement, la plus importante pour la propagation des idées expressionnistes et leur réception dans notre théâtre. Une véritable campagne se déclenche à l'occasion des mises en scène réalisées par le metteur en scène Karl Heinz Martin avec la compagnie «Bulandra». Sans doute, le principal soutient a été Eman. Cerbu avec ses articles, notes et interviews, publiés dans *Rampa*. Pour lui, le passage par l'expressionnisme est nécessaire pour l'évolution du théâtre roumain. On joue Strindberg («ce qui est plus bénin», note le critique), ensuite, on jouera Wedekind (qui avait été pourtant représenté), et seulement à la fin et en tenant compte des lacunes de notre culture théâtrale, du manque d'une «culture progressive», les expressionnistes peuvent venir aussi. Et dans un ordre bien pensé, en habituant d'abord le public avec Sternheim, ensuite Toller, Goering, Unruh et seulement à la fin avec Kaiser. Le critique conçoit une succession dans le répertoire, une sorte de programme analytique, destinée à initier les spectateurs dans l'expressionnisme dramatique.

Les articles de Eman. Cerbu préfacent infatiguablement, avec l'intention de rendre plus facile, par ses explications, l'accès de notre public au théâtre expressionniste. Un théâtre d'un intense mysticisme – dit-on – issu de «la mise en lumière des plis les plus profonds de l'âme humaine», lorsqu'on découvre «les tréfonds tremblant de nerfs et de *morbidezza,* caractéristiques à l'époque»[14]. Le critique ne rate pas l'occasion de prendre une interview au metteur en scène Karl Heinz Martin qui lui parlera pourtant d'autres aspects de l'expressionnisme scénique: sa tendance militante pour «les idées d'humanité» – qui détérminent ses solutions –, son intérêt pour une mise en scène active, résonante au public, ce qui attire, parfois, la modification de la salle de spectacle[15].

Le théâtre expressionniste «fait son entrée triomphale sur toutes les scènes de l'Occident», écrit Lucian Blaga avec conviction. Ceux qui le jugent comme une mode passagère sont contredits: l'expressionnisme est un courant, donc, au-delà de l'unilatéralité et des exagérations qu'on pourrait lui reprocher, il est une «manifestation durable de l'esprit humain». En citant les spectacles de Karl Heinz Martin, Blaga propose «la même mise en scène en style expressionniste des pièces roumaines»[16]. Le jeune poète écrira, lui aussi, sur la révolution théâtrale de l'étranger et sur «le théâtre nouveau», réalisé en Allemagne, qui se définit par une «vision» propre, par une «simplification extrême», par des «gestes extatiques». C'est pourquoi il élogie l'idée d'inviter Karl Heinz Martin à Bucarest, qui ne peut déranger que «quelques personnes rétrogrades»[17].

Ce qu'on écrit sur le drame expressionniste commence à être en même temps un guide pour tout savoir sur un style scénique adéquat. L'acteur peut tirer ses propres conclusions – et il doit le faire – du fait que, cette fois-ci, il va saisir surtout «l'élan vital» du personnage, justement celui qui «purifiera la poésie des lieux communs et des copies naturalistes». Les procédés maniéristes de jeu seront, par conséquent, éliminés. Maintenant, l'acteur est invité à s'approcher des personnages qui «vivent et agissent sans l'habituelle psychologie», à faire appel, lui aussi, à l'intuition (qui avait été «la force créatrice du poète /.../ qui avait découvert les merveilles du monde»). Son personnage est «l'homme-esprit», qui se dévoile en relation avec «le tout, avec le cosmos». L'aura mystique ne peut pas être escamotée, «l'éternelle recherche de la divinité» non plus. Les états «d'extase» (religieux ou érotique), ainsi que les sentiments «incontrôlables et volcaniques» sont caractéristiques. Dans leurs commentaires, les critiques font allusion à la

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

philosophie de Nietzsche et Schopenhauer, à la psychanalyse de Freud; jadis, l'acteur n'avait pas besoin d'un tel support idéatique pour approfondir la pièce jouée. On prétend au vocabulaire et, implicitement, à la sphère interprétative de l'acteur, de recevoir, par rapport aux particularités du dramaturge expressionniste, une série de notions, de zones d'attention (la vision cosmique, le grotesque), de modalités et procédés (le cri lyrique, l'extase), ajoutés à la modification de ceux connus antérieurement (l'élaboration du masque, le jeu pantomimique, le personnage marionnette)[18].

Parue en 1923, sous la direction de Soare Z. Soare (qui débute la même année en qualité de metteur en scène) la revue bucarestoise *Teatru* (Théâtre) se consacre à la réformation chez nous de l'art du spectacle, dans le sens d'une expressivité théâtrale moderne, mais, à l'exception de quelques articles précis (signés par Soare, K. H. Martin, F. T. Csokor), elle ne soutiendra pas catégoriquement d'une manière explicite l'expressionnisme théorique et visionnaire en tant qu'orientation distincte; elle retiendra seulement quelques procédés (propres aux acteurs, aux metteurs en scène, aux scénographes) concernant la stylisation de la scène. Dans les pages de cette revue même, Soare Z. Soare ne se montre pas tellement préoccupé par le courant artistique en tant que totalité cohérente, par ses objectifs artistiques et ses procédés fonctionnels mais, plutôt, par ses solutions expressives (visées dans les meilleurs spectacles de fameux metteurs en scène de l'époque). Pour lui, l'expressionnisme scénique est, paraît-il, tout d'abord, une leçon (très intéressante à ce moment-là, attentivement écoutée) de stylisation et de visualisation propres à la mise en scène.

CONTACTS, INITIATIVES ET TENTATIVES SCÉNIQUES

Le premier contact de nos acteurs avec le (pré)expressionnisme se réalisera par l'intermédiaire d'une pièce de F. Wedekind. Ce contact aurait pu avoir lieu un peu plus tôt, dès la saison théâtrale 1914–1915, si les intentions des collaborateurs de la revue *Versuri şi proză* (Vers et Prose) de Jassy avaient été accomplies. Dans le répertoire du théâtre projeté alors, se trouvait, à côté des pièces des écrivains symbolistes, *Deşteptarea primăverii* (Le réveil du printemps) de Wedekind. Et même si la guerre n'avait pas éclaté il y aurait eu probablement d'autres obstacles pour l'ouverture de ce théâtre (auprès duquel se seraient trouvés V. I. Popa, B. Fundoianu, jeunes collaborateurs de la revue).

Ce qui n'est pas arrivé au début de la guerre se passera vers sa fin. Le 26 novembre 1917, au Théâtre Moderne de Bucarest, est représenté *Le Serpent (Der Erdgeist)* de Wedekind, avec Marioara Voiculescu (directrice de la compagnie), G. Storin, Petre Sturdza, Al. Mihalesco, Jules Ferry et avec les décors d'Alexandru Satmary. Le critique qui a assisté à l'un des spectacles (peu nombreux, car la censure, cette fois aussi n'y vit que l'inadmissible immoralité de la pièce), consigne la réaction naturelle de la salle, «de curiosité, d'attente enflammée». Peu sont les témoignages conservés sur cette première particulièrement importante. Le prologue a amplifié la tension générale: «L'entrée d'un panorama – des ménageries, une fanfare de foire, un dresseur en habit rouge tenant une cravache dans une main et un revolver chargé dans l'autre. Il a été suivi avec un sourire d'incompréhension, auquel a également contribué la traduction peu wedekindienne, ainsi que M. Storin avec sa façon bizarre de réciter des vers bizarres». La déroute des spectateurs est explicable, due «au dialogue nouveau, étonnant, bizarre et extrêmement expressif», le qualificatif «bizarre» fixant à plusieurs reprises la surprise, accompagnée, paradoxalement, de l'appréciation, pourtant, de l'expressivité dramatique. Mais ce qui bouleverse le public sont «les profondeurs issues à la surface», par l'échange de répliques entre les personnages. Et il y a ensuite cette manière directe, insistante, engageante dont est développée la problé-

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

matique de la pièce. Une problématique qui n'est pas du tout commode, sans réticences, qui, pour beaucoup de gens, peut sembler impudique. On pourrait même dire que les interprètes ont souvent compris et cherché à épargner les spectateurs, à rendre le choc plus supportable, en les «animant avec l'esprit fin, particulier, parfumé, qui atténue les moments les plus forts». Ainsi, le spectacle s'est à dessein éloigné de la ligne et de l'esprit de la pièce. Mais la première est étonnante, et le critique médite sur la postérité du dramaturge: «l'art de Wedekind /.../ sera peut-être l'art de l'avenir ou ne sera que l'éclat d'un génie qui n'a pas voulu se dédier entièrement au public». Tout le monde réalise qu'il s'agit d'un «art spécial, nouveau, propre». C'est une pièce qui intéresse surtout grâce à ses personnages, mais la conduite de l'héroïne n'a pas une signification psychologique ou morale. Elle symbolise «la femme, ou, plus exactement, l'amour». Mais ce n'est pas comme dans les pièces déjà connues (y compris celles qui appartiennent au symbolisme) – maintenant, c'est «l'amour dans le sens de l'instinct le plus primitif, l'amour maîtrisant le monde depuis ses débuts et qui est la cause primordiale de tous les péchés et de toutes les vertus». On constate et, sans doute, on se demande immédiatement pourquoi la femme de cette pièce n'a pas un seul nom, mais plusieurs ou aucun... L'explication soutient le symbole antérieurement commenté: parce qu'elle est «la Femme. L'Amour. Elle n'a pas de commencement, elle n'a pas de fin /.../ Elle est immortelle, Elle est l'esprit du monde, bon ou mauvais, Erdgeist».

En même temps que le symbole de la pièce, on constate toute une série de particularités (inédites sur notre scène) de la forme dramatique: l'autonomie apparente des tableaux, le dialogue-monologue par lequel on découvre l'individualisme des personnages, l'importance «du rythme spirituel» qui devient déterminant pour le déroulement de l'intrigue, ainsi que pour les fluctuations de profondeur des répliques. En conclusion, Wedekind prétend pour l'interprétation également un art nouveau, pour lequel la troupe qui a joué dans le spectacle «a fait quelque chose, mais elle n'a pas tout fait. D'ailleurs, même en Allemagne, atteindre le rythme de Wedekind, c'est un problème». Dans ce sens, Marioara Voiculescu a obtenu «des merveilles de variation, de nuances de l'âme», en employant (mais comment l'aurait-elle pu autrement?) une technique vérifiée, en abordant le rôle d'une manière connue, partiellement adaptée à sa facture distincte. La chronique dit sur son jeu: «En effet, elle maîtrise comme l'âme du monde, par ses yeux, par une langueur tentante, par une voix toujours vive et nouvelle, par des mouvements et des gestes impératifs et séduisants». D'un symbole expressionniste, «l'âme du monde» se transforme (presque) dans la métaphore d'un compliment...[19].

Mais on assiste sans doute à un commencement, et non seulement grâce à la pièce. De l'ensemble de l'expressivité artistique, plus significatifs que les autres éléments mentionnés sont, probablement, la vitalité et la nouveauté du langage scénique. Peut-être Marioara Voiculescu avait-elle hésité, délibérément, de mener trop loin l'innovation et elle avait préféré une interprétation accessible, très appréciée ensuite pour la manière dont elle a clarifié le rôle pour le public, en relevant la psychologie de la femme-démon[20]. Mais «la nouveauté» théâtrale a été pressentie et commentée. Il est possible que, dans une certaine mesure, les acteurs eux-mêmes aient compris la pièce pré-expressionniste de Wedekind en tant qu'extrêmement naturaliste (les décors de Satmary, visibles dans les photos d'une revue, nous apparaissent riches en détails d'intérieur). Un critique la considère «ultra-réaliste, soutenue par un excès de sensualisme, presque maladif». Mais on n'élude pas la position distinctive de l'auteur: «Wedekind semble être un trait d'union entre Nietzsche et Ibsen»[21].

D'autres ont regardé avec curiosité ce spectacle dans lequel, selon l'opinion et

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

l'information de l'époque, ils distinguent «parfois, le réalisme, d'autres fois, le vérisme, souvent l'impressionnisme, quelquefois le symbolisme, plusieurs fois le cubisme et le futurisme ou l'ultra-modernisme»[22]. Une interférence de styles et de procédés qui, dans sa dynamique, vise le renouvellement de l'art théâtral.

Tandis que l'interprétation d'une pièce de Wedekind signifie une ouverture vers «le théâtre nouveau», dans quelques années, les pièces de Strindberg *(Le Pélican, Ivresse),* Dimov *(Nju)* et Aristophane *(Lysistrata)* dans la mise en scène de l'Allemand Karl Heinz Martin[23] conduiront vers une expérience expressionniste effective. En même temps, ce metteur en scène deviendra, dans un moment décisif pour notre mouvement théâtral, un exemple de professionnalisme. Même avant son arrivée à Bucarest, ceux qui visitent l'Allemagne ne perdent pas l'occasion de faire sa connaissance. Avec lui, s'instaure chez nous également le modèle du metteur en scène-chef d'orchestre, qui ne perd rien de vue, qui dirige tout (tel Reinhardt, dans le cahier de mise en scène), établissant le programme de chaque répétition «avec une minutie concernant chaque geste des acteurs»[24]. Etant donné que Victor Eftimiu, qui l'avait invité à travailler au Théâtre National de la capitale, n'était plus le directeur de ce théâtre, le projet est repris par la Compagnie «Bulandra», où il sera réalisé par la mise en scène de quatre pièces, en février-avril 1922.

Dès le départ, le sujet principal des discussions avec Martin est sa conception sur l'expressionnisme scénique. Sa bizarrerie apparente n'appartient qu'au premier contact, sans doute, troublant pour le public. En fait, la vision concrète du spectacle est – pour le metteur en scène – en étroite dépendance avec «l'état d'âme des personnages», de telle manière, explique-t-il, que «si j'ai sur scène un personnage fou, je l'entoure de décors adéquats à cet état psychique, c'est-à-dire, avec des portes et des fenêtres déformées, selon la difformité de la fantaisie malade du fou». Tout ce qui constitue la scénographie («rideaux, paravents et fragments de décors»), ainsi que le jeu des acteurs, visent à exprimer *une émotion essentielle,* telle celle issue de la pièce montée[25]. La preuve en sont *Nju* de O. Dimov, *Le Pélican* de Strindberg (que le metteur en scène définira métaphoriquement: «c'est une danse macabre interprétée par un musicien fou»[26]).

Ceux qui assistent aux répétitions de la pièce de Dimov vont relater promptement sur sa façon de mettre en scène et vont remarquer l'insolite des décors: «Dans le cadre noir on a introduit maintenant un autre cadre rougeâtre, avec une porte simple, rose et grise. Dans un coin de la scène, un sofa, une lampe sur la table, dans un autre coin, une table avec quatre chaises, au fond, un podium. La rampe est éteinte. Seul un rayon vif illumine d'en haut le coin du sofa. L'effet impressionne terriblement». Le récit remarque «l'étrange émotion» dans le jeu de l'actrice (Mihaela Costescu, fille de Lucia Sturdza-Bulandra), ainsi que les interventions du metteur en scène qui «travaille à côté de l'acteur, en esquissant des gestes et des attitudes, en marquant le rythme du jeu, tel un chef d'orchestre dirigeant une symphonie»[27]. Le jour de la première, ce qui surprend c'est la totale suggestivité de l'image scénographique, composée de «quelques panneaux, sept chaises, un lit et deux lampes»[28], essayant de changer, selon l'aspiration du décor expressionniste, «les œuvres vues dans des choses pensées»[29]. Et voici le résultat, tel qu'il a été brièvement décrit par I. M. Sadoveanu: «Sur un fond noir – qui créait l'impression de vastes ténèbres, aidé par le noir latéral des coulisses inexistantes – une tache de couleur grise ou rougeâtre portant au milieu une porte. Une chose ou deux indiquaient le lieu: une fenêtre bleue (à la place de la porte) et une torche: le bal; un chandelier et une paupière de cercueil: une chambre mortuaire, etc. La lumière venant d'en haut, formant des cercles magiques autour des personnages»[30]. Le désir du metteur en scène était que dans la

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

réception de l'aspect scénographique «des couleurs et des choses» compte «l'impression en tant que: deuil, joie, lâcheté ou héroïsme»[31]. Pour éviter une confusion de termes (et esthétique, aussi), il faut préciser que, maintenant, la mise en scène vise surtout un certain climat émotionnel, en saisissant la signification des éléments concrets, visuels ou sonores, peu nombreux.

Parmi ceux qui ont eu des réserves ou qui se sont opposés aux spectacles de K. H. Martin se trouvent également quelques critiques prestigieux de l'époque, encore dépendants de la prééminence du texte». «L'impressionnisme» même du drame de Dimov aurait été forcément transformé, sur la scène, en expressionnisme. Rebreanu considère que le désir abusif d'innovation n'a donné que des «élucubrations» et des «divagations cinématographiques». Aucune des intentions ou des solutions de la mise en scène n'arrive au critique, ne mérite pas son intérêt, le motif principal étant son manque de considération décisif pour ce courant: «Jusqu'à aujourd'hui, l'expressionnisme, d'ailleurs un mouvement trop récent, a fait plus de bruit que d'art»[32].

Il y a encore une chose: la réception critique – involontairement, ou avec une ironie volontaire – tire le spectacle en arrière. Ainsi, il est possible qu'Emil D. Fagure ait jugé les mises en scène de K. H. Martin, placé sur la position de son expérience antérieure, avec compétence, mais d'une façon inadéquate. Le critique – qui, au début du siècle avait connu et soutenu le naturalisme et le réalisme psycologique – ne voit dans *Le Pélican* qu'une «volupté maladive qui surexcite nos nerfs», une pièce morbide mise en scène selon «le modèle grand-guignol», dans un «décor de misère funéraire». La nouveauté du spectacle était annulée, à l'exception de l'interprétation de Tony Bulandra; en échange, Ion Manolescu ne surprend pas du tout avec son jeu «zacconien»[33].

Nombreux sont d'autres critiques qui commentent le spectacle en tant que pari gagné, comme première réussite éloquente de l'expressionnisme dans notre théâtre. Pourtant, nous observons que la mise en scène d'une pièce moins choquante, *Nju,* est plus facilement acceptable, par rapport au *Pélican* qui trouve plus rarement la réceptivité nécessaire, tant à cause de la vision du metteur en scène qu'à la conception de l'auteur Strindberg. Ce qui surprend en général c'est «l'extrême simplification» de l'image scénique[34].

L'acteur est son pivot, la lumière est concentrée sur lui (d'une façon jamais rencontrée avant): «alternativement, aux points où l'action place l'interprète, tandis que le reste se trouve dans une semiobscurité accentuée»[35]. Comme on le mentionne souvent: «L'effet est vraiment fort»[36]. D'habitude, l'image scénique sera décrite – dirions-nous – objectivement, en retenant son aspect terrifiant dans *Le Pélican:* «Un intérieur délabré, malpropre, presque vide. Il fait très noir dehors et le vent qui hurle fait frapper contre les murs les portes qui semblent ouvertes par une main invisible. Les rideaux agités flottent au vent comme des voiles mortuaires. Un rocking-chair bouge sans cesse. Un canapé rouge ressemble à une immense tache de sang. Une musique stridente accentue la terreur de ce cadre /.../»[37]. «La danse macabre» exécutée par «le musicien fou», dont avait antérieurement parlé le metteur en scène, n'était pas donc qu'une métaphore verbale, mais un élément sonore, inclus dans sa vision.

Bon connaisseur du théâtre européen et particulièrement réceptif à l'expressionnisme scénique, Ion Marin Sadoveanu a laissé plus que des notations exactes des procédés de la mise en scène[38]. Le critique sait que l'expressionnisme a la tendance d'être une *Weltanschauung,* donc, en soulignant et en analysant profondément la nouvelle théâtralité des spectacles, il met en même temps en évidence la vision de la condition humaine. Lorsqu'il écrit sur le décor du *Pélican,* il en note non seulement la tonalité dominante, mais il suggère également

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

quelques connotations symboliques: «Une chambre hallucinante elle-même. Une friche aux grandes taches d'humidité, au foyer éteint, dans laquelle deux rideaux blancs flottent comme deux ailes. Les portes cognées font du bruit, en provoquant un courant, un vide matérialisé qui donne des frissons». Le style interprétatif et l'aspect des acteurs s'intègrent dans l'espace scénographique: «Les gens livides, sans grimage, portant chacun un démon intérieur, en évoluant à l'aide de cette architecture tordue, sombre, aux perspectives exagérées et difformes comme leurs pensées elles-mêmes». Sans le dire d'une façon didactique, la chronique ne perd pas de vue un trait spécifique des solutions expressionnistes de la mise en scène: la motivation intérieure, la facture subjective des images scéniques. Dirigé par K. H. Martin, le jeu était devenu incitant, la tentation du mélodrame avait été réprimée – les acteurs jouaient d'une manière «nivellée, sans vallées et collines, coordonnée, étroite», en établissant, pourtant, une atmosphère accablante (à la différence de Fagure, I. M. Sadoveanu considère que l'interprétation inadaptée de Tony Bulandra constitue une lacune, tandis qu'il fait l'éloge de Ion Manolescu).

La nouveauté de la construction dramatique de la pièce de Dimov (neuf «stations» selon le modèle expressionniste) est corrélée avec la concrétisation des intuitions du metteur en scène, avec, dans l'espace mis en lumière par les projecteurs, l'image d'évolutions significatives: «Sous l'aspect trompeur d'un éternel bovarisme, Nju a un sens beaucoup plus profond. Il s'agit ici de deux mondes. L'un, des faits, de l'action, de la vie quotidienne, claire, dans lequel bougent les masques. Un autre, superposé. Plutôt, une coupole de résonnance /.../ C'est comme une celulle imprécise, pleine d'une fumée lumineuse, traversée par quelques rayons fugitifs venus on ne sait d'où. Seules quelques répliques de Nju parlent de ce mode et pourtant on ne peut pas s'empêcher de regarder plutôt au-dessus, au delà de la scène que sur la scène. Nju ne regarde que dans cette direction». I. M. Sadoveanu sait comment attraper le sens des gestes et des mouvements, écouter les mots de l'interprète et donner un sens troublant à la résolution de chaque moment scénique. Il est évident que la mise en scène de K. H. Martin le captive, lui offre un matériel de réflechissement professionnel (l'année suivante il essayera lui-même la mise en scène de la pièce *Sœur Béatrice* de Maeterlinck). Il explique à ceux qui ne réussissent pas à dépasser le sujet du drame ce qu'ils n'ont pas compris: *«Ce frisson métaphysique»* dont a été douée Nju mène à l'infini les frontières de cette «banale histoire». Selon le critique, l'intérêt du spectacle expressionniste s'étend au-delà du «fait matériel» – conçu par la sélection «des points dominants de toute une série de phénomènes» – pour mettre en valeur le sens transcendantal de l'acte scénique. La mise en scène de K. H. Martin lui offre l'occasion d'observations inédites, concernant surtout les détails et les développements de ce processus. Comme, par exemple, «après la mort, sa place est vide». Ce que Karl Heinz Martin a merveilleusement compris! L'amant et l'homme qui n'ont jamais été l'un auprès de l'autre, qui, en tant que valeurs humaines, sont interchangeables – l'échange des deux couronnes en est la preuve – ne passent ensemble que par la porte, en route vers le cercueil de Nju[39].

A ce moment-là et après quelques décennies également, on considérait que la présence du metteur en scène K. H. Martin a donné à nos créateurs de théâtre la possibilité de participer à une expérimentation instructive[40], à un excercice pratique d'expressionnisme scénique[41], aux thèmes, problèmes et objectifs spécifiques.

Nombreuses sont les initiatives théâtrales des années '20 qui ont tangence – avouée ou non – avec l'expressionnisme. Parfois, la composition du répertoire le prouve: de la «nouvelle» littérature dramatique, on choisit des pièces de Strindberg *(Mademoiselle*

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

Julie), de Wedekind *(Le Serpent, La Boîte de Pandore),* G. Kaiser, E. Toller, F. Werfel, à côté de celles de Romain Rolland *(Danton,* «avec la mise en scène de masses et la scène au milieu du public», annonce la presse), M. Maeterlinck *(Intérieur),* Claudel, Tagore, Shaw, Synge. Ce répertoire était promis – en novembre 1922 – par le futur «Théâtre Libre» de Jassy, mais, comme autrefois aussi, son ouverture n'aura pas lieu. Il faut ajouter qu'il n'aurait pas été un théâtre d'orientation répertorielle conséquente, car il aurait tenu compte de la diversité d'un public hétéroclite, non informé, et il aurait visé en même temps la réussite financière aussi nécessaire – c'est ainsi que s'explique l'inclusion des pièces, très variées stylistiquement, de G. Topârceanu, Al. O. Teodoreanu, Horia Furtuna, Th. Scortescu, A. de Herz[42]. Mentionnons quelques-uns des acteurs: Dida Solomon, Marietta Sadova, Sorana Topa, Petre Sturdza, Ştefan Braborescu (les deux derniers auraient interprété Danton et Robespierre dans le drame de Romain Rolland). Pour la mise en scène des spectacles on avait discuté avec Victor Bumbeşti.

Le projet, irréalisé (comme beaucoup d'autres) attire notre attention sur certains noms qui avaient commencé à circuler, à s'affirmer surtout dans des spectacles qui proposaient un univers dramatique encore inconnu, choquant, sans doute, pour la sensibilité du public. Telles étaient (et seront tout au long de cette décennie) Dida Solomon et Marietta Sadova. La première impose alors les drames de Strindberg, et sa jeune personnalité théâtrale en cours de formation sera souvent commentée pour la manière dont elle avait interprété toute une série d'héroïnes du Suédois précurseur, Mademoiselle Julie, surtout. Si Marioara Voiculescu préfère Wedekind, Dida Solomon se fixe (autant que possible!) dans la dramaturgie strindbergienne de facture pré-expressionniste. Après son début en *Mademoiselle Julie,* elle joue dans *La plus forte,* (avec Marietta Sadova, à «Poesis»), en *Le Simoun.* Lorsqu'elle réussit, pour peu de temps, à fonder son propre théâtre, le Théâtre «Caragiale» (la saison théâtrale 1927–28), ses déclarations nous expliquent son orientation artistique et ses affinités. Elle veut représenter Strindberg, en reprenant à l'ouverture *Mademoiselle Julie* – ensuite, en première, *Les Camarades.* Des pièces de Wedekind, elle choisit *Le Château Wetterstein* et *Tod und Teufel.* Elle s'est également montrée intéressée par *Fapta* de Lucian Blaga, *Eva* de Ion Sângiorgiu, *Armut* de Wildgans. En général, elle est attirée par les dramaturges dont les personnages représentent la partie cachée, mystérieuse de la vie et s'expriment par des symboles. En dehors de ces notes caractéristiques pour le profil du Théâtre «Caragiale», ce qui est également spécifique c'est l'opposition par rapport au naturalisme, la mise en scène stylisante, soutenue par les effets de lumière...[43]. Dans l'esprit des déclarations de l'actrice-directrice, la pièce de Strindberg *Mademoiselle Julie* apparaît maintenant sur la scène en relevant non seulement «le conflit entre deux mondes», par des personnages exponentiels, mais aussi ce qu'elle a «d'étrange, de bouleversant de passions et d'instincts, passionnant et terrifiant, plein de l'atmosphère hallucinatoire d'une lourde et inexorable fatalité»[44]. Quelques semaines après, une autre pièce de Strindberg sera représentée, *Les Camarades,* spectacle dans lequel se mélangent – non toujours au goût de la critique – le réalisme et la stylisation, la sobriété et la caricature et où on remarque encore «l'étrange et troublante»[45] Dida Solomon. Avec la nouvelle première, *Les Ratés* de H. R. Lenormand (qualifié aujourd'hui en tant qu'expressionniste français), le profil artistique se définit avec éloquence. En dépit du fait que sur les affiches il y avait eu aussi le spectacle *Le Ministre* de Gh. Brăescu, ce théâtre, par la plupart des nouveautés et de ses modalités interprétatives était considéré d'abord comme «le théâtre de la vérité intérieure, le théâtre qui approfondit sa conception de vie dans le sens fort du drame expressionniste»[46].

Quelques saisons théâtrales après *Le Serpent,* la Compagnie Marioara Voiculescu

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

revient à Wedekind, avec *Lulu* (1925); ici encore, les préférences de l'actrice-directrice, douée d'un tempérement propre aux rôles de féminité démoniaque, sont détérminantes. Ce qui domine cette scène c'est l'image monocorde, au sens symbolique, de la vitalité des instincts. A. Dominic – notre dramaturge «strindbergien» de l'époque – commentait le spectacle au-delà de ce qu'il avait d'immoral, d'abject, d'horrible, qui provoque le dégoût, l'enregistrant, grâce à son héroïne, comme «l'arôme d'une rose cosmique»[47]. Un autre critique l'appréciait, en fonction de l'interprétation de la protagoniste, comme une «réalisation vivante de l'instinct primaire, donc, de l'éternel humain»[48]. Pendant la même saison théâtrale, on met en scène *Le Vampire* de Hans Müller, texte médiocre, mais pourtant représentatif pour «la névrose d'après-guerre du monde des vaincus»[49]. C'est une pièce sur le «vampire», plus exactement «le satan qui habite chacun de nous» et se manifeste par la vigueur incontrôlable des impulsions négatives. «C'est un enfantillage!» s'exclame la plupart des critiques et ils ne trouvent la raison de sa mise en scène que dans l'attraction que l'expressionnisme exerçait sur la compagnie de Marioara Voiculescu. A la différence de la pièce de Wedekind, on oppose à l'immoralité satanique la préférence séraphique pour une blonde vierge qui conduit finalement «ces gens tourmentés et déchirés vers le sommet blanc de l'humanité, grâce à son sacrifice»[50]. Conçu de contrastes rythmiques significatifs, musicalement marqués, le spectacle se déroulait comme «un dialogue enflammé entre la mélodie /.../ angélique et le bruit impur et assourdissant du jazz-band»[51].

En 1923, pendant l'été, la Troupe de Vilna s'établit pour quatre saisons théâtrales dans la capitale, en attirant dès le début l'attention et en provoquant des discussions animées grâce surtout à quelques spectacles expressionnistes inoubliables. Quoique ayant un répertoire très varié – comme typologie et espèces dramatiques – elle s'encadre en grande mesure dans un expressionnisme à des particularités certaines, de vibration mystique ou de vision onirique, à cause des dominantes stylistiques de l'interprétation et, toujours plus accentuées, des solutions de la mise en scène. Dès les premières représentations, on observe leur dramatisme intense, mais précisément calculé, ayant à la base une technique théâtrale remarquable. Iacob Sternberg – qui, grâce à la collaboration avec cette troupe, deviendra l'un des metteurs en scène importants de l'entre-deux-guerres – fera la distinction entre l'évolution des acteurs du jeu «impressionniste» au réalisme «aux accents modernes-symboliques», en fait, une facette pré-expressionniste. Les scènes lyriques, même réalistes, sont parcourues d'un frisson mystique, le spectacle sait comment reprendre de la pièce l'aspiration essentielle, pareille «à un psaume ailé par lequel l'âme des profondeurs crie vers les Cieux». L'acteur veut communiquer au public un état profondément tensionné, «l'autonomie déchirante» de l'âme vis-à-vis du corps. Tout est d'un dramatisme élaboré, graduellement évident, des chuchotements inquiets, des soupirs endoloris jusqu'au déchaînement irrépressible des sentiments[52]. On parlera longtemps de l'une des mises en scène de la troupe, *Le chanteur de sa tristesse*. La revue d'avant-garde *Integral* qualifiait le spectacle dans des formulations prégnantes: «Sur le champs du mélodrame d'Ossip Dimov, gris et plat, le metteur en scène Bulov a réalisé une peinture de Marc Chagal»[53]. En dépit des moments d'agitation tragique et violente, «les figures décrochées du mur bougeaient comme les silhouettes en papier, l'œil ne sentait pas le volume», les corps semblaient immatériels – sur la scène, tout se passait «comme dans le rêve». Le rêve d'un enfant. Une actrice jouait «extraordinairement» le rôle d'une vendeuse d'oiseaux, apportant, par ses propres mouvements et intonations, «l'aspect et la voix des poules»[54], ce qui était motivé par le fait que «le sujet est un

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

rêve et dans un rêve tout est imaginable»[55]. Le spectacle expressionniste explique fréquemment son aspect par une certaine détermination visuelle, provoquée par les personnages. Tant les interprétations individuelles – comme celle mentionnée – que les interprétations collectives sont beaucoup commentées. Bulov, dans un rôle principal, bénéficie d'une description analytique du jeu, qui souligne l'importance expressive de son regard, des yeux qui semblent, finalement, sur «le visage crispé de douleur /.../ deux cavités de ténèbres». En tant que metteur en scène, Bulov est celui qui avait accompli les scènes collectives, parmi d'autres, celle de la folie du héros, entouré de mendiants, qui atteint un dynamisme paroxistique impressionnant, jusqu'à l'épouvante. Et encore, ce leitmotiv des yeux, cette fois-ci les yeux de la foule imploratrice: «dans la semiobscurité de la scène /.../ des dizaines de trous noirs»[56]. La relation entre le héros et la foule, résolue dans un rythme délirant, d'une comblante émotion, se retrouvait, avec le même Bulov, dans *Sabsay Zwi,* mystère de S. Asch et J. Jurlowsky: dans le premier acte, consignait le critique, «la foule hurle comme une folle, le regard fixé vers le ciel indifférent et implore la pitié et l'esprit divin. Et voilà cet homme au corps fragile qui se lève timide et incrédule /.../[57]. Il faut retenir ce contraste – d'une expressivité scénique spécifique – entre le mouvement agité dans un sens précis et le mouvement vaguement précisé, incertain, entre l'agitation de la foule, pareille à une hydre aux dizaines de têtes, et l'apparition physique, imposée par degrés, à peine esquissée initialement, du corps fragile...

Notes

[1] T. Simionescu-Râmniceanu, *Teatrul Nostru* (Notre Théâtre), in *Revista Critică,* nº 2, 12 octobre 1918.

[2] Voir la note signée T. V. in *Literatorul,* nº 15, 5 octobre 1918.

[3] T. Simionescu-Râmniceanu, *Stilizarea scenei* (La stylisation de la scène), in *Revista critică,* nº 14, 4 janvier 1919 (avec des modifications par rapport au texte publié dans *Teatrul,* nº 8, février 1915).

[4] Idem, *Teatrul propriu-zis* (Le Théâtre proprement dit), in *Revista critică,* nº 6, 9 novembre 1918.

[5] A. Prodan (V. Rodan), *Vrăjitorul Strindberg* (Le magicien S.), in *Scena,* nº 27, 1 février 1918.

[6] Dr. Leo Sels, *Noua literatură dramatică – Georg Kaiser* (La nouvelle littérature dramatique – Georg Kaiser), in *Scena,* nº 30, 4 février 1918, et nº 31, 5 février 1918.

[7] Al. Al. Busuioceanu, *Note de psihologie dramatică – Cu prilejul lui Ibsen* (Notes de psychologie dramatique – A l'occasion d'Ibsen), in *Revista critică,* nº 21, 1 mars 1919.

[8] Mihaela Canti, *Câteva impresii de teatru din Germania. Expresionismul şi literatura teatrală germană* (Quelques impressions théâtrales d'Allemagne. L'expressionnisme et la littérature théâtrale allemande), in *Rampa,*, nº 760, 9 mai 1920.

[9] *Ce ne povesteşte d. Victor Eftimiu după călătoria sa în străinătate* (Les observations de M. V. E. après son voyage à l'étranger), in *Rampa,* nº 1129, 4 août 1921.

[10] M. Ralea, *Scrisori din Germania* (Lettres d'Allemagne), in *Viaţa Românească,* nº 9 1922.

[11] Adrian Maniu, *Teatrul nou* (Le théâtre nouveau), in *Gândirea,* nº 10, 15 septembre 1921, p. 191.

[12] Ion Sângiorgiu, *Georg Kaiser,* in *Sburătorul literar,* nº 1, 17 septembre 1921.

[13] Eman. Cerbu, *Expresionism în muzică* (Expressionnisme en musique), in *Rampa,* nº 1202, 29 octobre 1921.

[14] Idem, *Un cuvânt despre expresionism* (Un mot sur l'expressionnisme) in *Rampa,* nº 1340, 15 avril 1922.

[15] Idem, *De ce este util expresionismul?* (Pourquoi l'expressionnisme est-il utile?), in *Rampa,* nº 1344, 22 avril 1922.

[16] Non signé (L. Blaga), *Teatrul expresionist la Bucureşti* (Le théâtre expressionniste à Bucarest), in *Voinţa,* nº 165, 10 mars 1922.

[17] Non signé (L. Blaga), *Teatrul nou,* in *Patria,* nº 92, 29 avril 1922.

[18] Ion Sângiorgiu, *Expresionismul dramatic* (L'expressionnisme dramatique), in *Cercetări critice,* Bucarest, 1923, pp. 85, 91, 92, 95, 103.

[19] Liviu Rebreanu, *Teatrul Modern – Şarpele* (Le Théâtre Moderne – Le Serpent), in *Lumina,* nº 89, 29 novembre 1917.

[20] A. de Herz, *Cronica dramatică* (La chronique dramatique), in *Scena,* nº 64, 29 novembre 1917.

[21] *Ibidem.*

[22] L. Rebreanu, *op. cit.*

[23] Voir l'article de Carl Vincent, *Enciclopedia dello spettacolo,* VII, Rome, 1975: Karl Heinz Martin (1886–1948) s'est imposé par des spectacles dynamiques, tensionnés, mettant en valeur le conflit, les oppositions entre les personnages. Ses mises en scène de jeunesse avaient un caractère protestataire et, à l'époque qui nous intéresse, elles étaient préoccupées par l'expressivité vocale et corporelle du jeu des acteurs.

[24] Eman. Cerbu, *Karl Heinz Martin vorbeşte despre arta sa* (K. H. M. parle de son art), in *Rampa,*

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

n° 1186, 10 octobre 1921. L'activité de K. H. Martin sera ultérieurement mentionnée comme argument contre ceux qui pensaient que «le metteur en scène étouffe la personnalité de l'acteur». Dans le spectacle moderne, il faut faire exactement la différence entre le rôle et la contribution d'un metteur en scène: «L'acteur est le matériel, tandis que le metteur en scène est l'ouvrier. L'acteur est la terre, le metteur en scène, l'agriculteur», écrivait Victor Eftimiu dans un article dédié à ce sujet très sensible pour la scène roumaine – *Le metteur en scène*, in *Rampa*, n° 1312, 13 mars 1922. Selon son opinion, c'est seulement grâce au metteur en scène que les textes oubliés ou comblés par les clichés interprétatifs routiniers, gagneront enfin «une forte vie scénique».

[25] Rd., *Convorbire cu Karl Heinz Martin*, in *Rampa*, n° 1300, 27 février 1922.

[26] R., *O convorbire cu Karl Heinz Martin*, in *Rampa*, n° 1309, 10 mars 1922.

[27] Sly, *Karl Heinz Martin la lucru* (K. H. M au travail), in *Rampa*, n° 1307, 8 mars 1922. D'amples fragments de ce reportage sont cités dans l'article *Le théâtre expressionniste à Bucarest*, non signé (attribué à Lucian Blaga), in *Voința*, n° 165, 10 mars 1922.

[28] Voir 26.

[29] Karl Heinz Martin, *Asupra decorului expresionist* (Sur le décor expressionniste), in *Teatrul*, n° 2, 1923.

[30] I. M. Sadoveanu, *Cronica dramatică*, in *Revista vremii*, n° 11, 26 mars 1922.

[31] Karl Heinz Martin, *op. cit.*

[32] L. Rebreanu, *Cronica teatrală*, in *Viața românească*, n° 4, avril 1922.

[33] Emil D. Fagure, *Premierele*, in *Lupta*, n° 70, 12 mars 1922.

[34] Iosif Nadejde, *Cronica dramatică*, in *Adevărul*, n° 11637, 14 mars 1922.

[35] Alex. Calin, *Cronica teatrală*, in *Rampa*, n° 1312, 13 mars 1922.

[36] Iosif Nadejde, *op. cit.*

[37] Alex. Calin, *op. cit.*

[38] L'absence des documents photographiques des mises en scène de Karl Heinz Martin nous oblige à utiliser au maximum les informations offertes par les chroniques.

[39] I. M. Sadoveanu, *Cronica dramatică*, in *Revista vremii*, n° 11, 26 mars 1922.

[40] V. I. Popa, *Experiențe folositoare* (Expériences utiles), in *Ordinea*, n° 229, 23 août 1933.

[41] Margareta Andreescu, *Interludiu expresionist pe scena românească. Spectacole regizate de Karl Heinz Martin (1922)*, in SCIA, *Seria Teatru, Muzică, Cinema*, 18, n° 1, 1971.

[42] Non signé, *Înființarea unui nou teatru la Iași: „Teatrul Liber"*, in *Rampa*, n° 1520, 22 novembre 1922.

[43] Hefaistos, *Convorbire cu directoarea Teatrului „Caragiale", D-na Dida Solomon*, in *Comedia*, n° 11, 12 septembre 1927.

[44] Victor Eftimiu, *Cronica dramatică*, in *Comedia*, n° 25, 29 septembre 1927.

[45] Victor Rodan, *Cronica dramatică*, in *Comedia*, n° 35, 14 novembre 1927.

[46] H. Lazu, *Cronica teatrală*, in *Adevărul literar și artistic*, n° 362, 13 novembre 1927.

[47] A. Dominic, *Mișcarea teatrală*, in *Mișcarea literară*, n° 15, 21 février 1925. Critique et commentateur avisé de l'expressionnisme allemand, A. Dominic est l'auteur bien connu à l'époque de la pièce *La Sonate des ombres* (écrite en 1920, jouée et publiée à Bucarest l'année suivante et, peu de temps après, à Berlin). A côté des idées de Strindberg, adoptées et énoncées par un personnage déclaratif de la pièce, mais sans décider la vision et surtout sa structure, dans *La Sonate des ombres* on trouve le reflexe de ce moment de l'après-guerre où l'intellectualité, après avoir connu la cruauté de la guerre, se sentait étrangère, perdue dans une «civilisation» qui avait trop facilement regagné les satisfactions des affaires vénales et qui s'était avidement précipitée dans «la danse des millions». Dans cette situation, l'intellectuel assiste sans défense, parfois en déroute, à l'outrage de ses aspirations spirituelles.

[48] Scarlat Froda, *Cronica dramatică*, in *Rampa*, n° 2195, 20 février 1925.

[49] Iosif Nadejde, *Cronica teatrală*, in *Adevărul*, n° 12656, 22 mars 1925.

[50] A. Dominic, *Mișcarea teatrala*, in *Mișcarea literară*, n° 20, 28 mars 1925.

[51] Iosif Nadejde, *op. cit.*

[52] I. Sternberg, *Leonid Andreev și trupa din Vilna*, in *Adevărul literar și artistic*, n° 144, 26 août 1923.

[53] Non signé, *Notițe*, in *Integral*, n° 2, avril, 1925.

[54] I. N. (adejde), *Cronica teatrală*, in *Adevărul*, n° 12591, 14 janvier 1925.

[55] Voir *Rampa* n° 2199, 25 février 1925.

[56] L.B.W., *Cronica dramatică*, in *Renașterea*, n° 18, 18 janvier 1925.

[57] *Ibidem*, n° 95, 27 février 1926.

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

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

MAGICAL MILLS AND HUMAN TURBINES: CONSTRUCTIVIST STAGE DESIGN IN A WORLD OF CHAOTICS

Roan Barris
(Chicago)

For a nation in the process of revolutionary redefinition, such as Russia following the 1917 revolution, culture becomes a critical player in the formation and propagation of nationalist narratives. More than the recipient of the stories or ideologies which the state seeks to communicate, the creators of visual culture devise strategies which embody, as process and product, the new myths, even as they infuse these myths with variations and anticipations of myths that have yet to be created. If culture is the manifestation of a new national identity, and this national identity itself is one of the transformation of reality, then culture, in its varied manifestations, becomes, as E. Said has observed, a "potential battleground or theater where various political and ideological causes engage one another." This battle may be staged within an individual work of art, as the artwork communicates, or infiltrates, an exterior conflict between changing social paradigms, or the battle may exist in terms of the reception of art. To the extent that constructivist stage design reflected the non-resolution of social debates, or communicated the liminality which is characteristic of a transitional society and which characterized postrevolutionary Russia, constructivist stage design was perceived as a chaotic, unstable, and threatening art, one which would promote further chaos in Russian life. And the centralization of flux, or the process of transformation, in both the language and the narratives of constructivist stage design, did precisely this – it foregrounded and exacerbated an awareness of the presence of instability and chaos, in real life.

Although chaos is often opposed to order and taken as the equivalent of disorder, more recent interpretations of chaos have conceptualized it as "extremely complex information rather than an absence of order"[1] or the absence of meaning and information. As Katherine Hayles has observed, the recognition of chaos in the world does not derive from a change in the world so much as from a change in how the world is seen. In this respect, the disorder of chaos can perphaps more accurately be understood as both the presence and the recognition of the presence of multiple and competing visions of order, with the lack of a dominating vision or a coherent decision-making structure for choosing a dominant vision. Consequently the chaotic world comes to be experienced as a world of unpredictability and variance, a non-linear world of turbulence, rather than a rational world of unidirectional linearity – which is the way the new communist regime wanted to view the world. What I am arguing, then, is that the chaos of constructivist stage design unacceptably reflects or identifies the chaos of Russian life in the postrevolutionary period. This is the chaos of liminality or the existence of contradictory simultaneities, existing in the absence of a ruling or ordering schema for choosing one over the other. Although the visual language of constructivist stage design may contribute to the presence of this chaos, this is not inherently nor exclusively a chaotics of perception – it is a chaotics of reception; as the meanings of

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

Fig. 1 – Balagan poster, *The Magic Mill which Turns Old Women into Young* (reproduced from Alekseev-Iakovlev, *Russkie Narodnye Gulian'ia.* Leningrad/Moscow, 1948).

Fig. 2 – Photograph of performance of *Velikodushnyi Rogonosets (The Magnanimous Cuckold),* showing completed set in use (Bakhrushin Museum, Meierkhol'd fond).

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

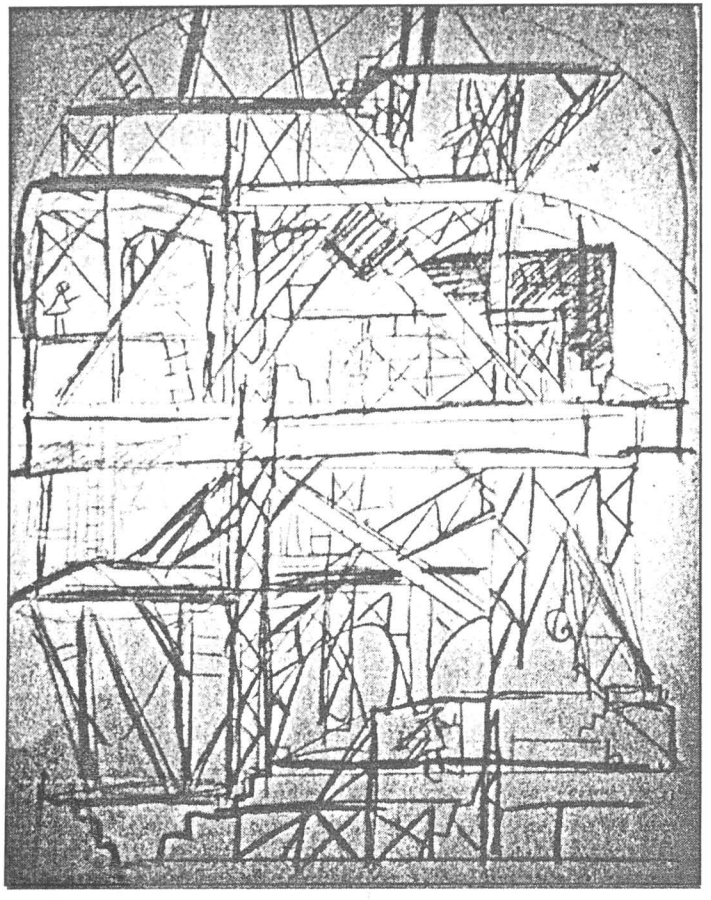
these stage sets call attention in often oppositional ways to unresolved social issues, and cast doubt on the attainability of socialist goals, chaos is either found or construed in the meanings of these productions.

Models for social and artistic life in the 1920s were pervaded by Russian ambivalence about the value of Western industrial models for life and art, as opposed to rural models, the latter considered to be more reflective of the national heritage. Constructivism perphaps uncannily responded to these joint concerns, in its grotesque fusion of industrial metaphors and imagery with folk and national myths and imagery. The narrative of constructivist architecture and stage design – ostensibly the narrative of the turbine or dynamo, or a perpetual motion transforming machine – is also the narrative of the carnival as an enchanted mill which turns the old into the new. At this point, I propose an examination of the paradigmatic constructivist stage set, *Velikodushnyi Rogonosets (The Magnanimous Cuckold;* designer Liubov' Popova, producer and director Vsevolod Meierkhol'd, 1922), which can be recognized as the first true visual statement of the narrative of the magical machine, in all its complexity. Further, it not only modeled the standard for subsequent definitions of constructivist stage design; it also models the forms of chaos inherent to constructivism – the chaos of language and the chaos of meaning.

Despite the playwright Crommelink's elaborate descriptions of the locale of the play and the accoutrements of the mill in which most of the play's action occurs, contemporary observers faced a set which was a skeletal, abstract design – with covert references to rural and folk architecture and theater – containing only those elements directly needed for the action – window frames, stairs, doors, and turning wheels which punctuated the dialogue and gestures of the actors. In contrast to the painted backdrops of the past, this was not a passive object of contemplation. Instead, it came to life – but as a machine, reaching its fullest potential in the process of the action[2], and the reading of this set as a machine was the prevalent response (both contemporary and current) to Popova and Meierkhol'd's work[3,4]. Although a few writers eventually did refer to the fairground theater (the *balagan)* or the fair-like characteristics of the production, the prevailing interpretation of the set as a machine and an embodiment of ideas about the role of the machine and industry in society did not demonstrate awareness of the set's relationship to rural and primitive architectural forms, or of a more overt allusion to a poster for a play performed at a popular pantomime theater in the 1870s[5]. Where Popova's construction consists of a ramp and stairs leading up to a multilevel horizontal platform representing a barn-like structure embraced by three wheels of varying sizes, the poster for the pantomime similarly has a staircase leading to a higher horizontal surface with three interlocking wheels and pistons on the opposite side. The pistons lead to a central structure that consists primarily of a large basin into which old ladies are being submerged. They then walk out, now as young girls, through a doorway on the bottom floor. In fact, the title of the pantomime was *The enchanted mill which turns old women into young.*

Although Popova is the undisputed designer of the set, given Meierkhol'd's extensive interest in carnival and fairground theaters and his personal collection of newspaper clippings for an intended but never written history of the Russian carnival theater, it is likely that the resemblance of Popova's design to this poster is not fortuitous[6]. But if Popova's set is indeed connected to this image, and to folk theater, then meaning must be read in light of a different narrative. It is not merely a machine, representing the new technology and the goal of coordinating action between humans and machines, but a folk or primitive machine in which native sources and images are wedded to higher technology and myths; the social condenser

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



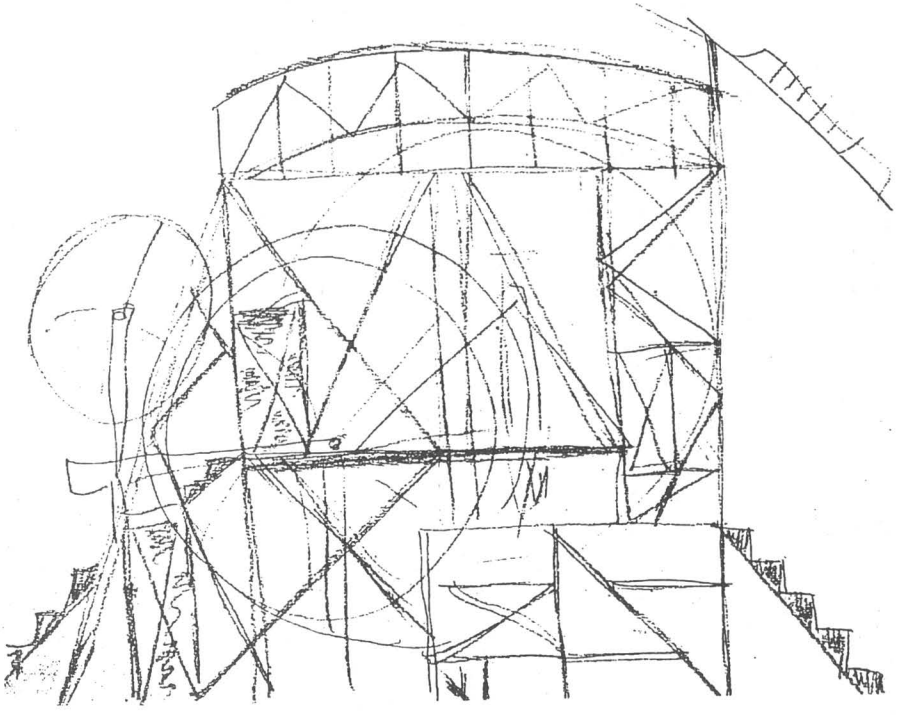
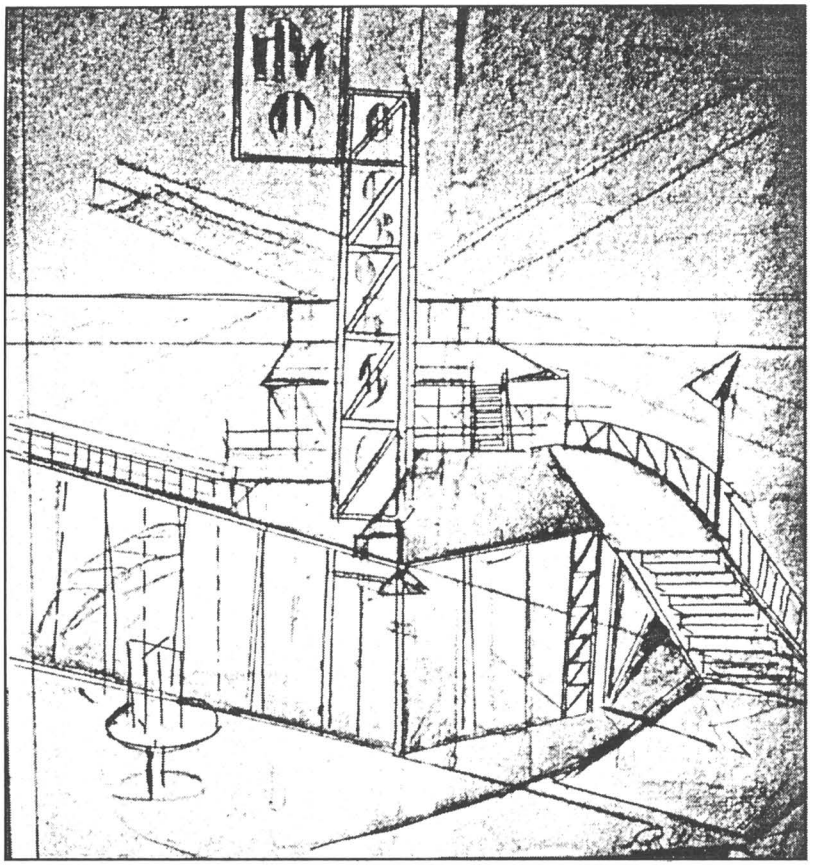


Fig. 3–4 – Popova's working drawings for the set of *Velikodushnyi Rogonosets,* 1921–22 (Tretiakov drawing fond).

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



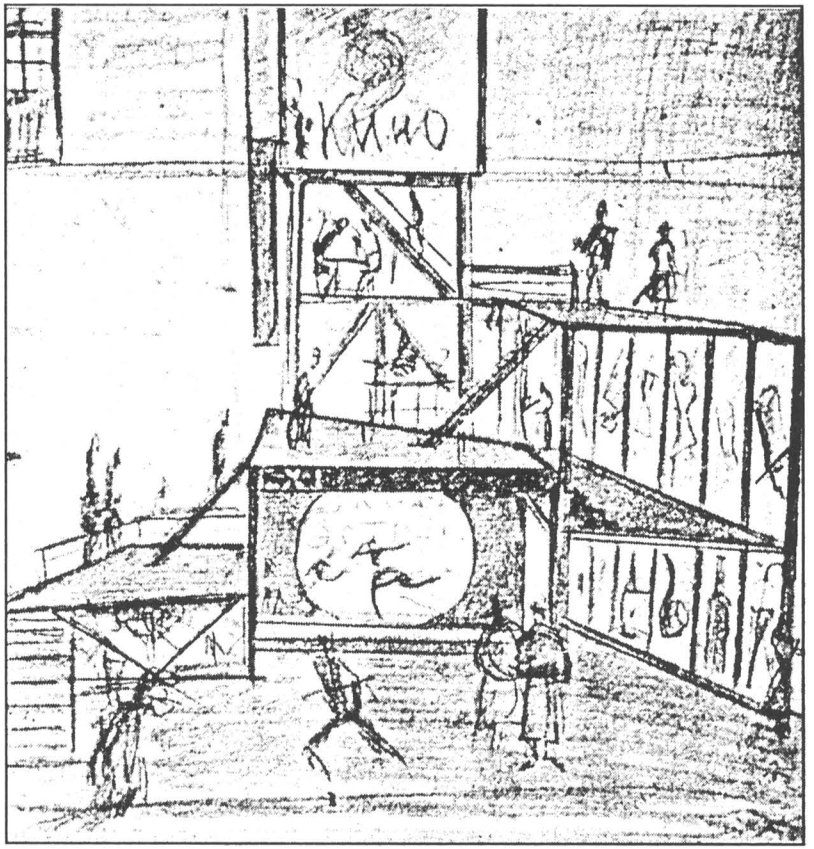


Fig. 5–6 – Shestakov's early and final sketches for *Ozero Liul'* [Russian State Archives of Literature and Art (RGALI), Shestakov fond].

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

that was to be the paradigm of constructivist buildings here is actually a transformer that changes outdated individuals into younger and presumably more flexible ones. Popova's set, rather than solely serving the needs of the play for which it was designed, or simply illustrating the text, illustrates instead a new idea about society: the set itself thus becomes a parable for the transformation not merely of old people (women) but also of an old society. In fact, the union of a bourgeois farce with a revolutionary staging was in itself another parable for the transformation of culture[7], a parable which some believed could not have been possible with a more realist art but required instead a folkloric fantasy version of life deliberately derived from the fairground theater, the balagan[8]. The industrial world of high technology, interwoven with this fantasy, thereby became an enchanting fairy tale itself, one about the creation of a new theatrical reality, itself with the metaphorical significance of the creation of a new world and a world order. But the union of a fairy tale world with the world of industry and machines challenges the belief that machines and electricity will successfully transform the communist world. Chaos in this case derives from this challenge to a vision of how the world should be seen, a challenge to the linear order that socialism was seeking to impose. This was not, however, the sole source of chaos in this production. A stage set of dissembled parts, a set which moved in response to and independently of the actors, communicated an unknown, incomprehensible, and unresolved vision of the future. Unknown and incomprehensible because the chaos of this set derives from the language of design as well as from the meaning.

The language of design refers to the sources of that design, and these sources may be inherently chaotic, such as the carnival as a source, and the particular devices selected from those sources may additionally contribute to chaos – the montage, for example, taken from cinema, or the asymmetric composition of avant-garde architecture. All were strategies which can suggest or allude to processes of transformation occurring in the visual forms one perceives, and these strategies were used in constructivist stage design. The chaos of language is therefore a chaos of technique, of composition, and of allusion. A language may appear to be unstable or chaotic when the connections between words or images and the objects or ideas represented by them are challenged, weakened or dissolved[9]. This type of instability is likely to be enhanced by certain developments in art, such as abstraction and nonobjectivity. Further, as an unstable, ambiguous, or chaotic language participates in the construction of meaning and becomes a component of the resultant meaning, the chaos of the language extends to the phenomena being described and communicated. Thus, by creating or representing instability through its language, art can contribute to social and cultural chaos by calling attention to social instability or liminal, unresolved issues. And, in fact, the chaos of the art work may arise from a deliberate decision to depict liminality, either through the liminality of the language or through the narratives deliberately inscribed by the artist in the artwork. Finally, to the extent that the meaning of the design is equal to its sources – the idea of the carnival, the cinema, of industry – or to the selected devices – the device of transformation, for example – the chaos of meaning comes from the chaos of language. But the imagery and unity of the set communicate in a fuller way – like words do, conjoined in a sentence – and this is another source of chaos. Language communicates, but a work of art does more – it evokes an attitude toward reality.

How did the chaos of language characterize the set for the *The Magnanimous Cuckold?* An examination of the evolution of its design reveals a process of movement from a more realistic and architecturally complex set to a more schematic conceptualization in which the individual parts seem almost to have been reoriented from a

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

vertical and architectural structure into a horizontally attenuated disposition – a strategy which can be found in the work of other constructivist designers, as, for example, the development of the set for *Lake Liul'* by the designer Shestakov, as well as in Meierkhol'd's treatment of a play's text *(Les,* or *The Forest,* for example, where Meierkhol'd splices the original Russian text and reassembles it in the literary equivalent of a dissembled and horizontally attenuated structure[10]). The final construction for *Magnanimous Cuckold* consequently suggests not a coherent architectural structure but an assemblage or montage of posts, beams, ramps and wheels dominated by a strong diagonal and the movement of the wheels. In addition to subverting architectural structure, the set combines allusions to rural wooden windmills and farms of the Russian north, to the poster for the 19th century balagan play, and to the actual fairground with its dispersion of demountable architectural attractions, as well. The collaged effect of the parts of the set and the constant motion of the actors resulted in a production perceived as a machine at best, and a circus or fairground production at worst. The set united typically opposed elements: high and low art, rural and urban spaces, inanimate structure and dynamic machine, and this aggregation was perceived as chaotic, crude, and disdainful of socialist ideology, a world of the balagan and carnival, rather than a world of industrial production. Further, the presentation of a structure as dissembled and aggregated forced the viewer to complete it in his/her mind – a conceptual process desired by the constructivists but for which the spectators may have been unprepared.

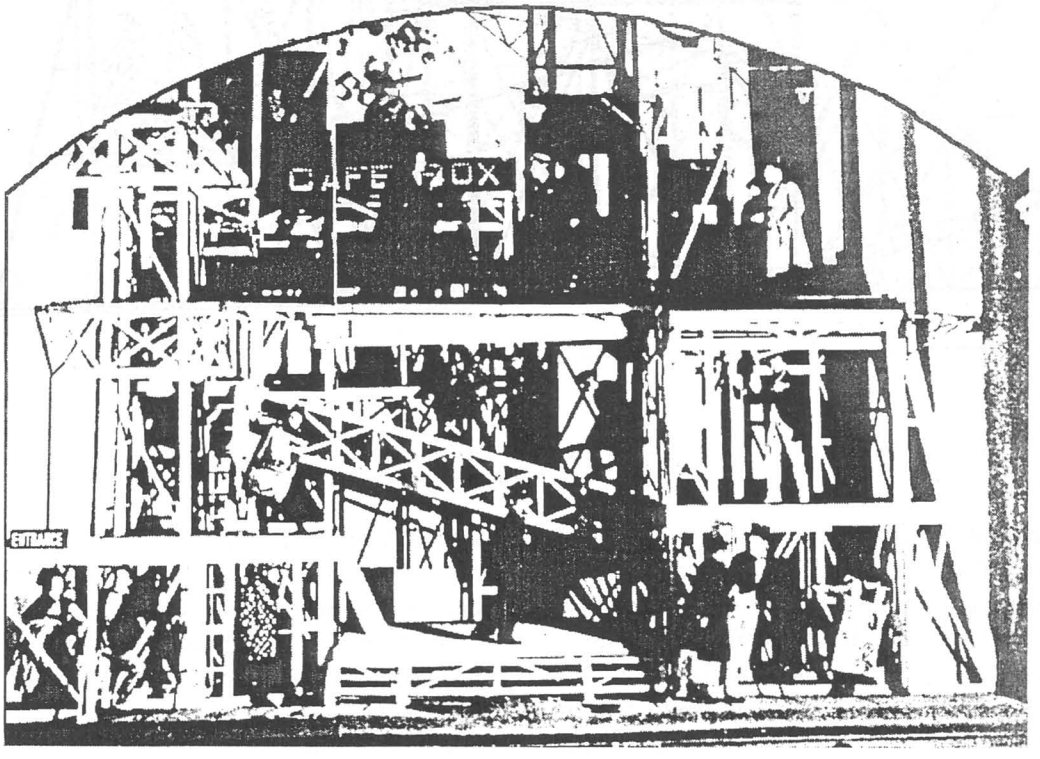


Fig. 7 – Vesnin, final set for *Chelovek* (photo reproduced from S.O. Khan-Magomedov, *Alexandr Vesnin and Russian Constructivism,* NY: 1986).

And yet another source of chaos exists in this production. If the stage set is a metaphor for the creation of new ideas and behaviors from the old, it stands in direct opposition to

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

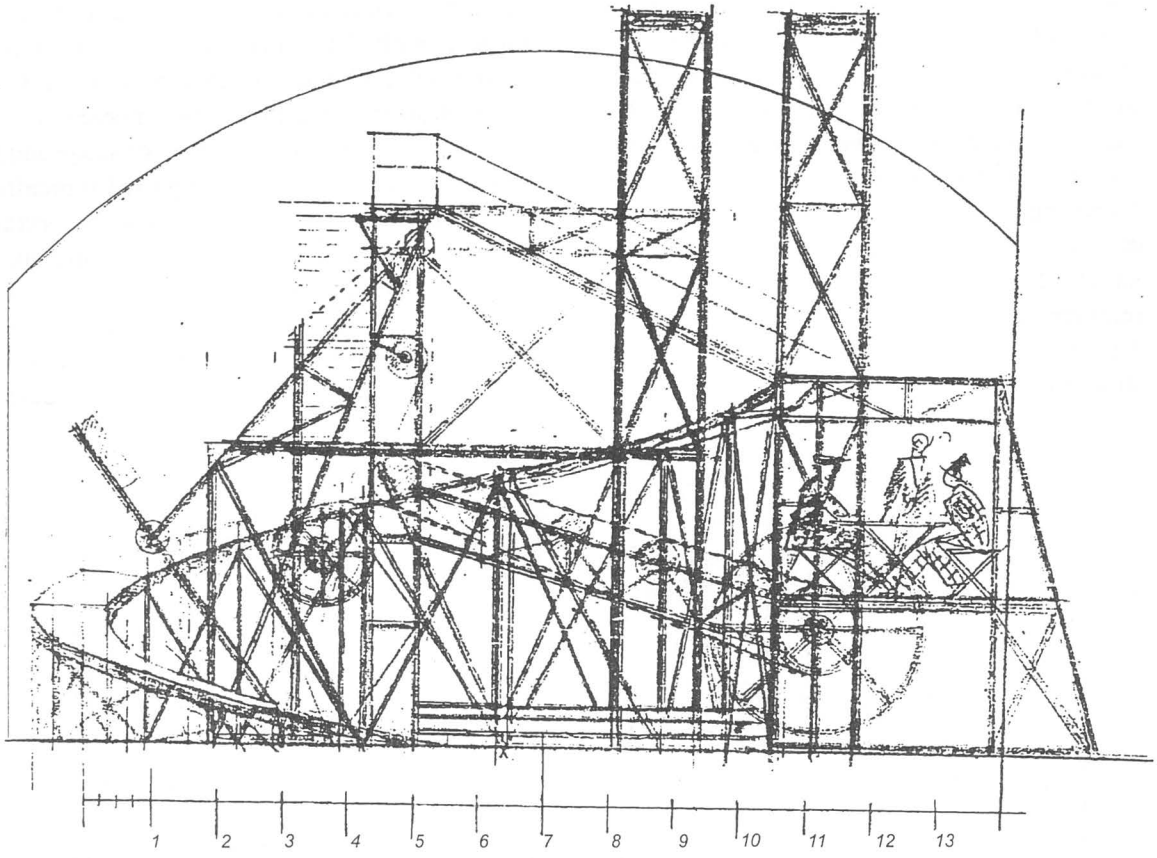


Fig. 8 – Working drawing for *Chelovek* (reproduced from *Architectural Drawings of the Russian Avant-Garde*, NY: 1990).

the textual developments of the play. This is a play about mistrust and suspicions of infidelity and the use of masks and deceptive behavior in order to determine the truth[11]. Bruno, a miller and scribe, doubts the fidelity of his wife Stella. Returning from a night away, he wonders if Stella cheated on him while he was gone. Upon finding her, he begins arguing and accusing her of continual transgressions. At first she swears her innocence, but then begins to say yes to all his accusations. The escalating fight is accompanied throughout by the starting and stopping of the red and white wheels and the windmill. Finally, Bruno proclaims that the doubt will kill him, but it is not possible to possess absolute proof of her constancy. Since he can't have such proof, he opts for proof of her inconstancy and arranges to have all the village's men pass through her room. Bruno himself comes, wearing a mask, and Stella seems to fall in love with him. But because of the mask, he doesn't know if Stella really betrayed him or secretly knew the truth. Eventually, Stella leaves with another man, and Bruno, left alone on the stage, sits down and says, "One more joke", and is left never to know or be able to believe in her faithfulness. The characters in the play, then, do not learn the truth; nor do they learn new behaviors; they do not change. Ending up alone, having lost whatever trust in one another they might originally have possessed, if change can be said to have occurred, it is for the worse. But the polarization of the narratives of the play and of the stage set is, in itself, yet another narrative – this one a meta-narrative about the ability of visual art creations to function independently as thought-inducing dynamos. And it may be that only

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

art is capable of such complete transformation – and that in this respect, designer and producer were challenging the state (as Bruno and Stella) to match the transformative process of which their art was so capable. This is the chaos of meaning, because the meaning of the stage set, indeed, of the production as a whole, subverts or undermines the meaning of the text.

The familiar production of *The Man who was Thursday,* producer Aleksandr Tairov and designer, Aleksandr Vesnin, 1923, provides an example of a production in which chaos derived from an amalgamation of urban, cinematic, and carnivalistic allusions. Staged by Tairov using a moderately idiosyncratic translation, rewritten as a play *(Chelovek Kotoryi Byl Chetvergom)*[12], it is a complex story in which a band of anarchists, named for the days of the week, is infiltrated by police, themselves disguised as anarchists. In the Russian version, "Thursday", the character most definitively known to be an anarchist, is the one to bring order following an uprising staged by the masquerading detectives.

Although the text does not change the original English location, given the timing of this production shortly after the end of the civil war, it does not seem entirely unlikely to imagine an intended parallel between this play and the Russian revolution as a prelude to a new order to be achieved by a complete rejection of the past and after years of civil, political, and military anarchy. Metaphorically, the message of the play seems to be that disorder is either the prelude to order or even a new form of order in itself; and this message is paralleled in unexpected ways in the stage set.

Tairov stated that his goal for the production was to portray the form of the capitalist city which turns the person into a machine[13]. Certainly the set was dominated by machinism, and even as Vesnin moved from his initial sketches of mechanical parts toward the final, more architectural form, the set retained many of the automatic movements which left an indelible impression on the actors' playing and provided a commentary on the play's action (moving lifts), much as the turning wheels in *Velikodushnyi Rogonosets* commented on that play. Vesnin himself noted that his goal was to maximize the use of space with the effect of quickening the pace of action. Further, he added, because several scene changes were going to occur before the audience, a mechanized construction seemed necessary[14]. Thus, there were three elevator lifts in the construction, electrically illuminated and moving advertisements, and finally a ramped sidewalk on which people were continually moving and changing places. The structure consisted of multiple playing surfaces at different heights, and a tricameral arrangement creates the suggestion of different, isolated spaces for performing. With the exception of one surface, there are no infilled areas in the structure. The arrangement of the structure, in addition to its connotation of a machine, evokes the Vesnin brothers' designs of the interior structure of the Palace of Labor and anticipates later communal housing apartment designs. There is also a model predating the final version, on which there is a large wheel mounted to a pyramidal tower. The effect created is one of an electrified windmill. In the back of the model there are two slender towers, giving this version a more complete urban atmosphere than the final version possesses. In the final model, the wheels and pulley are gone. The towers remain but are partially hidden by the curved top of the stage. The diagonal ramp through the center is still present. The earlier model, as did the early sketches, also evokes a relationship to the Palace of Labor in the conglomeration of forms, towers, and cubes, and the overall tautness of the structure.

In its fusion of references to the Vesnin brothers' design for a Palace of Labor, to mechanized fairground entertainment, in the static and moving ramps, the cinematic ethos

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

of an American detective movie, and finally, in its evocation of both a multi-storied dwelling house and a city in which action occurred on several planes, and all of this exacerbated or enhanced by the masquerading inherent to its plot of anarchy and infiltration, the production ultimately evoked an organic architectural machine, or the synthesis of the city and carnival. This urban carnival of perpetual motion with its dual allusions to native rural sources as well as western and industrial sources was a chaotic and liminal fusion for viewers because of its union of capitalist urbanism with emerging ideas about soviet urbanism. (Or, if not an urban carnival, then the "automated utopia" envisioned by Timothy Walker in 1831. But this was an American utopia of the machine and country. While it is unlikely that the Russians would have been familiar with this idea, to the extent that any evocations of the American urbanized countryside were perceived, the chaos and liminality of the urban carnival would have been exacerbated).

This set, making the stage almost redundant as it becomes a mechanical container which seems to obviate the need for a theater, creates an initial illusion of inherent dynamism. The multilevel structure and compartmentalized areas for acting, the ramp and moving lifts, and the cinematically-influenced staging all compound the initial expectation of a dynamic disorder. But, as more than one writer observed, the movement of actors and set seemed to follow a mathematical plan which restricted and almost mechanized the movement[15]. Thus, the revolutionary set functioned as an order-inducing machine, and in this way, would seem to have paralleled and intensified the theme of the play, and to have imposed a non-chaotic solution. But given initial expectations of disorder, this solution may have been chaotic. And in fact, it was not

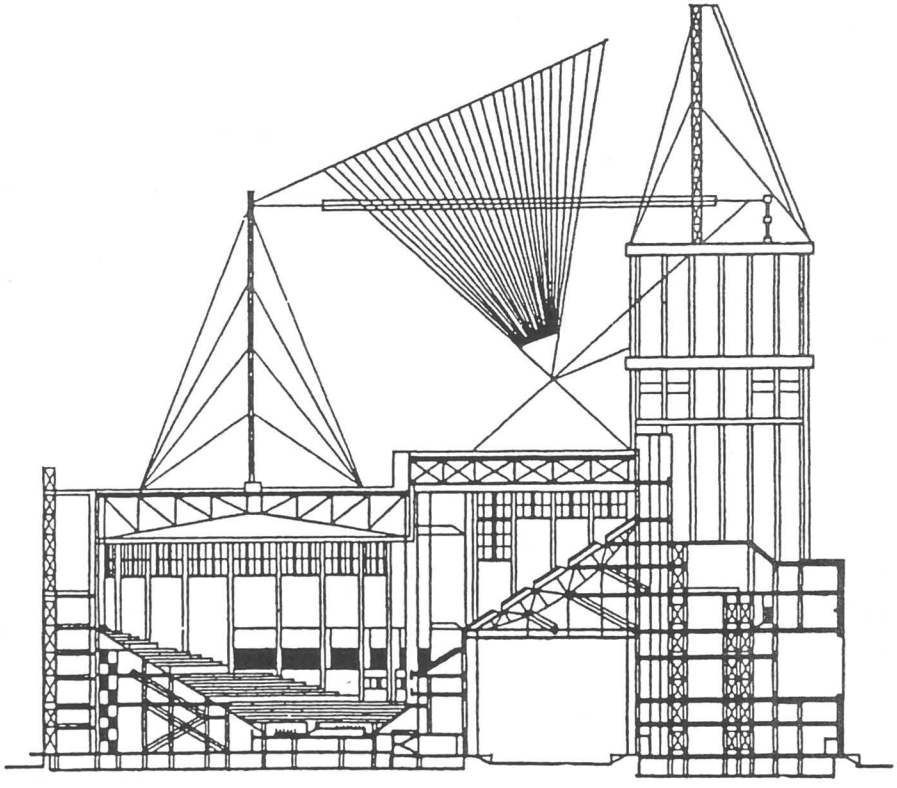


Fig. 9 – Vesnin brothers, section for the Palace of Labor, 1923 *(Architectural Drawings).*

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

uniformly perceived as order-inducing, for critics complained that viewers could not follow or understand the action; it moved too fast – a criticism likewise made of the previously noted set and production of *Lake Liul,* one which shared not only the dynamism of *Thursday,* but also a semi-architectural set which evoked urbanism and fairground conjoined once again. Shestakov's set somewhat more explicitly alluded to the forms of an outdoor theater and the balcony theaters attached to the outside of fairground buildings. But ultimately, what both the Vesnin set and the Shestakov set share is a chaos of dynamism: an enhanced pace of action which does not allow the spectator adequate time to absorb and unravel the anarchy of the plots and stage sets, or, in terms of chaos theory, a world of unpredictability and turbulence with the presence of multiple frameworks for finding meaning.

In an interesting juxtaposition, the relatively unknown production of *The Sorceress (Koldun'ia,* set and costumes by Isaac Rabinovich for the state Hebrew Theater in 1922) is visually a perphaps more chaotic design with its clutter of staggered vertical and horizontal forms – some skewed, some precariously supported by posts that do not appear sturdy enough to be weight-bearing, and stairs and ladders, some of which seem to be extending into the stratosphere. The rickety conglomeration, with its look of instability and temporariness, was perceived as embodying "the ecstacy of a free creation of the folk masses"[16] – a perception which in this case may have been acceptable, rather than chaotic, since the locus of production was an ethnic rather than a strictly socialist theater, and the play was not pretending to offer a vision of the future of soviet cities.

Another constructivist production worth re-examining in the light of chaos is Meierkhol'd's 1923 production of *Smert' Tarelkina (Death of Tarelkin),* with Varvara Stepanova as designer. In its conjunction of the carnival/balagan, the circus, and constructivism, the stage set manifested a carnivalesque and grotesque unity of the old

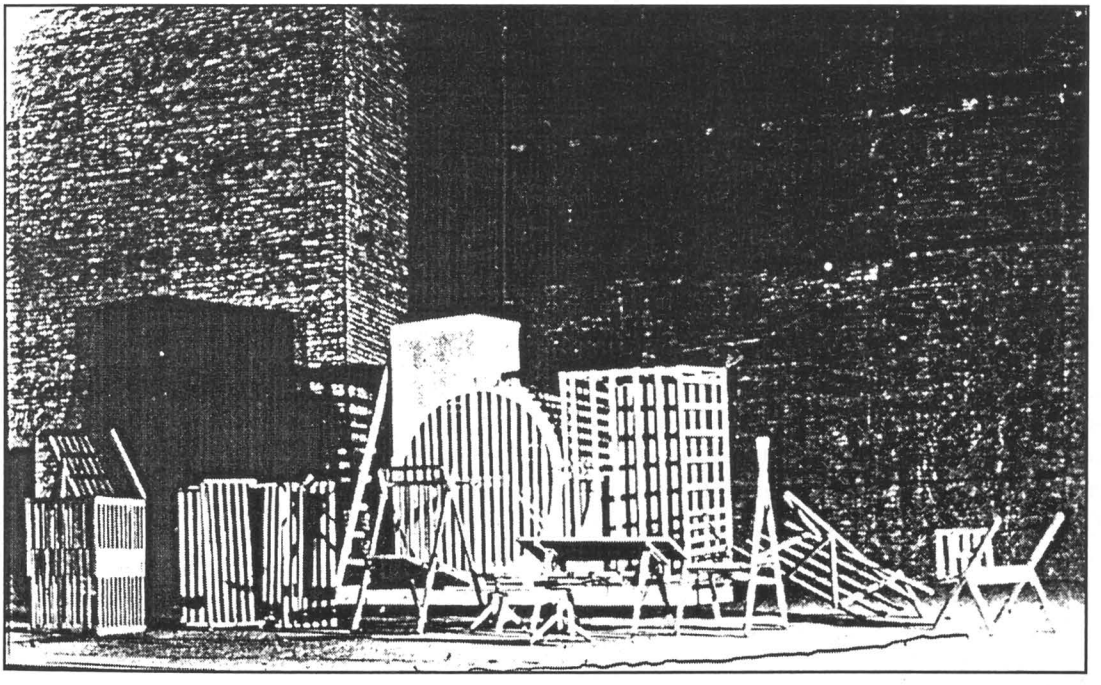


Fig. 10 – Photo of stage furniture and costumes for performance of Meierkhol'd Theater's production of *Smert'Tarelkina,* 1922, designer: V. Stepanova (Bakh. Mus., Meierkhol'd archives).

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

and the new, or folk, primitive, and popular forms of art and rational technology. The ambiguous nature of the stage "furniture" (circus apparatus or utilitarian furniture, and its cage and prison-like evocations), while alluding to the potential trial and possible imprisonment of Tarelkin (a civil servant who faked his death in order to outwit two bureaucrats who, he believed, were trying to swindle him), framed these possibilities as eccentric and nearly unbelievable, rather than as logical outcomes of Tarelkin's criminal defiance of traditional morality and of experimentation with new behaviors in a setting free of repercussions. And finally, the evocation of the circus potentially called to mind the athletic prowess and skill of circus performers, a level of skill necessary to dodge dangerous outcomes and entrapment. The chaos of this play therefore resident not only in the viewers' experience of turmoil but in the inability to provide a singular and familiar interpretive strategy to a well-known Russian play.

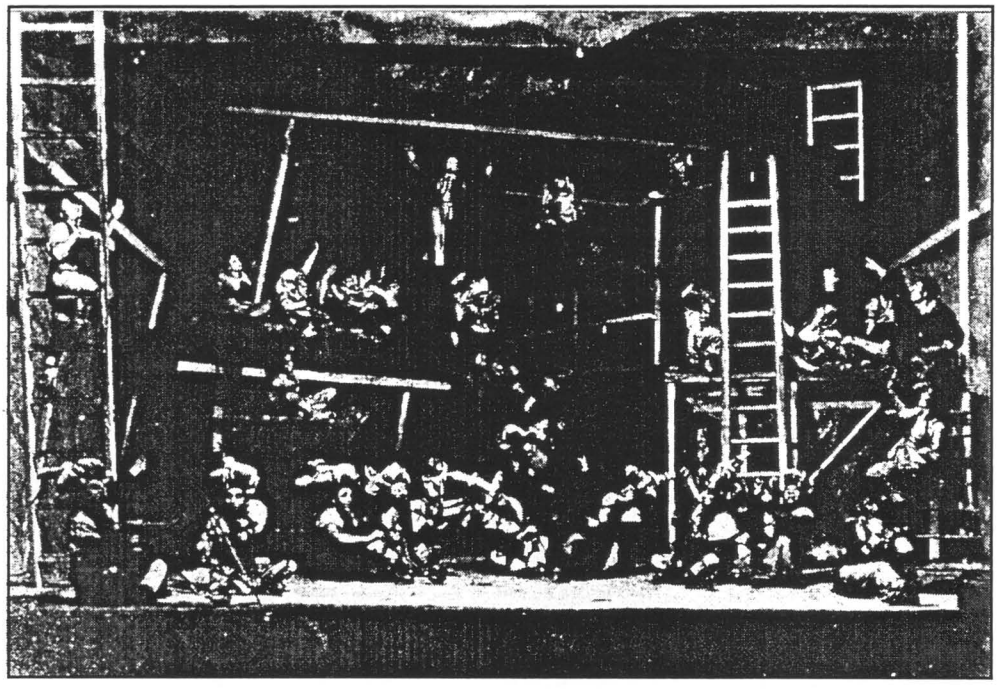


Fig. 11 – Photo of performance of *Koldun'ia* (Bakh. Mus., photo archives).

behavior. This framing actually serves as a reframing of the textual ideology, along with its social overtones, into a contradictory communication, which either obscures or overrides any pre-existing schema the viewer may have associated with this familiar play. Thus, the combination of striped, loose-fitting costumes and barred stage furniture which trapped the unwitting user could be seen to connote the loss of freedom associated with imprisonment. Yet, as eccentric trickery evoking the carnival, the same objects brought to mind the carnivalistic world of

Perphaps most damaging of all to the reception of constructivist productions was the perception of viewers that productions and stage sets such as *The Man who was Thursday, The Death of Tarelkin, The Magnanimous Cuckold,* or others of similar structure, were mechanizing the human being. To the extent that the stage set moved and that players interacted with this motion, boundaries between humans and the set, or humans and machine, were obliterated, resulting in a spectator perception of human machines. This did not have the effect of humanizing the

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

machine but of turning the person into a machine, an image from which the audience recoiled as it seemed to suggest a non-psychological person, a person who would be devoid of revolutionary pathos. To use a description which would not have been available in the 1920s, this was a person who could be programmed to be unresponsive to the goals of the new socialist state. The machine human evoked a negative reception because of this subversion of the idea of the human being as the monumental hero of socialism, and because the human being, united with the machine, challenged the myth of unilateral success promoted by the new state.

Dominated by complexity and multiplicity in their themes and language, the works of constructivist stage design defy monism and present the viewer with ambiguous, multiple, and competing schemas. They embody chaos. Add to this the chaos of the carnival, the chaos resulting from the absence of traditional scenic clues and the new forms of interaction between animate and inanimate forms, and the action of the play can no longer be interpreted or understood. The spectators are left in turmoil, as one reviewer complained, who went on to add that the chaos of the carnival overcame the meaning of the play; the play becomes unknowable while the human being becomes alien, a machine-human who would be incapable of revolutionary pathos.

The response to constructivist stage sets overall reveals an interesting failure of the artist's intention, along with a marked discrepancy between visual and ideological perceptions. In the first case, the artists who turned to constructivist stage sets did so with the goal of constructing and communicating visions of an ordered new world, a world in which art served the person and instigated new ways of perceiving and analyzing life. They eliminated what to them was the visual chaos and deceit of the naturalistic theater with its painted backdrops and attempts to recreate naturalistic, three-dimensional, and immobile scenery. What critics perceived, however, were either dry and schematic forms which deprived the theater of its full armament of expressive modalities, and thus threatened its ability to communicate the ideology and psychology of the new socialist society, or overtly dynamic constructions which competed with the ideology of the text. Thus, an attempt to control visual chaos resulted in a predominantly ideological chaos. This chaos derived from a perception of incongruity between form and content, or of the complete absence of content and meaning, a perception indicative of an incomprehensible artistic language and of a chaotic relationship of the set to the play. Yet, this chaotic obfuscation of meaning may in itself have served as an unstated allegory of the relationship of design to society at a time when designers no longer saw the promotion of social goals as tenable or achievable.

Notes

[1] N. Katherine Hayles, "Introduction: Complex Danamics in Literature and Science", in Hayles (ed.), *Chaos and Order* (Chicago, 1991), p. 1.

[2] Elena Rakitina, "Liubov' Popova: Iskusstvo i Manifesty", *Khudozhnik, Stsena, Ekran* (Moskow, 1975), p. 155, and her dissertation, *Novye Printsippy Stsenicheskogo Oformleniia v Sovetskoi Teatral'noi Dekoratsii 20kh godov* (Moscow: Institut Istorii Iskusstva), 1970, p. 85.

[3] Ark. Pozdnev, "Material'noe Oformlenie Spektaklia", *Zrelishche,* No. 9, 1922, p. 9.

[4] B. Alpers, *Teatr revoliutsii* (Moscow, 1928), p. 36.

[5] The poster is shown as an unpaginated illustration in Alekseev-Iakovlev, *Russkie Narodnye Gulian'ia* (Len./Mos., 1948).

[6] Meierkhol'd 998–1–844/855: materials for and on the history of the balagan.

[7] This is implied in an article by A. A. Gvozdev, "Etika novogo teatra", *Teatral'naia Kritika* (Len., 1987), pp. 30–32. The parable idea in general arose in conversation with A. Senkevich in Moscow, 1992.

[8] A. Zvonak in 1934 proposed this explanation of Meierkhol'd's use of folk theater devices (in Zograf fond, 2723-1-482, pp. 10–14).

[9] Foucault, *The Order of Things* (New York, 1973), pp. 42–43.

[10] A rearranged copy of the text of *Les* is in the Meierkhol's fond in the Bakhrushin museum, fond 1880171–305776/1026.

[11] A director's copy of the script is in the GOSTiM fond, 963–1–298.

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

[12] S. Krzhizhanovskii, in his fond, 2280–1–19. There is also a poorly zeroxed copy in the STD (Union of Theater Workers) library – the original was apparently in a fire and some of the pages have charred edges or corners.

[13] Alisa Koonen, *Stranitsy Zhizni,* (Moscow, 1975), p. 296.

[14] A. Vesnin, notes for autobiography, in fond in the Shchusev museum, Kn. 1573/543, f. 5, op. 1, d.1.

[15] K. Feldman, "Chelovek, Kotoryi byl Chetvergom", *7 Dnei,* Dec. 18, 1923, in the Kamernyi Theater fond 2030–2–54. The sense of metronomic order in the set is also felt by Derzhavin, *Kniga o Kamernom Teatre* (Leningrad, 1934).

[16] Reviews of the play in the GOSET (Gos. Evreiskii Teatr) fond, 2307–2–363.

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

ENESCIANA*

DAS ÄSTHETISCHE DENKEN UND DIE RUMÄNISCHE OPER VON DER ROMANTIKERN ZUR MODERNEN

Romeo Ghircoiaşiu

Im Frühling des Jahres 1861 entwarf man in Berlin das Erbauen eines Denkmales von Lessing. Unzählige Verhandlungen schlugen zu diesem Zweck, das Sammeln eines Kapitals vor. Es ist was einem jungen rumänischen Philosophen in der deutschen wissenschaftlichen Welt veranlasste zu behaupten durch eine Koferenz über „Die alte französische Tragödie und die Musik von Richard Wagner". Er hiess Titus Livius Maiorescu (1840–1917) und die Konferenz findet am 10.III.1861 statt. Den davon getragenen Erfolg veranlasste die „Berliner Philosophische Gesellschaft" des jungen Rumänen einzuladen, um in seiner Sitzungen den Vortrag zu wiederholen, welcher am 27 April 1861 stattfinden wird. Er wurde noch mit einem anderen jungen rumänischen Philosophen, ein Bewunderer Wagners, der Fürstensohn Gregor Sturza war, zum Mitglied der Gesellschaft gewählt[1].

Das Wichtigste des Vortragen von Maiorescu war in einem Buch enthalten, welches auch in Berlin, Anfang des Jahres 1861 erschienen ist, unter dem Titel: „Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form". Gerade der Rezensionen aus der Presse, so wie dem IV. Kapitel des Buches, verdanken wir einige Kentnisse des verlorenen Vortrages, und den Verhandlungen der philosophischen Gesellschaft[2].

Wir geben einige Ideen der Konferenz, die sich auf die Bruchstücke dieses berufen. Maiorescu beginnt mit des hegelschen Definition des Schönen, obzwar fortlaufend können wir in seiner Vorstellung kantische und herbartische Elemente entdecken. „Wenn das Schöne, sagte nämlich Maiorescu, selbst die Vollkommene Durchdringung der Idee und des sinnlichen Scheinens ist, so können wir als die einseitigen und vom Schönen sich entfernenden Richtungen die betrachten, wo entweder die Idee, das Logische, auf Kosten des Sinnlichen sich geltend macht, – was wir das Erhabene nennen können; oder wo das sinnliche Moment zum Nachteil der Idee vortritt – wodurch dann das Reizende besteht". Nach einem Beispiel aus Corneille's „Horace", in welchen Maiorescu der Ausdruck des Erhabenen sieht, nam er eine Analyse dieser Erscheinung in der Musik an. „Die Harmonie entspricht hier dem logischen, dem ideelen Element, während die Melodie das sinnliche vertritt. In der vollständigen Verschmelzung der Harmonie und der Melodie, wie sie in unerreichtem Grade Beethoven's Symphonien realisiert haben, liegt das Musikalisch-Schöne, während das einseitige Geltendmachen der Melodie zum Nachteil der Harmonie des Sinnlich-Reizende ergiebt (neuere italienische Opernmusik), wogegen das einseitige Geltendmachen der Harmonie auf Unkosten der Melodie, zum Erhabenen führt (Wagners Opern). So ist Wagners Richtung in der Musik ein eben

* Rubrique coordonnée par Mircea Voicana qui continue la série des études réalisées sous l'égide du Centre Enesco entre 1983–1986 et partiellement publiées dans RRHA, Série Théâtre, Musique, Cinéma, Tome XXXII, 1995 (voir également l'Avant-propos du même tome). (N. réd.)

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

solchen Extrem, wie Corneille's Richtung in der Tragödie"[3]. In einer Fussnote der Rezension, die berliner Zeitschrift „Der Gedanke", zeigt dass der Redner (Maiorescu) spricht über die logische Notwendigkeit der Dissonanz bei Wagner, und wies, endlich, den sozialen Komplex, dieser künstlerischen Phänomene darzulegen. Uber dieser sozialen Ansicht, die wir unterstrichen müssen, wegen des fehlenden Vortrages, teilt uns dieselbe Zeitschrift mit, im Zusammenhang mit dem ersten Vortrag, der Lessing gewidmet war. „Wenn die Erhabenheit zum Nachteil des Schönen sich geltend macht, dies ist schlechter für die Musik als für die Gesellschaft. Denn, wir denken, setzte Maiorescu fort, dass über der Kunst, das reine seelische Reich der Wissenschaft steht, dann sowohl die alte französische Tragödie, als auch die Musik Wagners, haben die Gesellschaft der Zukunft vorbereitet, in welcher er (Maiorescu) jeden Menschen mit einer Lampe, die in einem dunkeln Sall gestellt ist, um ihn zu erhellen vergleicht". Der Rezensent schliesst mit einem Glückswunsch: „Wir begleiten Herrn Maiorescu mit unsern besten Wünschen an seine südliche Heimat, in welcher man die Verbreitung der Philosophie, der westlichen Zivilisation vorbereitet um von dort, diese, begeisterter zurück zu kehren"[4].

Maiorescu war in dieser Zeit, oft mit sozialen Problemen beschäftigt. Im Jahre 1859 hielt er einem Vortrag in Bukarest über „Sozialismus und Kommunismus", welche Ideen er im Buch „Einiges Philosophische" wieder aufnehmen wird. Die Annëherung an Wagner, in Zusammenhang auch mit seiner politischen Betätigung, war unvermeidlich. Die Rumänen lebten damals in der Epoche der Vereinigung der beiden Fürstentümer, die Moldau und Muntenien, welche viele sozialpolitische Reformen beanspruchten. „Alles will seine Emanzipation", schrieb damals Maiorescu, „und durch die äusserlich ruhige Gesellschaft hallt dumpf hindurch das heisere schreien des Sozialismus und Kommunismus... Ein Altes ist für immer ab gestorben, mit ängstlicher Hast wird nach Neuerem gehascht; eine feste Burg ist zerstört und aus den Trümmern grinst brod- und obdachlos das geistige Elend"[5].

Natürlich, dass die Ideen des jungen Philosophen, lebhafte Diskussionen in der Gesellschaft der hegelschen Berliner hervorrief; zwischen denen die an den Debatten teilnahmen, erwähnen wir: C. L. Michelet, der Leiter der Gesellschaft, Pasquale d'Arcole, Adolf Iasson, Förster und Max Schassler. Maiorescu antwortet den Kritikern mit volles Genauigkeit, auch wenn seine Theorie begrenzt ist[6]. Tatsächlich übernimmt er einige Beweise aus den Schriften Wagners, wie zum Beispiel, die Idee der Richtung der Italienischen Oper „über bezaubernd". Was das Ideal-Logische Element der Musik betrifft, in einem früheren Zeitabschnit sieht er in der „Instrumentation, Kontrapunkt und Rezitativ, welcher sich logisch an den Sinn der Wörter bindet. Letzten Endes nimmt er doch das logische Element an „Harmonie", welches, nach der Rezension aus der „National Zeitung", von ihm betrachtet war, als eine Verschmelzung mehrerer Töne in einem Ganzen, nur isorythmisch und gleichgültig der Melodie"[7].

Die Grenzen der These Maiorescu's sehen wir besonders in der strenge Demarkation zwischen Harmonie und Melodie, als Ausdruck der „rationell-affektiven" Verbindung. Gemäss des Denkens der rumänischen Ästhetikers Pius Servien-Coculescu, sowohl die Harmonie als auch die Melodie, drückt sich durch die „wissenschaftliche Sprache" (die Welt der Ideen und Gesätze), als auch durch die „lyrische Sprache" (die Kathegorie der Affekte und deren unendliche Freiheit) aus. Gerade die Leit-Motive aus „Tristan" und „Parzival" sind vom Servien analysiert worden, durch seine „mathematisch" mit Ziffern bezeichnete Methode[8].

Die Aktualität der debattierten Probleme seitens der jungen Philosophen ist klar. Es sind gerade die Jahre in welchen Wagner den bekannten „Brief an einem französischen

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

Freund", „Die Musik der Zukunft" schrieb (15.IX.1860). Maiorescu schrieb aus Paris, (15.I.61) an seinem Vater, dass er einem Vortrag über „Le drame du passé et la musique de l'avenir" im „Kreis der Wissenschaftlichen Gesellschaften" hält. Der junge ehrgeizige betonte im Brief, dass – wie er informiert ist – die ganze Universität von Paris, sowie auch Rossini und Wagner zur Teilname eingeladen werden[9].

Wieder im Heimat, Maiorescu, hat auch in Bukarest seine Konferenz gehalten. Bis Ende des XIX. Jahrhunderts publiziert die allgemeine und die musikalische rumänische Presse viele Texte über die wagnersche Kunst. Der Musikkritiker Nicolae Filimon (1819–1865) teilnahm an den wagnerschen Dramen wärend seine Reisen durch Europa, so zum Beispiel „Lohengrin" in München (1859). Seine Reserven (die er der italienischer Kultur verdankt) hindert ihn nicht den Komponisten zu bewundern: „welcher neben dem musikalischen Talent, vereint auch das der dramatische Poesie"... „Es blieben ihm viele Verdienste und wir glauben dass die musikalische und dramatische Kunst, nach seinen Werken viel gewinnen wird"[10], schrieb am Ende Filimon.

Ein Wagner-Verein betätigt sich in Bukarest (1884–1896), und die symphonischen Orchester aus verschiedene Kultur-Zentren (Bukarest, Iassy, Sibiu, Braşov, Timişoara, Cluj), nehmen in ihr Repertoire Ouverturen und wagnerische Fragmente auf. Seit dem Jahre 1866 beginnend, als man in Timişoara „Tannhäuser" auffürte, die Opern des grossen Komponisten erschienen oft auf den Bühnen Rumäniens und speziell Siebenbürgens. Unter den begeisterten der wagnerschen Kultur erwähnen wir Ed. Wachmann und Ed. Caudella, die Begründer der Philharmonikern aus Bukarest und Iassy (1868). Ähnlich setzt sich George Dima und dessen Frau ein; es ist die Sängerin Maria Dima, die Übersätzerin der „Walkürie" ins Rumänisch.

...Gegen Ende des XIX. Jh. setzt sich die National-Musikschule durch eine Serie von Komponisten von internationalem Ruf, ein. Ein Beispiel ist in diesem Sinn Ion Scărlătescu (1872–1922). Nach den Studien in Wien mit seinem Landsmann E. Mandyczewski, und in Paris mit Widor, setzt er sich durch Kammermusik und symphonische Werken ein. Seine Oper „Othello's letzter Aufzug" auf einen Libretto von H. S. Chamberlain, heute verloren gegangen, war, in Prag, 1906, uraufgeführt.

Ein ausgeprägter Moment in der Entwicklung der rumänischen Musik-Schule, ist George Enescu (1881–1955). Seine kompositorische Bildung in Wien mit Robert Fuchs und in Paris mit Fauré, erlaubte ihm eine Orientierung in die Zusammensetzung der europäischen Kunst. In der wiener Oper, spielte man viele Wagner-Opern, errinnert sich Enescu in den Besprechungen mit Bernard Gavoty im französischen Rundfunk. Er bewunderte Hans Richter „wenn im Tosen des Orchesters die Bläser sich entfesselten"[11]. „Seit 10 Jahren gewisse wagnerische Chromatismen waren ein Teil meines waskularen Systems", sagte er bei demselben Anlass. Was für den Dirigenten Enescu diese ersten wagnerschen Experimente darstellen ist die Tatsache, die Tempi-originali zurückhielt von Zeitgenossen des Komponisten, wie er, an den amerikanischen Musikkritiker Helen Kaufmann erklärte[12]. Unzählige wagnersche Partituren waren im Repertoire des Dirigenten und in diesem Qualität eröffnete er die Rumänische Oper aus Bukarest, 1920, mit „Lohengrin".

Das Werk welches das Studium der wagnerianische stilistische Stellung Enescu's erlaubt, ist die Oper „Oedipus" – nach seinen eigenen Wörtern, „das Werk meines Lebens". Der Einfall der motivischen Entwicklung spielt hier eine besondere Rolle. Es sind Probleme, gebunden an den kompositorischen Stil und Technik, welche alle seine symphonischen Werke und die Kammermusik beherrschen. Wie Stefan Niculescu hingewiesen hat, „Enescu entwickelt die zyklische Technik so, dass er, fasst alle Themen aus

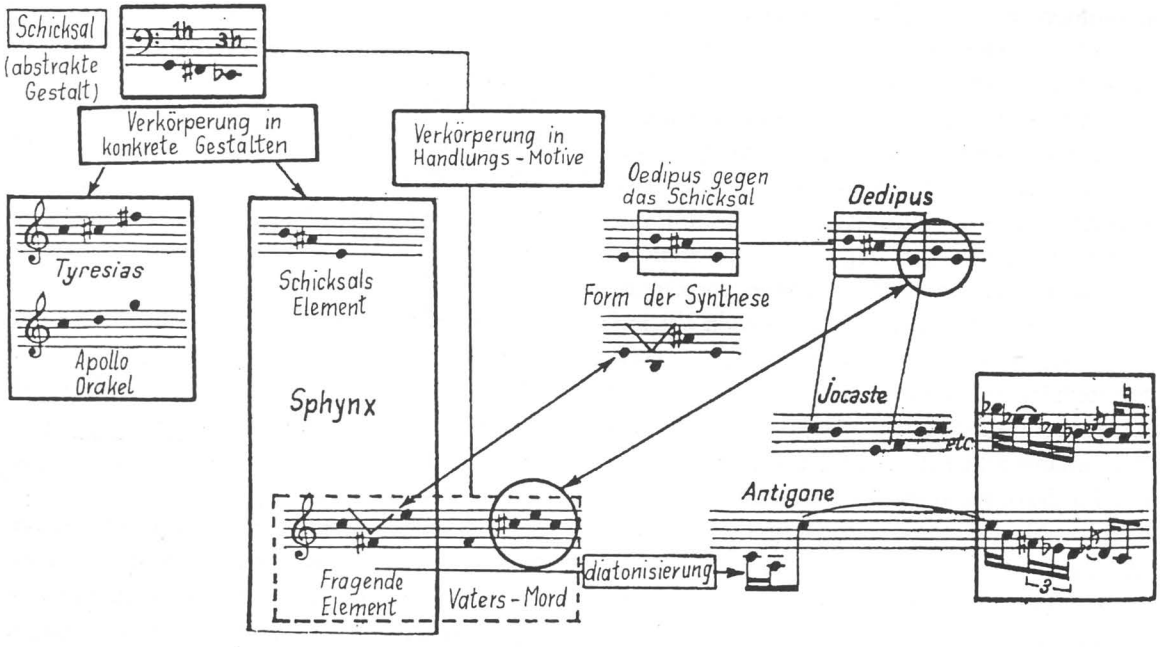
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

einer einzigen melodischen Linie abgeleitet, aber die tonale Stütze, durch die Chromatik, nicht aufhebt; daher benötigt er keines formales Prinzip von der Art des Serialismus. Seine Kunst kann als „quasi-serielle" bezeichnet werden, da die Entstehung der Musik aus einem oder mehreren zyklische Themen... wirksam wird, allerdings mit fast serieller Konsequenz, während die andere Faktoren des Ausdrucks, frei nach noch gültig gebliebenen tonalen und modalen Prinzipien gegliedert werden"[13]. Es ist gerade die kompositorische Auffassung welche wir in „Oedipus" bemerken. So wie O. L. Cosma in

Beispiel 1

seiner bedeutenden Monographie „Enescu's Oedipus", hingewiesen hat: „Was hinsichtlich der Auffassung dieser Leitmotive besonders beeindruckt, ist der organische Charakter der Thematik, besser gesagt der Umstand dass alles sich auf der Urzelle in den ersten Takten des Preludiums aufbaut, das zum Leit-Motiv des Schicksals wird. Aus diesem löst sich das Leitmotiv des Oedipus, des Menschen, und aus diesem wieder die der Jokaste und des Laios"... „In der Partitur kommen fast 30 Leitmotive vor, die eine Gemeinsame Struktur suchtbar werden lassen. Dieser Ansicht erscheint uns in der Opernliteratur einzigartig"[14]. Unermüdliche Umgestaltungen der Motive aus einer gemeinsamen Entsprungen und ihre Integrierung in der Entwicklung der Form veranlasst die typische Vorherschaft der „symphonischen Leitmotivik" wie es Prof. Georg Kneppler nennt[15]. In dieser Richtung haben wir die Motive eines kynetischen Charakter hervor, gegenüber weniger eines statischen Charakters. Enescu selbst gibt einige Leitmotive der Oper in den erwähnten Gesprächen, und als ein Beispiel des abstrakten Ausdruckes nennt er die ersten Takte des Duetts zwischen Oedipus und der Sphynx, wo die vier Motive verschiedene Bedeutung haben: a = der Mensch, b = die Frage, c = das Rätsel und d = wohin führen all diese?[16].

Wir geben auch eine suggestive Darstellung von Myriam Marbé gebildet, in welchen man merken kann, Verwandschaft



Beispiel 2

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

der Motive, die gemeinsame Quelle aus einigen Linien, ihre Umformungen durch Umkehrung, Krebs, Chromatisierung-Distonisierung, Vermehrung-Verkleinerung etc.[17].

Gewiss dass Enescu sich geschützt hat, um sich ein Epigone der grossen Schöpfer zu werden, sondern er fühlte sich zu einem neuen modernen Oedipus hingezogen. „Um keinen Preis, sagte er, wolte ich nicht die formen und entlehrten Formeln ihrer Substanzen, seitens der Menschen der Genie's aufnehmen, sowie Wagner und Debussy... Umsomehr, da zwischen dem Oedipus-Mythos und des Heldengedichtes Siegfried eine Ähnlichkeit existiert und ausserdem fühlte ich mich angezogen von der so aussergewöhnlich und so verführerischen Prosodie aus „Pelléas"[18].

Was die ästhetische Essenz des „Oedipus" von Enescu betrifft, diese reflektiert sich auf die Idee des Menschen welcher gegen feidliche Mächte kämpft, behauptet Sieg über sie, für dem Ideal der Freiheit. Es ist die Macht des Schicksals und der feindlichen Natur, welche unterwürfung werden muss. Wagner sah im Staat und in der Religion dem antiken Helden entgegengesetzten Kräfte[19].

Der junge Karl Marx drückt in seine Dissertation die Bewunderung an Prometheus und dessen Schrei aus: „Mit einem Wort, ganz hass'ich all und jeden Gott" – Aischylos: Der gefesselte Prometheus[20]. In einer ähnlichen Weise über der Zeit des Aristoteles, „der die Ewigkeit des individuellen Geistes und den Gott der positiven Religionen unterwarf"[21].

Zwei Momente aus Enescu's Oedipus – dessen Libretto ist von Edmond Fleg geschrieben – können hier hervorgehoben werden in oben erwähnten Richtung. So das 2te Szene aus Akt II: Oedipus in den Bergen herumirrend, verflucht die Götter, wegen einem unbarmherzigen Schicksal, welches sie ihm geschenkt haben, erhob er den Streitkolben gegen den Himmel. In selben Moment erscheint der königliche Karren und es folgt die Tötung mit dem Streitkolben dieser unbekannten Reisenden, unter denen, einer sein Vater war, König Laios. Es erfüllte sich der erste Befehl des Schicksals. Eine andere bedeutende Szene ist das Ende der Oper: Oedipus stirbt in Kolonnos in einer Grotte verschwindend, wo der Schutzherr Prometheus war: nachdem er in Athen von Theseus empfangen und verteidigt wurde. In ähnlichen Sinn Theseus ist ein anderes Symbol des Kampfes des Menschen, gegen den Tellurischen blinden Mächte.

Im XX. Jahrhundert, die ästhetische Denken und die rumänische Oper entwickelte sich in paraleller Weise, den Kontakt zwischen ihnen machend, insbesonders durch der Vermittlung der Musikkritik. D. Cuclin (1885–1978), imponiert in dieser Richtung durch die 20 Symphonien, und die Opern mit antiken Themen „Agamemnon" und „Bellerophon", sowie sein Handbuch des „Musikästhetik" (1933), einer den ersten dieser Gattung in XX. Jh. Em. Ciomac (1890–1962) übernahm die Ästhetik der Oper in seinen Kritiken sowie in seinem Buch, „Richard Wagner" (1934).

Die zeitgenossische rumänische Oper hat verschiedene historische satyrische, antike, oder aus Volksdrama und Märchen übernommene Thematik verarbeitet. Alle strobten sich nach eine Verspiegelung mit aktiven Kräften der zeitgenossische Leben und Ideale, in organischen Verbindung mit der kunsttheoretische Denken.

In diesem Sinn orwähnen wir Pascal Bentoiu (1927) mit seinen musikästhetische Schriften unter denen sein System in „L'Image et le sens" (1979), oder seine Oper, „Hamlet" und „Die Opferung der Iphigenie", in welcher sich die gesprochene Melodie aufdrängt die „Eurythmik" des Frauenchors. Nebem seine Studien über der „Kompositionsklassen" im kybernetischen Sinn, hat sich Aurel Stroe (1932), durch zwei Opern mit antiken Themen eingesetzt: „Oresteia I – Agamemnon" und „Oresteia II – Die Grabesspenderinnen". Die erste nicht nur Elemente des Instrumental-Theaters zugeeignet, sondern auch eine neue formbilndende Technik, in der Richtung einen

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

fortdauernden „Entstehung von Formen". Diese fortentwickelt sich von der Organisierung zur Freiheit, von der Heterophonie zur Arie, dann Arioso, Rezitativ, Sprechgesang und am Ende ein unabsonderlichen tönender Komplex, eine Kompositionstechnik als „Morpho-genesis" genannt.

Eine andere bemerkbare Oper ist „Iona" von Anatol Vieru (1926) eine antiken-biblische Thema, interpretiert in derselber Idee des Kampfes gegen die blinde Kräfte der Natur und der Gesellschaft. Die Ausdrucksweisen sind auch hier erneuernd als eine dauernden Veränderung der Form, welche sich mit den plastischen Prinzipien in den Kupferstichen M. C. Eschers in Verbindung erscheinen. Das Modale System des Komponisten ist in seinen „Buch der Modi", durch mathematische Methoden organisiert.

Die noch nicht uraufgeführte Oper „Meister Manole" von Sigismund Toduță (1908) verarbeitet eine Volksballade und die theoretische Schriften des Komponisten erscheinen als eine wahre Ästhetik der „Polyphonischen Formen bei J. S. Bach" (3 Bände).

Nach die Vorläufer, wie Wagner, Liszt oder Berlioz, die Musikern der Gegenwart in Rumänien so wie in viele Länder der Erde, offenbaren eine Reihe von aufsteigenden Linien, die vereinen sich in ein zusammen gesetztes Werden der Geschichte, und erlauben die Musik der Zukunft zum Vorschein bringen.

Cluj, 1985.

Bemerkungen

[1] Tudor Vianu, *Studii de literatură română* (Studien zur rumänischen Literatur), București, 1965, s. 566 f; siehe auch: *Rumänische Ästhetiker* (Texte in English, Französisch, Deutsch und Rumänisch, București, 1972, S. 5 f. (mit eine Abhandlung über Maiorescu von Liviu Rusu).

[2] T. L. Maiorescu, *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form,* Berlin, 1861, S. 51 f.

[3] „Der Gedanke", Band II, S. 112 f.

[4] „Der Gedanke", Band I, S. 250. Die Rezensionen des Buches waren in volgenden erschienen: „Vossische Zeitung", 4, XII, 1860; „Zeitschrift für praktische Philosophie", Heft 3, Dez. 1860; „National Zeitung", 10.I.1861.

[5] T. L. Maiorescu, *Einiges,* S. 201–202.

[6] „Der Gedanke", II, S. 112 f.

[7] „National Zeitung", 25.III.1861.

[8] Pius Servien, *Esthétique, Musique-Peinture-Poésie-Science,* Paris, 1953.

[9] T. Maiorescu, *Jurnal-Epistolar,* (Tagebuch – Korespondenz), București, Band II, 1975.

[10] N. Filimon, *Opere,* (Werke), București, 1978, Band I, S. 194.

[11] Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco,* Paris, 1955, S. 57.

[12] •'• *George Enescu. Monografie,* von Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffmann, Elena Zottoviceanu, in Zusammenarbeit mit Myriam Marbé, Stefan Niculescu, Adrian Rațiu. Redakteur: Mircea Voicana, București, 1971, Band II, S. 886.

[13] Ștefan Niculescu, *George Enescu und die Musik des XX. Jahrhundert,* in „Rumänische Rundschau", Band XXXV, 1981, Nr. 8.

[14] Octavian Lazăr Cosma, *Oedipus*, ebenda; siehe: O. L. Cosma, *„Oedip"-ul enescian* (Enescu's „Oedipus"), București, 1967, S. 102 f.

[15] Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts,* Berlin, 1961, Band II, S. 849.

[16] Cosma, *Enescu's Oedipus,* S. 110.

[17] Die erwähnte Mircea Voicana u.a., *George Enescu. Monografie,* S. 835.

[18] Bernard Gavoty, *op. cit.,* S. 133–134.

[19] R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen,* 2. Aufl., Bd. 4, Leipzig, 1888, S. 67.

[20] Marx-Engels, *Über Kunst u. Literatur* (rumänische Ausgabe) București, 1953 (deutsche ausgabe, 1949), S. 204.

[21] Marx-Engels, *Über Kunst und Literatur,* Berlin, 1967, Bd. I, S. 282.

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

VALEUR MUSICALE ET INTÉRÊT HISTORIQUE DANS LA VALORISATION DE L'HÉRITAGE ARTISTIQUE DE GEORGES ENESCO

Mircea Voicana

On parle souvent – avec une inquiétude réelle – de la crise actuelle de l'art, de la crise actuelle de la musique. Mais, c'est en quelque sorte un paradoxe: à la différence des époques passées, l'humanité n'a jamais eu à la disposition plus de musique (de la bonne musique) que maintenant. Les moyens (éditoriaux) d'impression, d'enregistrement sur disque, enregistrement électromagnétique, de transmission audio-visuelle, etc., mettent à notre disposition une vaste collection de musique provenant du monde entier et de toutes les époques. Cette offre, qui, parfois pourrait sembler hyperdimensionnée, répond à une demande constante du public – et elle en est, en quelque sorte, réglée et, bien sûr, influencée. En qualité de consommateurs de musique, nous écoutons avec intérêt et même avec plaisir, la musique du Moyen Age ou de la Renaissance, la musique baroque, classique et romantique, moderne et contemporaine, nous sommes contents du fait que les frontières de cet ample territoire musical avancent continuellement dans toutes les directions, vers le passé, vers les peuples voisins ou lointains, vers l'avenir, et nos demandes s'orientent selon les préférences et les nécessités. Le processus d'expansion continue de la zone d'intérêt musical a ses paramètres empruntés à la sphère de l'art créé, des œuvres et de leurs compositeurs; même si cette sphère pourrait s'épuiser (il n'en est pas question), à côté d'elle, autour d'elle, il y a la sphère encore plus vaste, de l'art interprété, des diverses «lectures» qu'on a offert ou qu'on fournit aujourd'hui, à partir de la musique créée «urbi et orbi».

Dans la tendance de jouir de cet éventail que nous pouvons ouvrir et agiter à notre guise, nous pouvons écouter la musique en tenant compte du contexte de son époque, de ce qu'elle a représenté pour son temps, de son évolution et de l'évolution de ses représentants, créateurs et interprètes. Cela suppose non seulement une culture musicale, mais aussi une culture générale, assez développée dans le contexte d'une fréquentation qualitative de l'art des sons suffisante pour pouvoir mémoriser les pièces, pour discerner les styles, faire les associations et dissociations nécessaires et justifier l'intervention du facteur esthétique et du critère axiologique. Mais, toute cette musique peut être écoutée en faisant abstraction des contextes, en réduisant tout à un plan intemporel, pour n'évaluer que les résultats comme tels, concrétisés dans les pièces écoutées, comme si toutes, dans leur diversité kaléidoscopique, étaient produites selon les différentes positions de ceux qui sont leurs acteurs et leurs facteurs – de nos jours. Cela peut paraître simple, mais les choses sont beaucoup plus complexes et nuancées. L'un des traits les plus intéressants et les plus dignes d'être rappelés, lorsqu'on se rapporte à l'art en général et à la musique en particulier, en tant que phénomène profond et profondément humain est, à côté du merveilleux (toujours merveilleux) processus de la création de l'œuvre d'art et à côté (dans le contexte de cette création) du processus quasi vivifiant (pour l'œuvre) d'adéquation de l'expression

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

de l'auteur dans ce qu'il crée et par ce qu'il crée – la capacité de l'œuvre de parler au-delà du temps, de témoigner, au-delà de nos vies éphémères, de l'auteur et de son époque, des pouvoirs et des vertus artistiques du créateur d'art et de son message. Car l'œuvre montre, avec une acuité volontaire ou involontaire, la capacité de l'auteur de sentir, de connaître et d'exprimer le sentiment de l'existence et les raisons d'être, marquées par un sentiment social plus ou moins évident et, provenant peut-être de ce sentiment même, par un caractère moral.

En procédant par des mutations essentielles de valeurs et de véritables transformations de type métaphorique, comme Tudor Vianu le montrait dans l'un de ses derniers ouvrages, par l'analyse du matériel brut formé par les données héritées ou acquises et leur structuration dans de nouvelles formes, idées et images, des créations sonores ou cinétiques (la danse) ou de complexe pluralité syncrétique, ou en créant d'heureuses abstractions ou des symboles qui vont jusqu'au mythe, mais aussi jusqu'à la démythification, l'art se détache, finalement, de celui qui l'a créé et investi, par l'acte même de la création, de pouvoirs de survie, il persiste après la mort de son auteur et transporte, à travers le temps, sinon le souvenir, en tout cas sa participation au destin de l'humanité.

Toute une pléiade de coryphées de la pensée et de la culture de notre siècle ont marqué, par la personnalité et la profondeur de leur pensée, les débats contemporains qui ont lieu chez nous et partout dans le monde: non pas (ou non seulement) sur les aspects de crise, mais sur l'immanence et la trans-temporalité de l'art, sur la pérennité des œuvres et sur la permanente re-lecture des véritables créations artistiques, enrichissement sublime – par l'apport successif des générations – du trésor culturel, spirituel de l'humanité.

Tout le débat d'esthétique et de politique culturelle tourne autour de la notion de *valeur*. Mais la *valeur* elle-même n'est, en effet, qu'un concept (ou une vérité) très relativisé par l'impact social et historique, ces deux aspects qui sont d'une cohérence inextricable:

– social, car le processus de valorisation, d'attribution et de reconnaissance de la valeur a comme point de départ l'acte et le résultat de la création comme telle, les deux étant conditionnés du point de vue social; mais, en outre, il suppose avec nécessité, finalement, le moment et l'acte de la *réception:* ce n'est que par la réception que la valeur s'accomplit et produit ses effets;

– historique, car l'acte de la création, mais aussi le processus corrélatif de la réception, sont «déterminés» (d'une part) et «censurés» (d'autre part) de manière historique.

C'est ainsi qu'on peut expliquer le fait que les succès d'un certain temps peuvent diminuer dans l'attention des récepteurs, peuvent tomber en désuétude, peuvent être oubliés, tandis que d'autres ouvrages restés dans l'ombre sont revalorisés soudain et passent au premier plan. Pour la première hypothèse, on pourrait rappeler le destin du poème *Grand Opéra* ou du poème *Les Préludes* de Liszt, pour la seconde, le sort de l'opéra *La Rencontre ou Voyage à Reims* de Rossini.

Le rapport entre *valeur* et *histoire* est un complexe intriqué d'interconditions (le lecteur s'est certainement rendu compte du fait qu'en parlant de la *valeur,* nous nous rapportons au plan *esthétique)*, car:

– la valeur esthétique est historiquement déterminée et elle produit de l'histoire (elle en est une *constituante)*; l'histoire s'arrête avec priorité aux «valeurs» (positives ou négatives) pour marquer sa route;

et d'autre part, réciproquement:

– l'histoire, comme résultante de la valeur (des valeurs) en est la condition, tant dans leur constitution (création) que (dans la musique et les arts du spectacle en général) dans leur interprétation, aussi bien que dans leur identification (réception).

C'est pourquoi la véritable *valeur musicale* implique deux aspects de valeur à la fois:

a) l'aspect esthétique, considéré en soi – et, d'ici, dans des contextes;

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

b) l'aspect historique, considéré dans des contextes – et d'ici, en soi.

Voici pourquoi, dans l'étude de la musique, de son évolution et de ses sens, il est impropre d'affirmer et de souligner *même* une opposition (que nous appelons *artificielle)* entre la valeur esthétique et la valeur historique, ou, pour simplifier et employer les termes de notre discussion: entre ce que nous avons préféré d'appeler parfois *la valeur musicale* et *l'intérêt historique.* Mais il est aussi impropre de nier a priori, avant de les connaître, les productions artistiques que l'histoire ne connaît pas (ou ne connaît plus), ayant déclaré (ou soutenu) que ces œuvres seraient dépourvues de valeur musicale. Cela est impropre parce qu'il est, au contraire, possible qu'elles aient une valeur musicale et qu'à la base de cette constatation nous puissions revenir sur la sentence de l'histoire ingrate, pour la corriger ou la compléter. L'action entreprise dans ce sens par Felix Mendelssohn-Bartholdy avec l'opera omnia de Jean Sébastien Bach est notoire. En outre, ce point de vue est impropre, parce qu'il ne tient pas compte, même dans le cas d'une valeur artistique inaccomplie, ou qui n'est pas encore accomplie, de l'autre aspect de l'œuvre, à savoir l'aspect historique. Une telle œuvre (encore) imparfaite[1], si nous ne parlons que du point de vue «purement esthétique», peut être extrêmement éloquente du point de vue historique, en indiquant les intentions, la sphère des préoccupations, l'atelier de création, les limites dans la conception ou dans la technique du travail artistique, sa conséquence ou, au contraire, les manques dans la structure du travail, la route parcourue dans le perfectionnement du métier, etc. On ne peut jamais nier le fait que tous ces éléments *présentent* un intérêt historique. Ne pas tenir compte de ces éléments, d'une manière implicite ou intentionnelle, serait tout aussi anti-culturel que le fait de les ignorer.

Cela signifierait, par exemple, en déplaçant notre discussion dans le plan de la littérature, priver de toute justification l'action grandiose entreprise sur l'œuvre de Mihai Eminescu à l'initiative du feu académicien Perpessicius, qui a sacrifié non seulement sa vue, mais toute sa vie pour pouvoir nous fournir l'édition des œuvres complètes d'Eminescu, action continuée avec abnégation et de brillants résultats par tout un collectif de spécialistes. L'édition comprend, à côté des chefs-d'œuvre, leurs variantes, leurs esquisses, les vers aussi bien que la prose et les articles publiés dans les journaux de l'époque, les expressions heureuses aussi bien que les tâtonnements et les variantes abandonnées, les annotations, les hypothèses, etc.; elle embrasse tout le matériel découvert dans l'héritage culturel du grand écrivain, des œuvres achevées, reconnues et publiées, jusqu'au exercices, notes, traductions et résumés qu'il à faits à un moment donné, dès sa jeunesse, jusqu'à sa mort. Par rapport aux résultats concrets de cette action – qui, d'une part, a beaucoup élargi le cercle des œuvres considérées définitivement acquises par le patrimoine culturel roumain, et d'autre part, a facilité de manière décisive notre édification sur la personnalité d'Eminescu et sur son travail littéraire concret – personne ne pensera plus à mettre en discussion l'utilité de cette entreprise. De même, aucun poète contemporain ne penserait à se plaindre de ce que l'édition de ses œuvres soit entravée par la publication de la grande édition Eminescu.

Pour revenir à notre domaine, le monde musical entier (y compris le grand public mélomane!) est trop satisfait que par ce qu'a été entrepris par Bach-Gesellschaft, ou par les éditions musicales ou de disques qui comprennent des intégrales (multiples ou parallèles, parfois) comme celles qui ont été réalisées pour Chopin, pour les symphonies, les sonates, quartettes, etc. de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Tchaïkovski, Janacek, Bohuslav Martinu, Bartok, etc.

Pourquoi nier la même démarache pour la musique roumaine, pourquoi ne pas admettre la même justification (et le même devoir qui nous incombe) pour l'œuvre de Georges Enesco, par exemple?!

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

Il est regrettable que nous ayons perdu quelques décennies jusqu'à ce que – malgré l'attitude d'ignorance voulue et même de défi «aristocratique» et «esthétisant» – la musique de nos précurseurs, du dix-neuvième siècle, au moins, mais aussi de l'entre-deux-guerres, ait réussi à entrer dans l'attention des programmes des concerts et des émissions musicales. Et il reste encore tant de choses à faire[2].

Il est d'autant plus regrettable qu'aujourd'hui, après trois décennies de travail scientifique organisé pour la connaissance adéquate et concrète de Georges Enesco et de son œuvre, après avoir pénétré dans ses archives, après avoir réussi, malgré les difficultés sur lesquelles nous n'insistons plus, à faire des identifications et des lectures de manuscrits confus et dispersés, à comparer des variantes et des versions, à signaler des ouvrages encore inconnus, etc., et après avoir obtenu même le premier volume du Catalogue de la création d'Enesco[3], l'atmosphère autour de ces activités est si défavorable, justement à cause de certains «spécialistes» qui, à un moment donné, consentaient à se rallier aux efforts entrepris dans la recherche de l'œuvre d'Enesco: le catalogue mentionné n'a pratiquement plus fait de progrès, le concert qui a été organisé à l'occasion du Xe Festival, le 20 septembre 1985, pour présenter, en première audition et à titre d'exemple, plusieurs ouvrages inédits compris dans le Catalogue s'est heurté à des difficultés inexplicables... que nous avons pu mettre en corrélation avec le manque d'intérêt (même pendant les jours du festival dédié à Enesco) de la part des susdits «spécialistes», de la part de la presse du festival, de la part des publications spécialisées et des émissions audio-visuelles. La justification – insinuée et non déclarée – serait l'opinion – préconçue, puisque les pièces étaient tout à fait inconnues – que «toutes les œuvres ne s'élèvent pas au niveau des grandes créations de Georges Enesco, c'est-à-dire, nous n'avons pas affaire à un «chef-d'œuvre». Tout cela ne montre qu'une fausse manière de penser et, en même temps, le manque de bons sentiments envers la musique (qu'ils réservent seulement pour leurs propres créations) et cela est démontré par le fait qu'envers les compositeurs étrangers et leurs œuvres, la logique qu'ils appliquent n'est plus la même! Nous écoutons, soit aux concerts, soit dans les transmissions radiophoniques, des pièces qui, évidemment, ne représentent pas un sommet des réalisations artistiques de leurs compositeurs, et on ne leur reproche pas qu'elles soient des œuvres «de jeunesse» ou «d'école», ni qu'elles ne figurent pas dans la liste des numéros d'opus, ni qu'elles soient inachevées ou abandonnées par leurs auteurs (et «ce serait donc une impiété» de les remuer maintenant!) ou, enfin, qu'elles soient, purement et simplement dépassées par d'autres créations artistiques dans lesquelles leurs compositeurs se sont beaucoup mieux réalisés. Donc, on n'oublie pas, en même temps, l'intérêt historique qui est toujours présent à côté du critère purement esthétique.

Dans cette situation se trouvent, dans une énumération tout à fait incomplète, bien sûr, des œuvres d'enfance et de jeunesse de Mozart, l'*Octuor* composé à 11 ans par Max Bruch, la *Symphonie* en do majeur créée à 19 ans par Richard Wagner, ou sa *Valse* qui, grâce à Martin Garling a connu une version pour piano, le cycle complet des *Symphonies* d'école de Mendelssohn-Bartholdy (et dont la numérotation dans le catalogue de sa création continue, par les numéros d'opus, les œuvres de maturité, en transformant leur auteur dans le compositeur d'encore 12 symphonies!) ou la *Valse* inédite de Giuseppe Verdi, trouvée dans la boutique d'un bouquiniste par un ami de Visconti, qui l'offre au grand cinéaste pour qu'il l'emploie dans sa grande création cinématographique inspirée du «Guépard» de Lampedusa, etc.

En même temps, parmi les ouvrages entrés dans le cône d'ombre, oubliés ou temporairement perdus, on a mis au jour, par un processus qu'on pourrait maintenant appeler séculaire, tant l'œuvre du chantre de Leipzig

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

que nous avons mentionnée plus haut, que toute la musique «ancienne», de la Renaissance, élisabéthaine, d'école flamande, «préclassique», etc., et, pour orienter les exemples vers l'actualité des dernières années, les divers concertos de Tchaïkovski, Paganini, Haydn (le second concerto pour violoncelle et orchestre), le *Concerto* de Beethoven qui représentait *sa propre transposition* pour piano et orchestre de celui qui, dans la version initiale avait été conçu pour violon, le *Concerto* pour piano et orchestre op. 185 de Joachim Raff (récemment interprété dans le concert symphonique de la Philharmonique de Bucarest, par Jean-Marie Antoniolli[4]), la *Pièce concertante* pour violon, harpe et orchestre de Ludwig Spohr (et en général toute sa création oubliée, ou la création de Lortzing, Moschels, etc.), les premières symphonies de Tchaïkovki, Dvorak, etc. dans les intégrales qu'on leur a destinées, la *Sérénade* pour orchestre de cordes ou les *Chansons suédoises* de Max Bruch, l'*Élégie* pour orchestre de cordes de Guglielmo Puccini, *Les Symphonies* ou la musique de chambre de Rossini, le *Lied de la douleur* ou *Feuille d'album* de Wagner, l'opéra wagnérien *Amour tardif,* les opéras *Voyage à Reims* et *Don Pasquale* de Rossini (le dernier, comme une sorte de parallèle ou de réplique au chef-d'œuvre de Donizzetti), l'opéra *Attila* de Giuseppe Verdi, *Alphonse et Estrelle* de Schubert ou la cantate *Lazarus* du même auteur, pour solistes, chœur mixte et orchestre, d'après le drame lyrique d'August Niemeyer, etc., pour conclure cette énumération rapide et incomplète avec cette nouvelle *Symphonie* de Beethoven qui, relativement récemment découverte, devrait connaître sa première audition en 1988. Toujours dans ce sens, nous pouvons énumérer la cantate *La mort de Cléopatre,* d'Hector Berlioz, *Le Vaillant,* de Mercadante Saverio ou les deux mini-opéras de Gaetano Donizetti: *Le carillon* (1836) et *Rita* (1841).

Toutes ces réalisations, contre lesquelles personne ne proteste et qui, non seulement ne sont empêchées ou ignorées, mais au contraire, elles sont promues et programmées, sont, certainement, dues aux recherches des musicologues et des historiens de la musique, qui les ont découvertes et (re)mises en valeur.

Mais, envers Enesco, nous avons (pour combien de temps encore?) une autre position! Or, dans le problème de l'intérêt historique, sinon de la valeur musicale proprement dite, l'œuvre et l'héritage archivistique d'Enesco constituent, peut-être, l'un des exemples les plus typiques. Ce que cet héritage comprend et mériterait d'être valorisé, tant du point de vue musical que du point de vue historique, est très vaste et varié. Il s'agit ici d'au moins deux grandes catégories d'ouvrages:

1. Il faut mentionner, en premier lieu, les ouvrages qui, même achevés, n'ont pas été publiés (par exemple: la Sonate en fa mineur op. 26 n° 1 pour violoncelle et piano, l'unique pièce d'Enesco qui, même si elle figure dans la liste d'opus considérée définitive, n'ait pas été publiée; ce n'est que maintenant qu'elle paraîtra (?), comme édition document à Editura Muzicală), ou, même s'ils sont publiés, ils n'ont pas encore été interprétés en public (à ce que nous savons, au moins). De ces ouvrages, ceux qui n'ont pas de numéro d'opus constituent le cas presque général. Nous pouvons citer, par exemple, les symphonies d'école n°s 1–4, sans numéro d'opus, évidemment, non publiées, parmi lesquelles n°s 2 et 3 n'ont jamais été exécutées.

Mais, pour ce qui est de la marque d'opus, il faut tout de suite remarquer que, pour Enesco au moins, ce critère est très relatif, car le compositeur lui-même avait rédigé plusieurs listes d'opus et avait noté l'opus sur les œuvres réalisées, selon plusieurs critères qui se sont succédé dans le temps, et, en outre, on ne pourrait pas toujours soutenir qu'Enesco, quelque exigeant qu'il fût, avait l'intention de s'en dédire: le cas du trio pour piano (qui est resté sans numéro d'opus parce qu'il s'était perdu (égaré) et non pas à cause d'une raison de valeur) nous semble en être concluant.

C'est justement pourquoi nous considérons qu'au moins pour les ouvrages compris dans

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

le volume paru du Catalogue thématique de notre collègue Clemansa Lilianca Firca, l'indication correcte doit mentionner le numéro de catalogue – ce qui nous fera éviter, à l'avenir, tout doute ou toute discussion sur l'identification de l'ouvrage en question.

2. En second lieu, nous devons tenir compte des ouvrages restés inachevés. La cause qui a déterminé l'inachèvement de tel ou tel ouvrage constitue, sûrement, un problème très important et intéressant; mais c'est un problème de recherche en soi, qui n'a aucun rapport avec la valorisation historique et musicale de ces ouvrages. Parmi eux, il y en a qui ont une valeur certaine et dont nous n'allons rappeler que:

– la Sonate (torso) pour violon et piano, (qui n'a qu'une première partie, analysée par feu Tudor Ciortea dans le cadre du Centre d'études «George Enescu» et publiée en édition par le professeur George Manoliu, et dont le première audition a été réalisée par Octavian Rațiu, à l'occasion de la session de 1969 de ce Centre;

– la Sonate (torso) pour violoncelle et piano en fa mineur, CTE-164 de 1898, qui n'a qu'une seule première partie de sonate, interrompue à la ré-exposition et qui a été complétée par le compositeur Hans Peter Türk en 1985, quand il y a eu aussi sa première audition réalisée par Ilse F. Herbert et Gerda Türk à Bucarest, dans le concert d'œuvres inédites d'Enesco organisé dans le cadre du Xe Festival musical international «Georges Enesco»;

– la 4e Symphonie *(Mai am un singur dor)* (Il ne me reste qu'un désir) inachevée et réalisée en première audition par l'Orchestre Symphonique de Cluj-Napoca, dirigé par Cornel Țăranu, le 5 oct. 1975 à Cluj-Napoca;

– la 5e Symphonie, inachevée et réalisée en première audition par l'Orchestre Symphonique de Cluj-Napoca, dirigé par Cornel Țăranu, le 8 févr. 1979 à Cluj-Napoca;

– le Concerto pour piano et orchestre;

– le Concerto pour violon et orchestre;

– quelques ouvertures et suites pour orchestre, dont quelques-unes très avancées pour ce qui est de l'étape de la création;

– les poèmes *Strigoii* (Les revenants), complété comme version de concert par le compositeur Cornel Țăranu, dès 1969, quand sa première audition a eu lieu avec l'Orchestre Philharmonique de Cluj, dirigée par Emil Simion, ou *Voix de la nature,* réalisé par l'Orchestre Philharmonique de Timișoara sous la baguette de Remus Georgescu, ou la *Suite Châtelaine,* idem.

Nous devons nous arrêter maintenant aux pièces et ouvrages qui, de manière déclarée ou sous-entendue, portent, pour certains musicologues, la marque «de jeunesse» ou «d'école». Bien trop souvent on met de manière abusive le signe d'égalité entre cette marque et l'affirmation d'une réserve en ce qui concerne la valeur, ou même le manque de valeur, en oubliant que, non seulement dans *Le Cid* de Corneille, «la valeur n'attend pas le nombre des années».

On peut inclure ici, certainement, des valeurs très diverses, quelques pièces de genre pour le début, ou des essais de danses de salon, mais aussi des formes avec plus de prétentions, comme tant de fragments de sonates de la période avant l'âge scolaire et des années d'études, dont certaines sont remarquables, à côté des suites instrumentales ou même symphoniques beaucoup plus constituées, ou les symphonies «d'école» citées. Le fait qu'Enesco n'a pas eu l'intention de s'en dédire (même s'il ne les a pas intégrées dans la liste des opus) est démontré par lui-même, car, le 25 février 1934 il a programmé et même dirigé personnellement, à l'Athénée Roumain et avec l'Orchestre Philharmonique de Bucarest, la première de ces symphonies (en ré mineur – CTE 230[5]). Les autres symphonies d'école[6] (la 2e en fa mineur – CTE 231, la 3e en fa majeur – CTE 242 et la 4e en mi bémol majeur – CTE 257) n'ont pas bénéficié d'une audition réalisée par Enesco mais la dernière a joui, en 1986, de l'attention du chef d'orchestre Ludovic Baci, qui, au pupitre de l'Orchestre symphonique de la Radiotélévisionn roumaine,

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

en a assuré la première audition radiophonique et en concert public[7].

Il faut remarquer, après toutes ces considérations, que, si Enesco pouvait bénéficier du traitement dont l'œuvre de Mendelssohn-Bartholdy a joui, en tenant compte, dans l'énumération de ses symphonies, de ses créations «d'école», mais aussi des autres ouvrages incomplets et complétés, il aurait non seulement trois symphonies, mais 10 ou même 11, qui pourraient être parfaitement valorisées dans les concerts:

1e – 4e	les 4 premières symphonies d'école, auxquelles nous nous sommes rapporté
5e	La 1re Symphonie (op. 13)
6e	La 2e Symphonie (op. 17)
7e	La 3e Symphonie (op. 20)
8e – 9e	Les 4e et 5e Symphonies
10e	La Symphonie de chambre (op. 33)
11e	éventuellement la Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre (op. 8), si, vu l'ambiguïté du genre, nous la comptons parmi les symphonies et non pas parmi les concertos).

Onze symphonies au lieu de trois, c'est tout à fait autre chose!

On pourrait faire la même démonstration pour les autres genres et formes musicales abordés par Enesco. Le choix est infini, ses préoccupations amples et vastes, son laboratoire et les archives qu'il nous a légués pleins d'efforts, d'essais, de suggestions et de... surprises, dont les capacités de valorisation masicale (interprétative) et même éditorale ne sont pas négligeables et ne doivent pas être oubliées.

Tout cela nous impose d'encourager une valorisation dans l'esprit intégraliste, avec un fondement axiologique esthétique et technique-musical, mais aussi d'un incontestable intérêt historique – dans le sens de l'histoire de la musique – du vaste héritage artistique de Georges Enesco (pour nous limiter à cet exemple), tant dans la mesure où il a été récemment catalogué que dans les zones qui vont être comprises dans le volume ou les volumes suivants du *Catalogue thématique de la création de Georges Enesco.*

Cluj, mai 1986
(Texte revu)

Notes

[1] Cette imperfection peut être d'ordre qualitatif, mais aussi purement quantitatif, dans le sens de *l'inachèvement* de l'œuvre, ou de la non-découverte, par nous, de l'œuvre intégrale.

[2] Un petit exemple serait la mention, par Constantin Stihi-Boss, d'un nouveau concerto inédit pour violoncelle et orchestre de Constantin Dumitrescu, qui s'ajoute aux trois autres concertos conservés à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, mais... (il faut le retenir!) qui n'ont pas encore été exécutés.

[3] Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creației lui G. Enescu,* I, București, 1985, 460 p; voir aussi Mircea Voicana, *Caleidoscop. Glose la Catalogul tematic G. Enescu,* dans RRHA, série Théâtre, Musique, Cinéma, XXXII, 1995, pp. 15–19.

[4] Il est vrai que, dans leurs commentaires, les présentateurs ont montré leur réserve en ce qui concerne sa programmation dans le concert, mais il n'est pas moins vrai qu'ils ont justifié leur sélection par la nécessité de connaître des œuvres qui mettent en relief les véritables chefs-d'œuvre (donc, au moins par l'intérêt comparatif et historique) Serait-ce un simple compromis et une véritable concession accordée à l'influence de Pascal Bentoiu, car le soliste n'était autre que son propre gendre!? Mais, en ce cas, pourquoi préfère-t-on accorder des concessions sur la qualité à Pascal Bentoiu et sa famille, en dépit des œuvres de jeunesse d'Enesco?!

[5] Nicolae Missir et Mircea Voicana, *Viața și activitatea lui G. Enescu. Mențiuni cronologice,* dans le vol. *George Enescu,* coordonné par Mircea Voicana, București, 1964, p. 224; Nicolae Missir, *Creația lui George Enescu. Repertoriu de opere, pe genuri și cronologic; ibidem,* p. 264; Mircea Voicana et collab., *George Enescu. Monografie,* vol. I et II, București, 1971 (consulter l'index des ouvrages à la page 1255 et suiv.); Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu,* I, Bucueşti, 1985, p. 308 et suiv.

[6] Consulter, en conformité, les mêmes sources indiquées à la note précédente.

[7] Le concert public a eu lieu dans la salle de la Radiodiffusion, le 8 avril 1971.

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

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

SUR LES MOTIFS MUSICAUX ENESCIENS: TRADITIONS EUROPÉENNES ET ORIGINALITÉ

Gheorghe Firca

Toute une tradition de la musique européenne, en commençant avec le baroque, traversant le classicisme et culminant avec le romantisme, s'est concentrée sur une donnée artistique fondamentale: continuer et accentuer l'idée musicale. Sans être soumises à ce processus, deux des formes caractéristiques de cette culture, la fugue et la sonate, n'auraient pas connu leur propulsion historique dans et en dehors des époques de leur grand épanouissement. Ainsi, le thème, ce donné morphologique obligatoire – remplissant des fonctions sans doute différentes par rapport à chacune des formes, fonctions en égale mesure constructives et psychologiques-dynamisantes pour l'architectonique – a constitué le terrain sur lequel s'est manifesté le talent (une construction du contrepoint, respectivement, du motif homophone, aussi savante qu'elle soit, serait un non-sens), d'une part, et qui, d'autre part, a conduit vers la personnalisation graduelle de l'idée, du discours dans son tout. Le processus historique est bien connu.

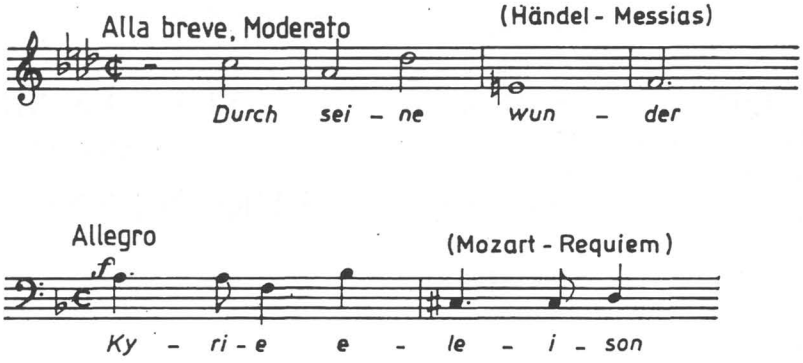
Dans le romantisme, cette thématique a finalement évolué dans deux directions: a) par l'amplification du thématisme jusqu'à la dissociation même de l'idée de thème (comme dans la mélodie wagnérienne infinie) et b) par la concentration du thématisme dans une entité morphologique du type du motif ou de la cellule (l'extrême se constituant, peut-être, dans la réduplication variationnelle de telles entités dans le discours webernien). Mais, il faut retenir que dans les deux cas le motif est le matériel de construction, seules, ses dispositions connaissant des modalités différentes.

Agissant soit dans le cadre du thème, soit en tant qu'entités intonationnelles autonomes face à une thématique largement déroulée (réduites, donc, à elles-mêmes), ces cellules-motifs possèdent une telle charge émotionnelle et, sans doute, idéatique-musicale qu'on a pu les grouper dans une catégorie distincte. Leur propriété majeure est celle d'un «concentré» d'expression, d'une sémantique en quelque sorte circoncise, où la logique musicale semble établir, au-delà du couple antithétique le plus simple, antécédent–conséquent, l'exsitence dans le motif même d'un élan brisé, d'une interrogation sans réponse. C'est pourquoi on les a nommés «motifs de l'interrogation»[1].

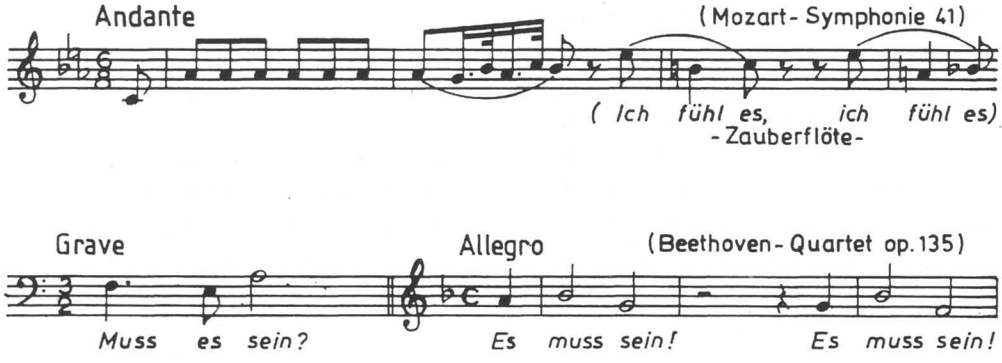
La preuve que ces motifs ont un potentiel émotionnel hors du commun est leur *exposition à l'unisson,* pour qu'ils n'épuisent pas ce donné aux possibilités de virtualisation sur le parcours d'une forme ample; le plus souvent, cette forme sera une fugue[2]. Le chiffrement sémantique ne tient pas *stricto sensu* de la matière musicale, d'où la relation entre ces motifs – toujours des thèmes de fugue – et les figures musicales-rhétoriques du baroque. Voici un cas où le pathétique, par exemple, s'identifie à l'une de ces figures, c'est-à-dire, au *saltus duriusculus* (Ex. 1).

D'autres fois, et justement dans le classicisme, lorsque ces figures étaient sorties de l'usage, l'allusion de tels motifs à un texte «verbal» surajouté attire l'attention sur l'idée (Ex. 2).

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



Ex. 1



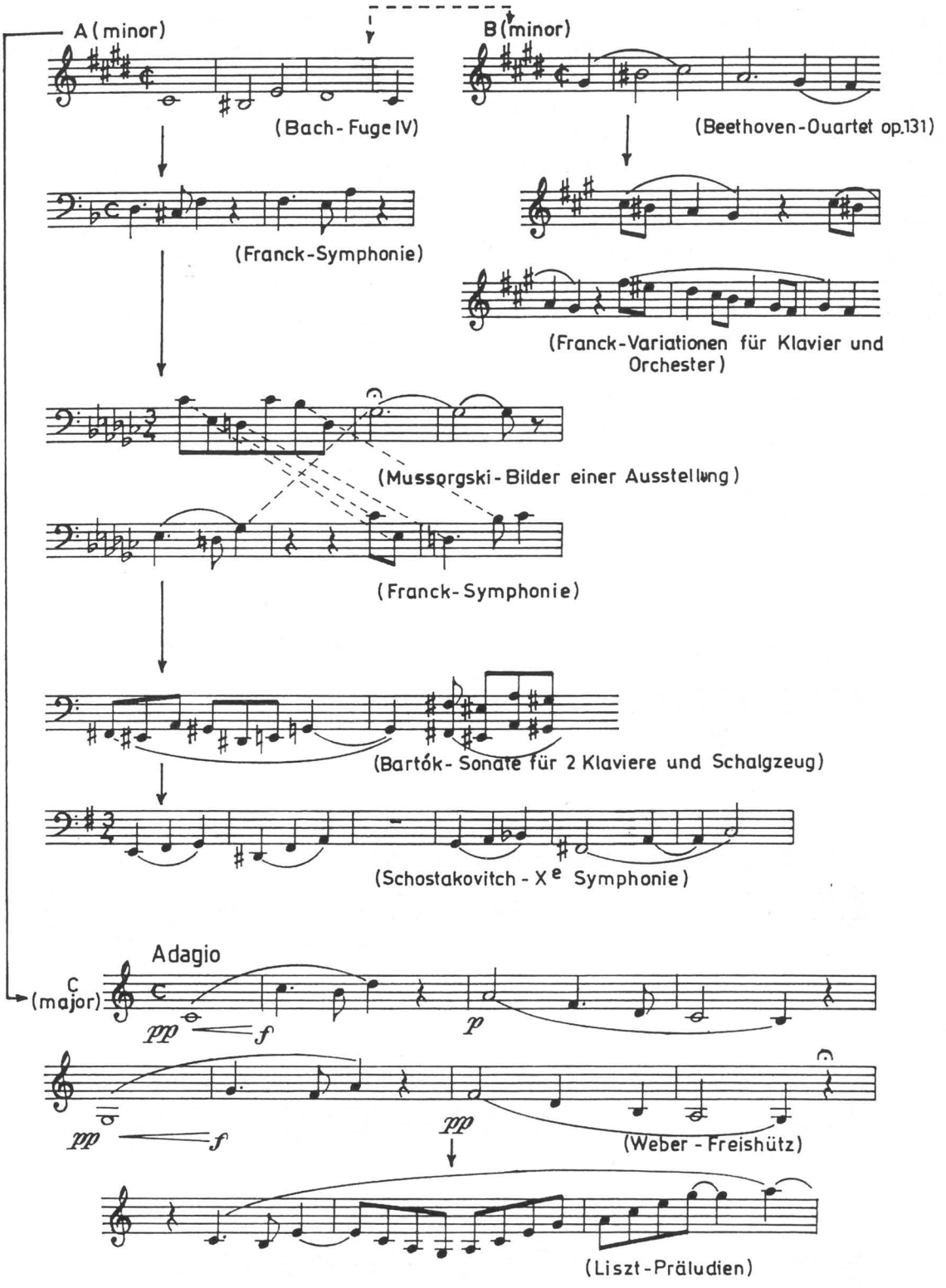
Ex. 2

Il est, donc, naturel qu'à l'avenir, le romantisme et les écoles nationales, ainsi que certains courants modernes exploitent au maximum les motifs de cette nature, même lorsque, pour des raisons esthétiques, on affiche le refus du programmatisme ou même de l'expressivité. Les rapprochements (parfois, les filiations) entre ces motifs sont possibles sur de vastes étendues stylistiques. Trop pédante, et surtout dans ce cadre, l'entreprise se limite de soi-même et se contente de mentionner dans le tableau suivant seulement quelques types de motifs, avec leurs relations structurelles, même si elles ne sont pas philogénétiques (Ex. 3).

Ce qu'on peut constater à propos de ces motifs, c'est leur économie intervallique, d'une part, et la distribution de ces intervalles en fonction d'un «pilier» sûr – un intervalle stable, la quarte et la tierce, et un autre, instable, le demi-ton; en plus, une tension toujours «irrésolue» apparaît, constituant le statut d'«interrogation ouverte» du motif.

En revenant aux notations du tableau, nous allons mentionner que les groupes A et B s'encadrent en mineur, en amplifiant les effets de ce mode. Seuls, les motifs du groupe C s'attachent au majeur, plus neutre au point de vue des tensions des intervalles, mais laissant quand-même des portes ouvertes à l'infiltration du modal[3]. Tandis que, comme nous l'avons déjà mentionné, le demi-ton du motif de Bach provient d'un sous-ton, qui devient un *subsemitonium modi,* le demi-ton de Beethoven est – certainement – directement une sensible *(Leitton),* même si le motif de Franck (celui des *Variations...*) a les mêmes intervalles que celui de Beethoven, leur sens descendant réduit le rôle de la sensible, conduisant également à la situation

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



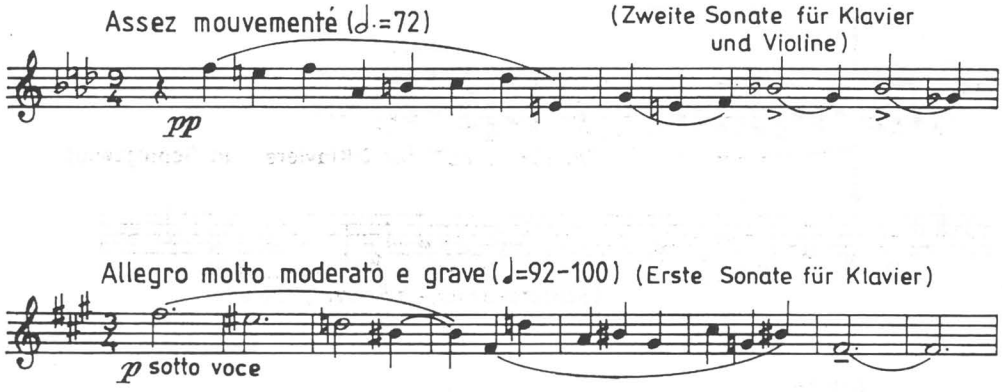
Ex. 3

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

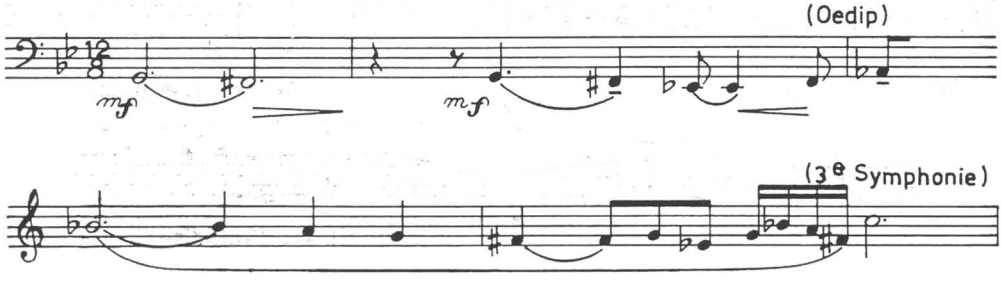
spécifique de celle-ci dans le mineur harmonique (le thème du cor anglais de la partie lente de la *Symphonie* du même Franck).

Ici se trouve le point central et délicat de l'exégèse, parce que rien dans les motifs respectifs (restreints à des intervalles peu nombreux, paradoxalement soustraits de la cohésion tonale) ne paraît plus se passer par «ses propres forces»[4], mais par une sorte de fatalité de leur participation à un jeu sur-ordonnateur (giré par les forces évasionnistes et stables en même temps du triton). Dans ces conditions, un facteur relativiste intervient immédiatement dans la structure et la dynamique des motifs, qui s'explique par un mécanisme de permutations des intervalles, de telle manière que les motifs puissent facilement dériver les uns des autres[5], et non seulement au sein du même groupe (surtout en A et B); tous les motifs peuvent se comporter en tant que variantes d'un modèle imaginaire[6]. Ce fait a une signification particulière pour la généralité (voir l'unité) du système, pour son potentiel de développement. Il ne faut pas oublier que de telles formulations des motifs musicaux sont propices à un travail de nature cyclique (propre à presque tous les compositeurs cités), travail fortement dominé par la variété dans l'unité du discours.

Héritier du romantisme, se revendiquant plus ou moins ouvertement de Bach, de Beethoven et, également de Franck, Georges Enesco fera appel aux motifs «de l'interrogation». Le modèle franckien surtout (groupe B) semble avoir «irrigué» les unissons par lesquels débutent quelques créations:



Ex. 4



Ex. 5

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

Et les exemples peuvent continuer. Les unissons servent ici à donner une impulsion à la forme et à cyclicité, en amplifiant le potentiel variationnel[7]. En dehors de la structure des motifs musicaux, avec la cellule en petit tiercet qui a eu le nom de «x» dans la musicologie roumaine[8], il faut remarquer chez Enesco l'amplification considérable du motif, ainsi que sa séparation de la tonalité et, en même temps, son orientation vers des modes chromatiques du type «synthétique»[9] (l'hexatonal, le mode S-T, le soi-disant «accoustique I», etc.).

La plus fameuse des cellules-motif enesciennes est, sans doute, ce véritable sigle dans l'écriture musicale de l'auteur: l'association dans le cadre d'un quatuor-quintte du tiercet. La cellule s'est entièrement manifestée dans le *Prélude à l'unisson.* Mais non seulement ici. Exclusivement confrontée à un calcul intervallique, la cellule apparaît comme une autre facette du motif antérieur – dans la même tierce mineure – y compris, la subcellule «x»[10]. La réalité phénoménale est tout à fait autre. Ce motif a, dans sa version «mineure» (avec petite tierce majeure à la base), tous les intervalles constitutifs du système modal: la tierce, la seconde, la quarte, la quinte, donc, tous les pentatonismes, ainsi que tout le substrat harmonique adéquat[11]. Quoique mineur, il ne s'attache pas pourtant aux groupes A et B, mais, grâce à sa parfaite diatonie, au groupe C surtout (à l'exception du caractère majeur, donc, «la pandiatonie» qui le dirige vers le majeur également, vers ce *do* de base de l'œuvre[12]). Libéré des intervalles petits et réduits, il n'a plus la même charge interrogative, pénétré par un fonds modal dans lequel son équilibre, presque statique, le place au-delà de la thèse et de l'antithèse. Les ponts vers un autre type d'entité intonationnelle, comportant d'autres fonctions, entité qui est la *formule*[13], sont toujours à la portée de la main.

Quant à ses relations avec le modal, une observation de Brailoiu en est le témoignage: il trouve que le même cadre de quatuor *ré-sol* est «un bicord ajouté à un pyén-mobil»[14].

Ex. 6

Cette mobilité du pyén peut être immédiatement prouvée, dans la même *Suite pour orchestre op. 9* où, déjà dans la deuxième partie, *Menuet lent,* on crée un bicord rempli d'une tierce majeure (dans le sens mélodique) et un trisson majeur (dans le sens harmonique). Il est tourné vers soi-même, par rapport aux motifs des groupes A et B, en précisant, dans un autre sens, un sentiment de la tonalité. Une analyse des intonations de facture modale met en évidence la grande circulation du motif avec la mutation du plan supérieur de la quinte vers le plan inférieur, en passant par le demi-ton conjoint avec le premier pilier. Il est présent dans la musique des écoles nationales et dans les créations d'inspiration folklorique (chez Grieg, Borodin, Prokofieff, Ravel, Janáček, Bartók et beaucoup d'autres), ce qui montre, une fois de plus, son origine modale.

Cette mobilité du pyén a conduit à la bien connue tierce enescienne oscillante, si commentée dans notre musicologie. La présence du motif, sous les deux formes provenues de la mobilité du pyén, sur le parcours de la création énescienne («en gardant un air de famille»[15] et en prouvant «...l'unité du microcosmos intonationnel chez Enesco»[16]) ne se résume pas seulement à ces manifestations et, en vertu d'une pensée créatrice toujours active, le motif est soumis à de permanents devenirs. Rappelons ici la fusion de la cellule «x» avec le motif diatonique (de la *Sonate n° III pour piano et violon* jusqu'à la *Suite n° III «Săteasca»,* et d'*Œdipe* jusqu'à *Vox Maris),* ainsi que l'aspect novateur de l'intégration du motif purement diatonique sur une ligne particulièrement chromatique, comme dans la *Symphonie de chambre,* grâce aux micromutations

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

de demi-ton par lesquelles ses cellules sont sans cesse enlacées.

Comme dans toutes ses intiatives artistiques significatives, Georges Enesco réalise également dans la sphère des motifs musicaux un droit équilibre entre ce que lui a offert sa formation de compositeur européen et les réverbérations profondes d'un fonds mélodique qui, grâce à une ancienne originalité, ont été finalement victorieuses.

Notes

[1] «Thèses des grandes interrogations», comme les nommait Tudor Ciortea, dans son livre *Cvartetele de Beethoven* (Quatuors de Beethoven), Bucarest, 1968, p. 66. Voir aussi: Andrei Benkö, *Tipuri melodice în lucrările lui Dima* (Types mélodiques dans les créations de Dima), in *Lucrări de muzicologie* (Travaux de musicologie), Cluj-Napoca, 15, 1984.

[2] Nous avons analysé cette possibilité répandue par la mise en parallèle d'un thème bachien et un thème beethovénien: Thème de *la Fugue n° 4 en ut dièse mineur*, dans *Wohltemperierte Klavier* et la Fugue libre de la première partie du *Quatuor à cordes en ut dièse mineur op 131* de Beethoven (cf. Gheorghe Firca, *Werkanalyse und Möglichkeiten einer neuen Lesart von Beethovens Schaffen*, in *Bericht Über den Internationalen Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin*. Herausgegeben von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann, Leipzig, 1978, pp. 323–327). Voir également: Mircea Voicana, *The Unity and Continuity of Enescu's Work*, in *Enesciana*, vol. II–III, Bucarest, 1981, pp. 161–167.

[3] Brailoiu voyait dans le thème lisztien des *Préludes* une première affirmation du pentatonique dans le symphonisme occidental (Constantin Brailoiu, *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extraoccidentales*, Université Radiophonique Internationale, Paris, 13 Mars 1954; traduit en roumain par Emilia Comişel, dans *Opere*, II, Bucarest, 1969, p. 230).

[4] Gheorghe Firca, *op. cit.*, p. 324.

[5] *Ibidem*, p. 325.

[6] Clemansa Firca, l'article *Variante*, in *Dicționar de termeni muzicali* (Dictionnaire de termes musicaux), Bucarest, 1984, pp. 512–513.

[7] Clemansa Firca et Gheorghe Firca, *Caractéristiques et fonction de l'unisson chez Georges Enesco*, in *Enesciana II–III*, Bucarest, 1981, pp. 57–61.

[8] Ştefan Niculescu, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu* (Aspects du folklore dans la création de G. Enesco), in *Studii şi Cercetări de Istoria Artei*, 2, 1961; Romeo Ghircoiaşiu, *Trăsături stilistice în evoluția creatoare a lui George Enescu* (Traits stylistiques dans l'évolution créatrice de G. Enesco), in *Muzica, 5/1965;* Adrian Rațiu, *Modalismul Sonatei a III-a pentru pian şi vioară «în caracter popular românesc»* (Le modalisme de la Sonate n° III pour piano et violon «en caractère populaire roumain»), in *Centenarul George Enescu 1881–1981* (Centenaire Georges Enesco), Bucarest, 1981, pp. 122–167.

[9] Wilhelm Berger, *Moduri şi proporții* (Modes et proportions), in *Dimensiuni modelate* (Dimensions modales), Bucarest, 1979, p. 15.

[10] Adrian Rațiu, *op. cit.*, p. 152.

[11] «A la figuration de certains accords et relations harmoniques fonctionnels qui génèrent la mélodique des préludes bachiens, Enesco opposera, ici et là, au sein du discours, une conduite mélodique, en circonscrivant des harmonies modales ou de substrat modal spéçifiques à notre pensée musicale» (Vasile Herman, *Formă şi stil în noua creație muzicală românească*, Bucarest, 1977, p. 55).

[12] Gheorghe Firca, *Gibt es bei Enescu eine spezifische c-Dur Tonart?*, in *Enesciana*, II–III, Bucarest, 1981, pp. 63–73.

[13] Robert Lach, *Studien zur Entwicklung der ornamentalen Melopöe*, Lepzig, 1913; Armand Machabey, *L'histoire et l'évolution des formules musicales en Occident*, Paris, 1928. Chez nous, Gheorghe Ciobanu a fréquemment insisté sur l'importance des formules modales (voir, entre autres: *Criteriul istoric în studierea modurilor populare* (Le critère historique dans l'étude des modes populaires) et *Muzica bisericească la români* (La musique religieuse ches les Roumains), in *Studii de Etnomuzicologie şi bizantinologie* (Etudes d'ethnomusicologie et de byzantinologie), Bucarest, 1974, pp. 65–73; 329–401).

[14] Constantin Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, in *Musique russe. Etudes réunies par Pierre Souvtchinsky*, II, Paris, 1953, p. 386. Traduit en roum. par Emilia Comişel, in Constantin Brailoiu, *Opere I*, Bucarest, 1967, p. 393.

[15] Adrian Rațiu, chap. *Les années de formation*, dans la monographie *George Enescu* (auteurs: Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, en collaboration avec Myriam Marbe, Ştefan Niculescu, Adrian Rațiu; coordonnateur: Mircea Voicana), Bucarest, 1971, I, p. 232.

[16] Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* (Chefs-d'œuvre énesciens), Bucarest, 1984, p. 66.

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

SUR L'APPAREIL INSTRUMENTAL DE CHAMBRE DANS L'ŒUVRE DE JEUNESSE D'ENESCO

Clemansa Liliana Firca

Ce qui caractérise le processus de formation et d'affirmation de la personnalité créatrice de Georges Enesco c'est que les options fondamentales du compositeur se configurent dans une non-contradiction déconcertante avec les normes héritées et que ces options naissent et se développent sur le corps même de la tradition. L'infusion de substance proprement enescienne dans les formes et formules traditionnelles est lente et nullement spectaculaire, elle connaît de nombreux méandres et des relais éclectiques et réclame, pour être reconnue, un regard dépourvu des préjugés évolutionnistes qui pourraient masquer l'essence du phénomène. Transposé sur le plan historique, ce phénomène n'est autre que ce précoce «devenir lui-même» que le musicien traverse durant ses années d'études de composition (à Paris surtout) et les années qui suivirent immédiatement après – au total environ 12 ans situés presque symétriquement autour de 1900*.

Tantôt apparent, tantôt caché, le fil de ce devenir se laisse découvrir dans la multitude exceptionnellement ample et diversifiée des faits de création du jeune Enesco. Le spectacle de ses débuts compositionnels est en effet si étonnant par sa grande variété que la première réaction qu'il suscite n'est pas de nature réflexive, mais de surprise devant le nombre et la diversité des manifestations. L'image immédiate de cette abondance nous est offerte par l'immense éventail de genres et espèces qu'aborde, du premier coup, l'élève de conservatoire, puis le très jeune compositeur Georges Enesco. C'est là une constatation valable en petit aussi pour le domaine de la musique de chambre représenté par absolument toutes les espèces et un assez considérable nombre d'ouvrages (ce qui fait que ce genre occupe presque deux tiers du total de la production musicale enescienne juvénile); seulement, dans ce domaine, l'image de la multitude des espèces implique nécessairement celle de la pluralité des moyens instrumentaux.

De toute évidence, les formules intrumentales qu'Enesco utilise pour ses productions de chambre au temps de sa jeunesse sont beaucoup plus diversifiées que celles des compositeurs de l'âge mûr. La fraîcheur de son intérêt pour les ressources de tel ou tel instrument, la tendance – toute naturelle – d'expérimenter des combinaisons de timbres sont à cette époque encore assez puissantes pour prêter au choix de l'appareil instrumental le poids d'une «décision»[1] de premier ordre dans l'acte compositionnel. De plus, à l'instar de presque tous les moyens techniques et stylistiques des compositions enesciennes «d'école» ou de début, «le vocabulaire» instrumental présente cette variété désordonnée, cette apparence de libre arbitre qui ne permettent que difficilement d'en établir la typologie – soit-elle, celle-ci, sur des critères purement techniques.

Aussi, ne vais-je pas m'engager dans cette direction mais seulement pointer les problèmes qui nous accueillent dans le domaine mentionné certains d'entre eux étant spécifiques, quelques autres concernant les

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

rapports entre la modalité instrumentale et la pensée compositionnelle d'Enesco en général.

◊

Un équilibre subtil entre l'élément constant et l'élément ephémère oblige les espèces qui vont composer la colone vertébrale de la musique de chambre du compositeur, c'est-à-dire, *la sonate et le quatuor,* dans leur classique constitution instrumentale (piano, piano-violon, piano-violoncelle et, respectivement, ensemble à cordes ou cordes et piano) à coexister avec d'autres, cultivées intensément à l'époque, et très peu ou pas du tout ultérieurement. L'énorme littérature de pièces pour piano datant de cette phase-là – la plupart, d'allure romantique – ne se fait plus voir au-delà du commencement de la première décennie de notre siècle (à deux exceptions près: *Pièces impromptues op. 18* et *Hommage à Gabriel Fauré* – 1922), le piano, en tant qu'instrument solo, ne revenant plus dans l'œuvre d'Enesco que pour rendre la complexité des sonates de maturité. De même des miniatures: leur existence s'inscrit pareillement dans les limites de la première décennie qu'il s'agisse de celles composées pour divers instruments solistes avec accompagnement de piano (violon, violoncelle, alto, flûte, harpe chromatique, trompette, cor, clarinette – la dernière datant de 1909) ou de la miniature vocale-instrumentale (représentée à l'époque respective sous la forme de voix-piano, voix-groupe instrumental, duo avec accompagnement instrumental) qui, elle aussi, ne présente après 1910 que deux apparitions isolées (à savoir, les chansons sur des poèmes de Fernand Gregh).

Ce ne sont pas seulement les espèces de chambre fondamentales dont je parlais tantôt, la sonate et le quatuor auxquels on peut ajouter le série des 8 trios avec ou sans piano (la majorité étant fragmentaires) et le quintette avec piano de 1896, qui dénotent la propension du jeune Enesco – constante, je le répète, dorénavant – pour les ensembles à cordes et cordes avec piano; les possibilités relativement restreintes de combiner ces instruments, voire même de... multiplier leurs ressources (j'envisage la pratique de ces formules amplifiées – «piano à quatre mains», «deux pianos», «deux violons», «quatre violons») sont exploitées avec certaine insistance par le tout jeune compositeur dans des ouvrages des plus différents comme forme et espèce (parmi eux: le triptyque *Pastorale. Menuet triste et Nocturne pour violon et piano à 4 mains* (C.T.E. 132) ainsi que le diptyque fragmentaire *I. Barcarolle. II. Thème Allemande* / et variations / (C.T.E. 130) pour une formation analogue; une *Suite* (C.T.E. 84) et une *Sonatine* (C.T.E. 136) pour piano à 4 mains; un *Prélude* et une *Gavotte* fragmentaire d'une suite pour deux pianos, violon et violoncelle (C.T.E. 129); une *Sérénade* pour violon et violoncelle (C.T.E. 131); *Aria et Scherzino* pour violon solo, quintette à cordes et piano (C.T.E. 124) et un *Quatuor* (C.T.E. 175) pour 4 violons; un *Duo pour violons* (C.T.E. 123); les *Variations pour 2 pianos op. 5* (C.T.E. 32); *l'Octuor* à cordes op. 7 (C.T.E. 198) et un autre pour la même formation, mais inachevé (C.T.E. 197); l'énumération pourrait continuer.

Dans toute cette littérature, le champ de la tradition est aussi celui où se manifeste de bonne heure la propre créativité d'Enesco. Les nombreux quatuors à cordes composés durant les années d'école ne sont probablement pas étrangers à un constant souci de perfectionner son écriture polyphonique (l'excellence qu'il atteint dans le domaine est d'ailleurs déjà remarquée et appréciée par son maître Gédalge). L'acte compositionnel paraît, en effet, à l'époque, être intimement lié à l'étude – à tel point qu'on dirait presque qu'Enesco aborde en ce moment le quatuor à cordes en vue d'acquérir certaine disponibilité sur le terrain du contrepoint, d'assimiler et consolider sa technique de maniement des classiques «4 voix». L'hypothèse que je viens d'avancer s'appuie sur la persistante présence dans les projets de quatuors de cette période des formes et des procédés contrapuntiques

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

imitatifs d'héritage baroque (le canon, la fugue, le fugato), et même sur la transcription pour quatuor à cordes d'une fugue à 4 voix trouvée dans les cahiers de classe de Gédalge (indice supplémentaire de la simultanéité des deux préoccupations de l'élève: dans les manuscrits des quatuors, au *verso* de nombre de pages, apparaissent en esquisse différents thèmes de contrepoint – principalement des canons et des fugues).

Plusieurs raisons également possibles, paraissent expliquer l'aparition de ouvrages pour piano à quatre mains: ceux-ci semblent être en partie le fruit d'influences «superposées» – à savoir celle de la littérature écrite à l'intention de ce dispositif instrumental par Brahms et celle, ultérieure, (plus probable dans les suites C.T.E. 84 et C.T.E. 132 datant de 1898 et, respectivement, 1900), de la littérature française (Debussy avait composé tout juste en 1889 sa *Petite Suite* et Fauré, en 1887, la suite *Dolly*, les deux pour piano à quatre mains). Ce sont là des influences qui se croisent dans les souvenances musicales de l'enfance d'Enesco aux échos laissés par la très répandue pratique de salon «de faire de la musique à quatre mains», sans doute familière au compositeur. Mais ce qui me paraît essentiel comme motivation – tenant cette fois des options mêmes du créateur – c'est sa prédilection pour la densité harmonico-polyphonique du discours en général et de la trame polyphonique spécialement, traits nettement favorisés par la répartition de la matière musicale aux deux parties du piano à quatre mains. Une certaine tentation du concertant ne serait peut-être pas exclue pour expliquer aussi le recours aux formations *de* ou *avec* deux pianos[2]: on sait aujourd'hui que les *Variations... op. 5* (C.T.E. 82) ont leur origine dans le projet d'un concerto pour piano et orchestre (situation comparable à la «dérivation» de la *Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre op. 8* du projet d'un *concerto* pour violoncelle interrompu après seulement trois pages de partition). D'ailleurs, on se trouve devant une alternative explicite de la part du compositeur entre la modalité de chambre et la concertante lorsqu'on lit – au frontispice de deux de ses œuvres de jeunesse – la nette indication: «avec accompagnement de piano ou d'orchestre», c'est le cas de la *Ballade pour violon avec accompagnement de piano ou d'orchestre* (C.T.E. 285) et même d'un fragmentaire *Concerto pour Violoncelle avec Piano ou Orchestre* (C.T.E. 292) (réalisé uniquement dans la première des versions annoncées dans le titre). A remarquer – comme le prouve le deuxième ouvrage – que l'auteur est parti d'un *duo* de chambre pour aboutir à la version concertante-orchestrale, longeant par conséquent l'inverse du chemin qui va de la partition à la réduction; schématiquement parlant, le terme de chambre de la relation

duo	*concerto*
(instrument x+piano)	(instrument x+orchestre)

diffère de son homologue dans la relation

concerto	*réduction*
(instrument x+orchestre)	(instrument x+piano)

tant par sa primauté chronologique que par l'autonomie acquise face au terme concertant-orchestral; la variante de chambre de l'ouvrage ne découle plus – et ne dépend plus – de la symphonique, mais se constitue en réplique autonome de cette dernière, telle une véritable *première version* de la composition.

La prédominance des ensembles de type classique constatée dans la musique de chambre précoce d'Enesco implique une seconde constatation – notamment que *les libertés* dans l'emploi ou la combinaison des instruments, les utilisations de modalités et ressources instrumentales (et... vocales) spéciales sont, sinon exclues, dans tous les cas réduites comme nombre et envergure. Les seules «singularités» que l'on puisse citer sont l'ensemble de 4 trompettes de la pièce *Au soir* (1906), le choix de la *déclamation* (au lieu du chant) dans la miniature vocale

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

Dédicace (sur des vers propes) (C.T.E. 220) et 1899 et, enfin, l'introduction de l'orgue dans l'ensemble de chambre (*L'Andante religioso* pour deux violoncelles et orgue – C.T.E. 133, datant de 1900, et cette autre pièce inachevée à la même formation – C.T.E. 134, ainsi que *Die Legende von der Glocka* sur des vers de Carmen Sylva, écrite pour baryton, violon, violoncelle, piano et orgue ou harmonium – C.T.E. 215 – en 1898).

L'aspiration de la musique de chambre vers le symphonique, qui se traduit par une augmentation du genre sur ses deux coordonnées – formelle et instrumentale –, l'appareil instrumental devenant ainsi: septuor, octuor, double octuor, dixtuor, est aussi ce qui détermine la première – et résolue – pénétration des vents dans l'ensemble de chambre. En dépit du fait que le *Dixtuor op. 14* marque un succès compositionnel, le groupe de créations musicales de chambre «aulodiques» ou mixtes (à cordes et vents) parues autour de 1900, reste en quelque sorte isolé dans le devenir de la partique de la musique de chambre enescienne qui rentre, après ce moment, dans le cadre des formations pour cordes et piano-cordes. La réunification des deux catégories d'instruments en un seul ensemble de chambre élargi – qui va se produire un demi-siècle environ plus tard avec la *Symphonie de chambre op. 33* – exprimera sur le plan des moyens instrumentaux également ce geste de culminante synthèse qu'Enesco manifestera sur tant d'autres plans en son dernier *opus*.

Notes

* Les ouvrages composés jusqu'en 1900 sont indiqués ici-même par leur titre et numéro de catalogue (Clemansa Liliana Firca. *Catalogul tematic al creației lui George Enescu*, București. 1985), ce dernier symbolisé par les initiales C.T.E.

[1] «Faire une composition musicale signifie en dernière instance prendre une série de décisions au cours du déroulement de l'acte compositionnel» (Aurel Stroe, *Câteva considerații asupra deciziei în procesul componistic*, in *Cartea interferențelor*; București, 1985, p. 246).

[2] Elles ne sont pas peu nombreuses les pages de manuscrit qui attestent l'attrait temporaire exercé par le genre concertant sur le jeune compositeur même si la grande majorité des partitions en question sont inachevées: environ 40% du total de ces œuvres concertantes ont comme instrument solo le piano.

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

SOME REMARKS ON ONE OF ENESCU'S EARLY WORKS: THE FIRST SONATA FOR PIANO AND CELLO OP.26 NO. 1*

Liliana Gherman

We shall procede by recalling that the first *Sonata for Piano and Cello in F minor,* which was later on brought together with the *Second Sonata in C Major* under the opus number 26, was written by Enescu in the autumn of 1898 (when the composer was only seventeen years old) and was thus congeneric with the *Variations for two solo pianos on an original theme* op. 5. Hence the sonata was among those quickly growing accumulations that were responsible for the leap to the composer's surging personality in the *Second Sonata for Piano and Violin* op. 6 and his commendable *Octet* op. 7. The immediate neighbourhood of the masterpieces may have itself overshadowed the First Sonata for Piano and Cello, which though well-written and enduring in point of value, was not that fortunate and went unprinted and, hence, barely known.

Without disapproving earlier opinions on the Romantic way of prevailingly Viennese mood looming about this sonata, we shall dwell on some classical, particulary Baroque stamps which may be traced both in the overall setting and in several details of the *écriture.* In doing so, we shall however show that the young musician attempted to re-melt these inherently assimilated technical and expressive data into an already well-individualized formulation.

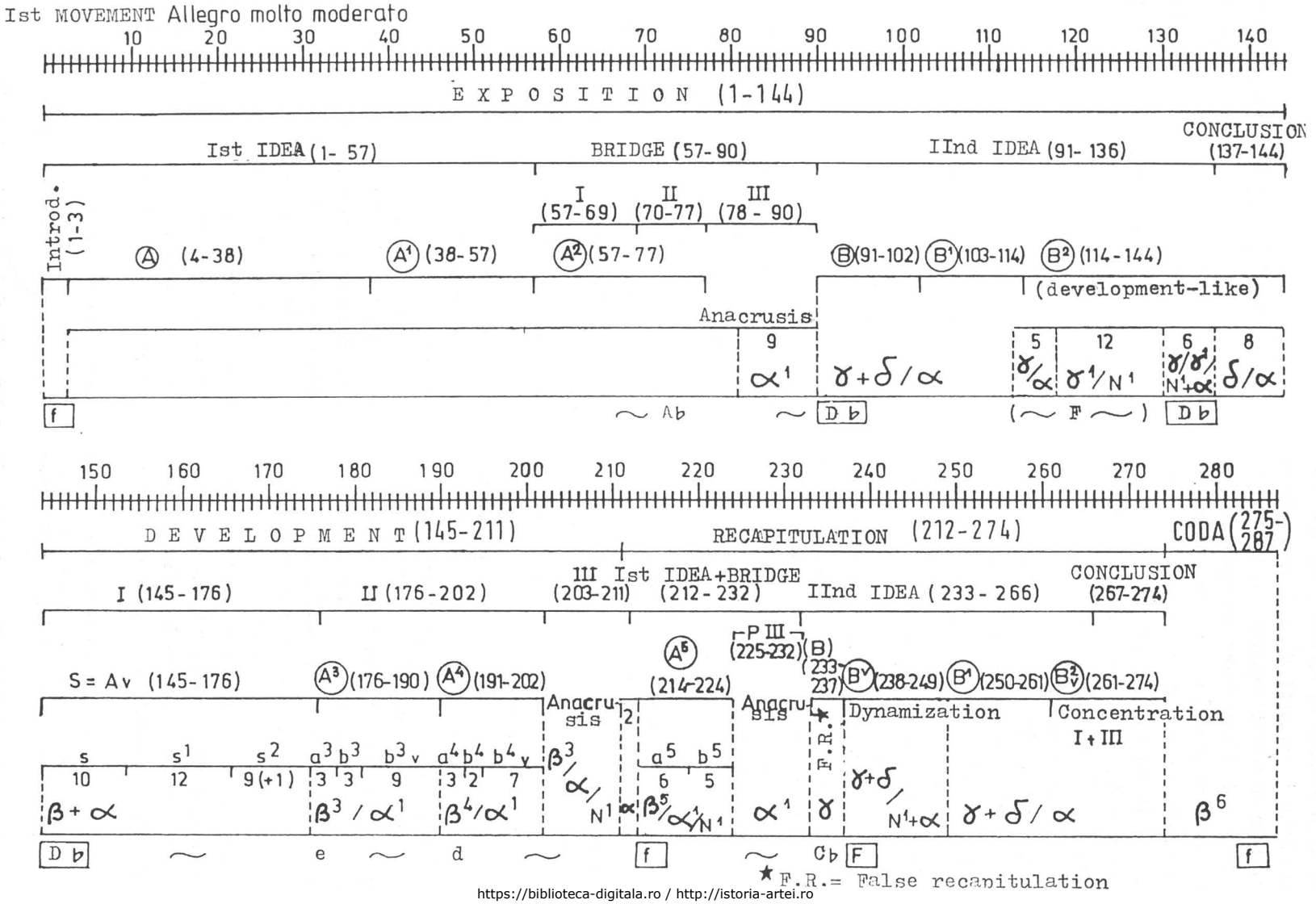
Even at a first glance, the succession of the four movements of the piece expresses reference to the classical canons of thought as concerns the markedly reified sonata form in the first part. Additionally, it is reminiscent of the preclassical instrumental cycle through the fogato style of the second and fourth parts. The third part is a tri-strophic *lied* cast in an enwrapping Romantic mood.

This analytical approach is also illuming for other interesting aspects of formal treatment (see in this respect the diagrams appended at the end of this study). Thus, in the first part, Allegro molto moderato, the above-mentioned sonata form, which is built on a kind of tonal opposition (F – D) that is reminiscent of Beethoven's "third relations", mingles with variation in the full statement of the main theme under six distinct hypostases: (A and A^1) in the theme exposition proper at the beginning of the Exposition, the third (A^2) functioning as a bridge passage, the next two (A^3 and A^4) in the second phrase of the Development, after an earlier fragmentary unfolding in the first (A^1), and the last one in the Recapitulation (A). A two-part tailoring is also at hand, given the overall proportionality of the rubrics (Expositions 143 bars, Development + Recapitulation + Coda – 144 bars, 287 bars altogether), which suggests a pattern frequently met within the Baroque Suite. This suggestion is strengthened by the widely spanning tonal development (F – D / D – F)

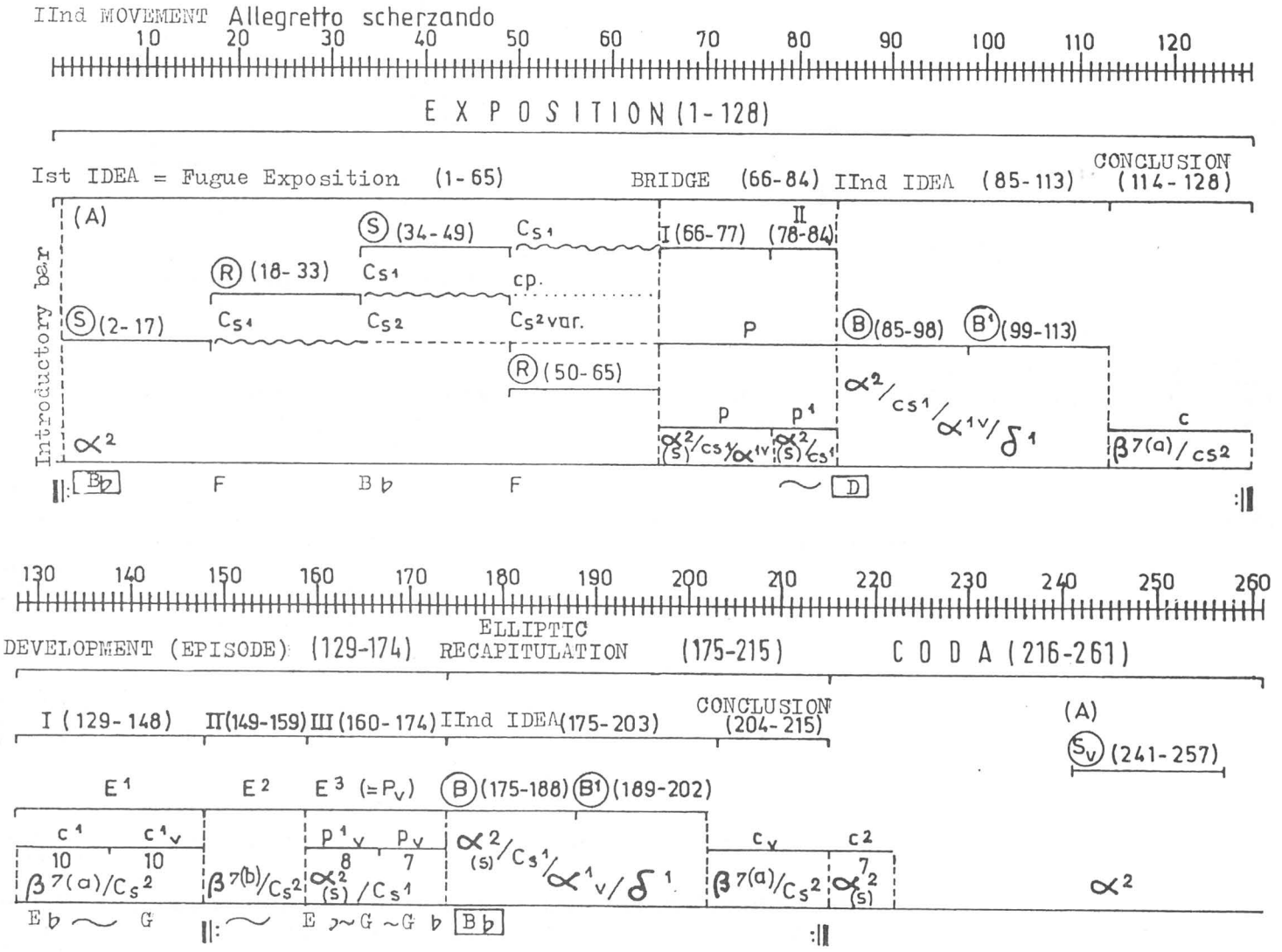
* The sonata was printed after the elaboration of this analysis: *Sonata pentru pian şi violoncel op. 26, nr. 1.* Ed. supervised and introduction in Romanian and French by Clemansa Liliana Firca *(Individualité et consensus historique dans l'Opus 26 n°1 de Georges Enesco),* Bucarest, Musée «George Enescu», 1994.

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

APPENDIX I

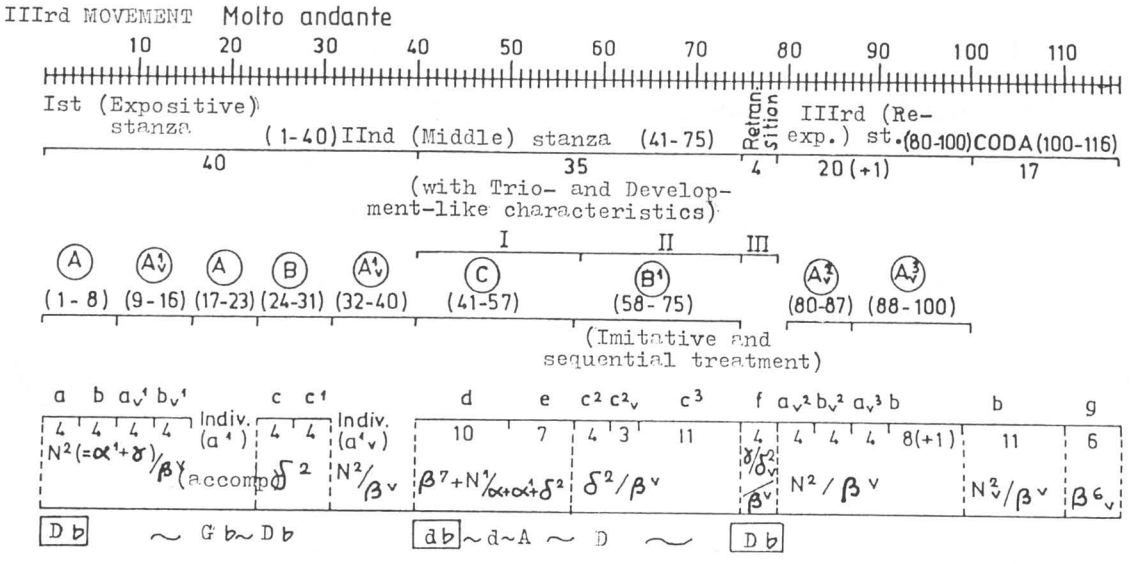


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

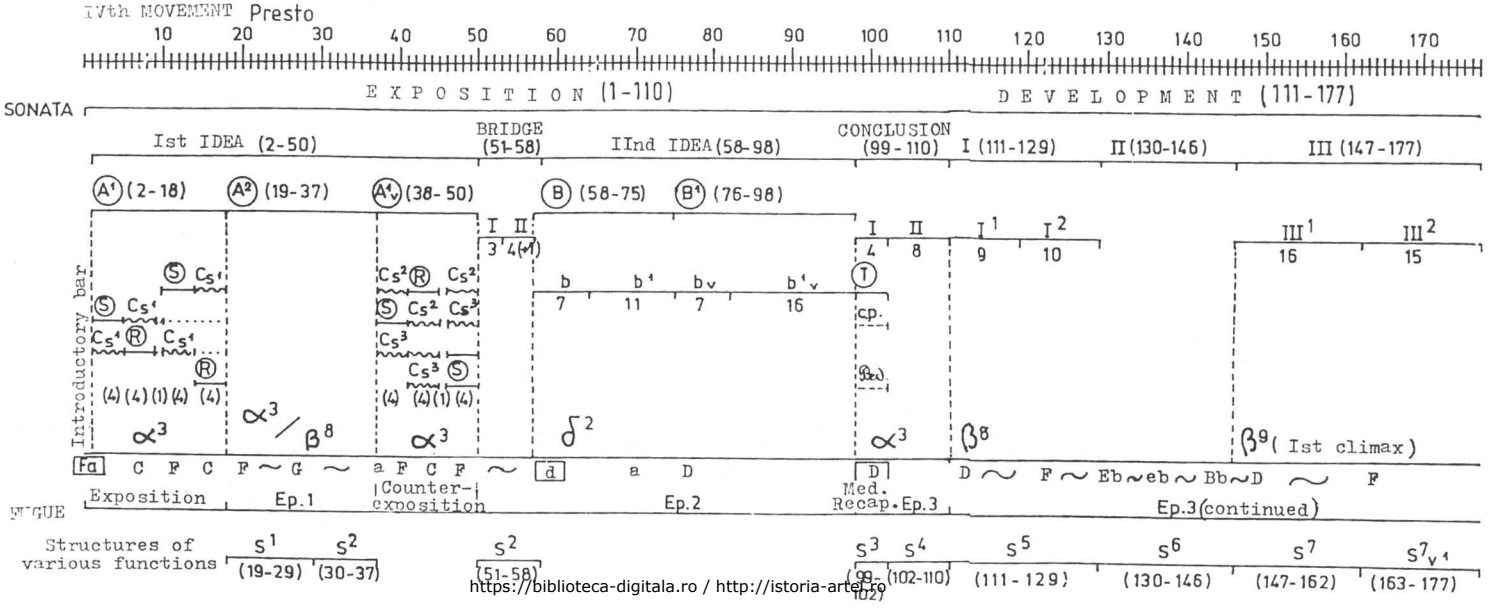


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

APPENDIX III



APPENDIX IV



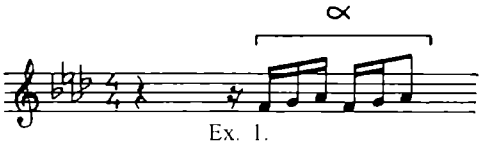
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-arte.ro

and by the obovious symmetry of the thematic insertions (Appendix I – for the "reading" of the diagrams, see Appendix IV). The polyphonic *début* of the second part – Allegretto scherzando in B flat Major – is just a strict four-voice fugue Exposition. However, the composer framed it as a *main idea* also against a *sonata* form, with elliptic reprise, which assumes the *rondo* characteristics in terms of quick development and spares unwonted repeated bars (Appendix II).

The inspired part – *Molto andante* in D flat Major – combines a rigorously strict architectural symmetry with the classical, improvising tone of the thematic sequences (Appendix III), while the final – *Presto in F Major* – resumes, in a more elaborate manner, the earlier tentative blend of the *fugue* and *sonata* patterns and brings the whole concoction to such a degree that a two-fold formal interpretation can be envisaged. Worth noticing here are also the structures of various functions (S^1, S^2, ... a.s.o.), which, when fully resumed, yield a third architectural level (Appendix IV).

A palpable evidence of the marked rational character of music-writing is that these ingenious formal solutions of almost experimental tinge are free of the slightest stroke of conventionalism or ostentation. Thus, the musical discourse thrives throughout an accomplished easiness and freshness, which are all the more commendable as the cyclic treatment of subject handling complicates the sonata all through. Referring to this aspect – already noticed ba other researchers – let us note that the cyclic treatment is applied in various manners, depending on the possible development of the basic thematic pattern; from the quotations reminiscent of the *leitmotif* to the refined permutational and variational transcriptions, from plurimelodic overlapping to centonic juxtaposing.

However, observing that the whole sound fabric of this ample work springs from the Exposition of the *sonata* form in the first part, we shall focus just on these pages, whose characteristics are of peculiar interest. Thus, the melodic continuum in the cello over the main theme is codified in the pertinent notation system α^2 as a developing derivate of the trichord motif α in the brief introduction, the first element of cyclic relevance being likewise seized as an incisive motto (Ex. 1)



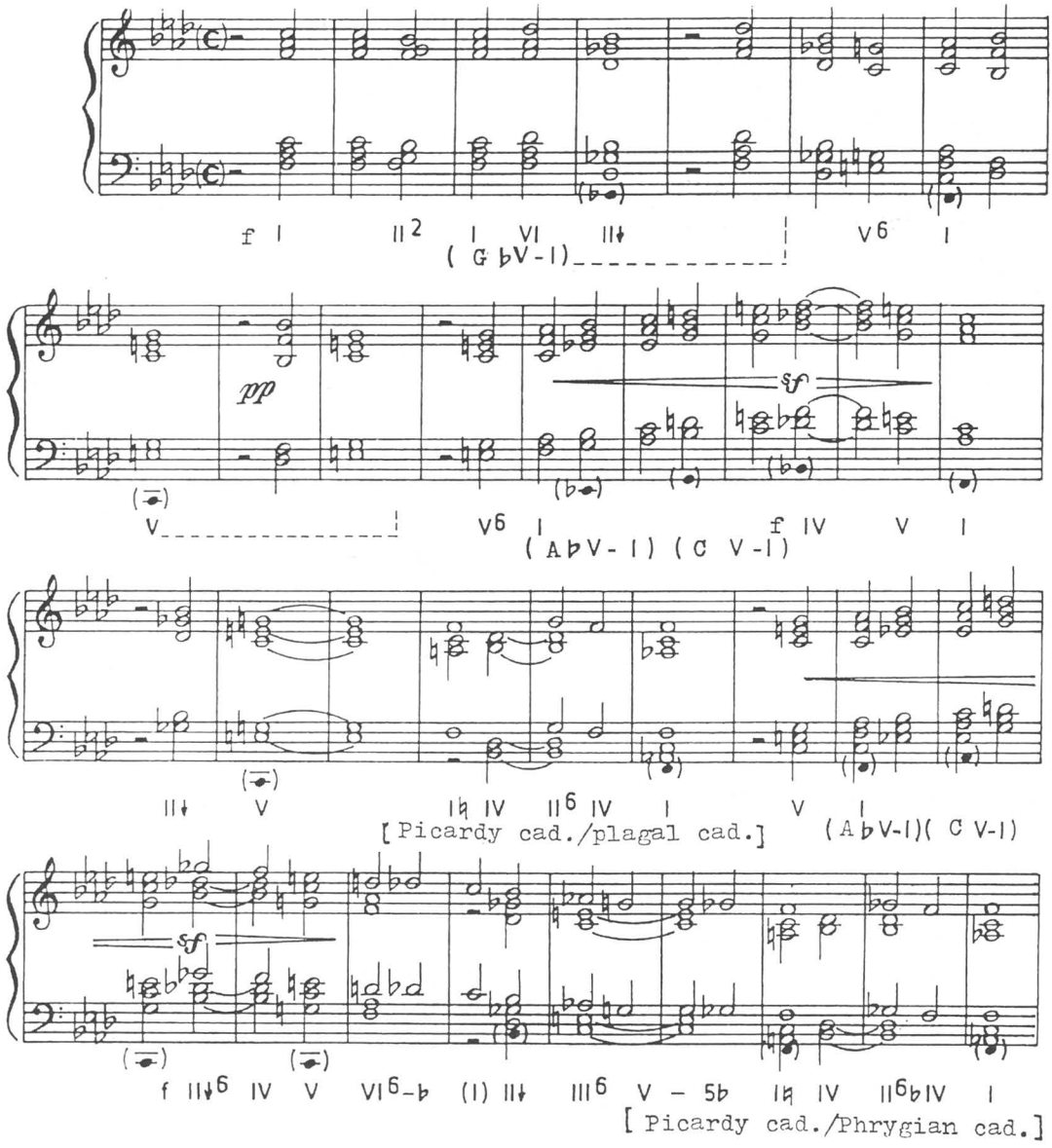
Ex. 1.

The paradigm of the micro-cell development of α in A and A^1 (Appendix V a and b) is the key to the interpretation of other subsequent melodic instances (as is the discontinuous part of the cello in A and A^1). Additionaly, it furnishes an eloquent illustration, though incipient in form, of Enescu's tremendously ingeneous command of a minimum of means, which comes off as the continual vartiation in his late works.

The unpaired individuality of the main idea in the first part of the sonata is not given by the cello part but by the piano chorale which is consistently backed up by the cello, and which represents the second element of cyclic value B. Basically, this is rather a chord-like structure of mixed kind, aimed to expend upon the vertical a melodic line relieving in sombre expression and such modal smattering which assume increasing pregnancy with the resulting harmony (see Ex. 2).

Although this harmony might be approached in terms of tonal function alone *(via* alteration in some steps or fugitive modulating inflections), it also allows a more comprehensive tono-modal analytical view, based on the idea of a pertinent mode, a fairly symmetric *sui generis* undecatony, in which

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



Ex. 2.

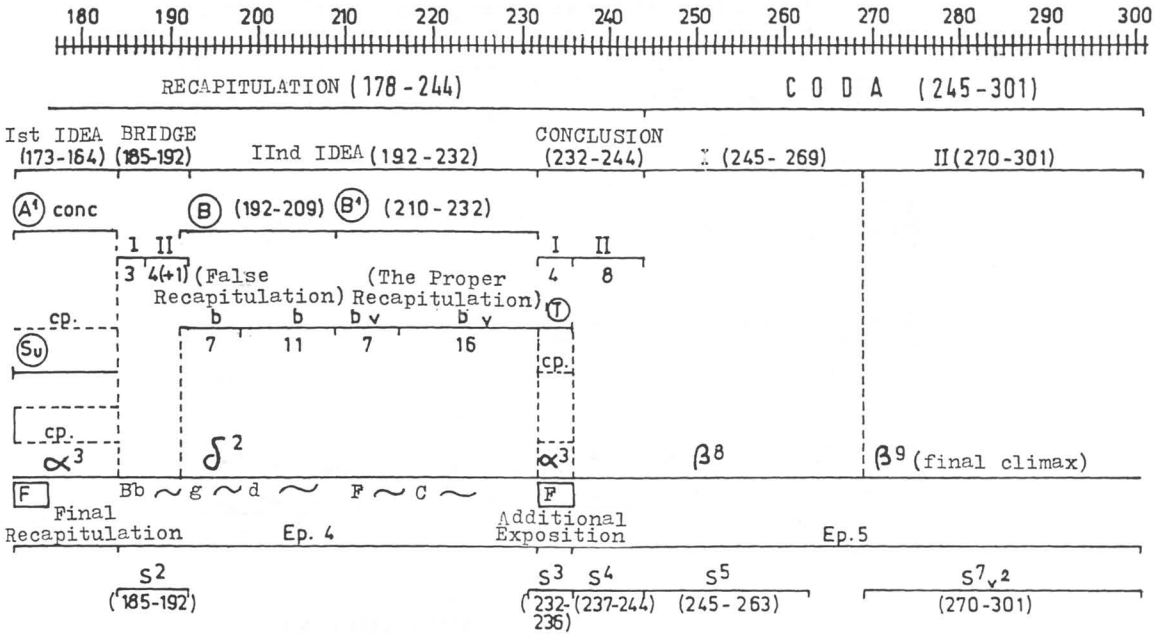
the mobility of some steps is still resting on a rigid trichord (see Ex. 3).

Of equal interest is that the sound used to build choras yields another genuinely symmetric mode (see. Ex. 4).

Arguments for these interpretations are both the phrase-ending cadences (as is, for instance, the combined Picardy, Plagal and Phrygian closes) and the fairly diverse inner chord relations (sixteen of which, i.e. a third, are Plagal) and a fugitive tritone (see Ex. 5), together with the main fact that altered steps are used as substitutes and not as chromatic derivatives of the natural ones (Appendix VI). Despite these aspects, the tonal ballance is kept up due to the prevailing presence of the three main steps (see Ex. 6).

Finally, the second theme B in D flat Major, which encompasses the other elements of cyclic value (δ and γ), shows an obvious major-minor shuttle and the unexpected occurrence of the cell x, which

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



NOTE

The intermingling instances, i.e. the "intruding cadences" were not marked in the outline of the form rubrics; they are only indicated by the marked number of bars. For instance: 1-57/57-90 or 12(+1).

SYMBOLS USED

A, A¹.....B, B¹ = periods

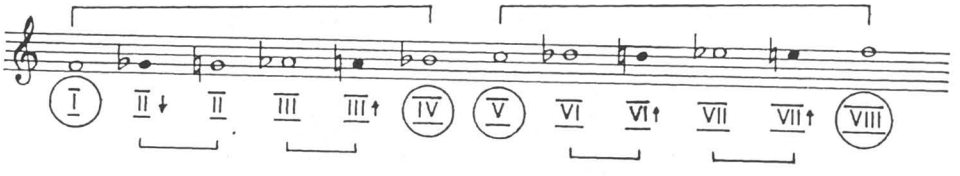
a, b ..... = phrases

α, β, γ, δ = basic thematic elements of cyclic value

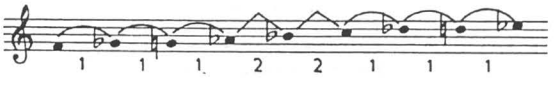
N¹, N²..... = other elements

I, II, III, ... = stages in the discourse upon transition, development, conclusion, coda

S, s; P, p; C, c. = development of episodic structures of periodic or phrase extension

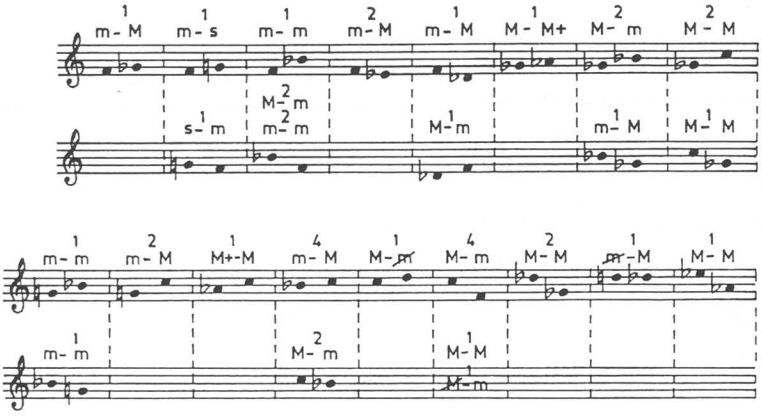


Ex. 3.

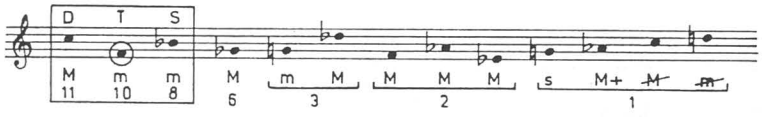


Ex. 4.

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



Ex. 5.



Ex. 6.

APPENDIX VI

PARADIGM OF HARMONIC SEQUENCES IN A (β)

I m						
I m	II s					
I m					VI M	
	II↓M					
					VI M	
	II↓M			V M		
I m			IV m	V M		
			IV m	V M		
				V M		
I m						VII M
		III M				
	II m			V M		
			IV m			
I m	II↓M					
I M			IV m	V M		
	II m		IV m	V M		
I m						
I m				V M		VII M
		III M		V M		
	II m					
	II↓M		IV m		VI↑	
					VI M	
I m	II↓M	III M+				
I m			IV m			
	II↓M		IV m			
I m						

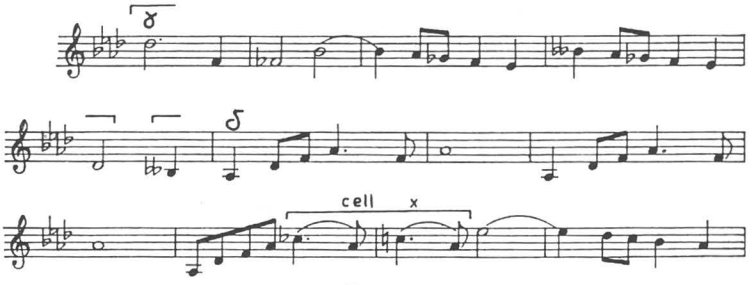
The following notation has been used:

M = major chord
m = minor chord
s = seventh chord
= diminished chord
= major chord with diminished fifth
M+ = augmented chord
↓ = falling step
↑ = rising step

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

will gradually become emblematic of Enescu's style (see Ex. 7).

Being equally arresting for interpreters and the audience, the *Sonata in F Minor op. 26, no. 1* also provides sufficient data of technique and style which are of real interest to those theorising on Enescu's work.



Ex. 7.

BIBLIOGRAPHY

Silvia Ecaterina Boloca, *George Enescu's Holographs in the Collections of the Music Department of the Library of the Academy of the Socialist Republic of Romania,* in *Enesciana IV,* Bucharest, 1985, pp. 159–164.

Clemansa Liliana Firca, *Catalogul tematic al creației lui George Enescu,* I (1886–1900), Bucharest, 1985, pp. 165–222.

Clemansa Liliana Firca, record release St.-ECE 01801. Dan Grigore – piano; Andrei Csaba – violoncello.

Constantin Stihi-Boos, *Two Yet Unknown Works by George Enescu: the Sonata-Torso for Piano and Violoncello in F Minor and the Transcription for Orchestra of Frantz Schubert's "Andante con moto" in C Minor (the 2nd Movement of the Trio in E flat Major no. 2 for Violin, Violoncello and Piano Op. 100,* in *Enesciana IV,* Bucharest, 1985, pp. 165–180.

Elena Zottoviceanu, *Anii de studii la Paris,* p. I, chap. 3 of the vol. *George Enescu.* Monography by Mircea Voicana, Clemansa Liliana Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, I, Bucharest, Ed. Acad., 1971, pp. 227–230.

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

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

LE QUATUOR À CORDES EN DO MAJEUR PAR GEORGES ENESCO

Mihaela Marinescu

La belle idée dure à travers les siècles
et ne vieillit jamais.

Une controverse qui revient toujours dans les discussions de la musicologie est de savoir si les œuvres qui n'ont pas été finies ou qui ne portent pas un numéro d'opus doivent être prises ou non en considération à l'analyse de la création d'un compositeur, si c'est bien ou mal que le public connaisse ces essais, ces études de composition que l'auteur n'a pas achevés et donnés en circulation au cours de sa vie.

Les exégètes de chaque grand créateur rivalisent à découvrir et à mettre sous la loupe n'importe quelle page ou ligne encore inconnue du compositeur, toute notice de quelque idée qui ait obsédé sa pensée. Le musicologue cherche, recherche, analyse, catalogue les documents et met en relief l'importance de toutes les notes, les esquisses, les parties, pour la connaissance du tout, de l'œuvre, du créateur. Le compositeur qui entreprend une telle action est plus circonspecte à faire apparaître ces «produits de laboratoire». Il soutient que la volonté du créateur doit être respectée, publiant seulement les travaux parfaits et ciselés, qu'il a considerés dignes de le représenter devant le public et la postérité, en les parachevant et leur donnant un numéro d'opus.

Cette controverse devient très aiguë dans le cas d'Enesco étant donné que l'auto-exigence et la pluralité de sa personnalité ont fait que très peu des œuvres projetées, commencées, esquissées et même élaborées entièrement le satisfassent et qu'il les considère sur la liste des opus représentatifs. En même temps, une œuvre, jusqu'à ce qu'elle ait trouvé la forme de la perfection désirée par Enesco, a connu de nombreuses variantes, abandonnées tour à tour mais restées en tant que preuves d'une action minutieuse et permanente de perfectionnement des idées et des formes compositionnelles.

«J'ai beaucoup d'œuvres. Je vais avec elles simultanément. A un moment donné une surpasse les autres et alors je la finis», se confesse Georges Enesco dans les pages d'une revue de Bucarest de 1942[1]. Cette modalité de composition a fait que, à part les 33 œuvres avec un numéro d'opus, d'innombrables manuscrits soient restés sous forme d'esquisses seulement commencées ou sur le point d'être terminées, esquisses préliminaires d'une minutieuse élaboration ou projets de petites dimensions d'idées musicales qui ont mené à la création d'autres amples constructions sonores.

La présence d'un nombre si grand de manuscrits inachevés (esquisses) confirme l'auto-exigence d'Enesco évoquée ci-dessus («Je fuis la facilité et je suis très sévère avec moi. Je suis conscient jusqu'à la dernière note et je ne reste pas à elle jusqu'à ce que je sois complètement content»[2]) et en même temps laisse entrevoir la possibilité d'œuvres virtuelles qui auraient pu être terminées à temps et qui auraient apportées peut-être des solutions compositionnelles imprévisibles.

C'est ainsi que la connaissance de ces fragments, de ces croquis et ébauches s'avère utile dans la détermination des étapes du processus créateur et quelquefois des anticipations des inventions et procédés

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

compositionnels qui sont devenus plus tard propres à son style. Pour le chercheur ces esquisses sont de petites marches évolutives qui expliquent les bonds qualitatifs, liant dans le temps les œuvres disparates et différentes dans un tout cohérent et indestructible qui est la crétion toute entière de l'auteur.

Avec le *Quatuor à cordes en Do majeur* nous nous trouvons devant une telle œuvre. En fait, le Quatuor n'est qu'une partie de quatuor, mise au point et achevée dans tous les détails avec tous les éléments d'agogique, d'archet, de digitation, etc. Les deux variantes du commencement (une s'arrêtant à la page 5 et l'autre à la page 10) et une autre variante du final (contenant deux pages, numérotées 27–28) qui accompagnent les feuilles proprement dites de la partie respective du Quatuor (au nombre de 29), montrent qu'Enesco a essayé aussi d'autres formules et ce qu'on nous présente est la première partie définitive d'un Quatuor à cordes en Do majeur, restée sans les parties suivantes. Le commencement d'une possible IIe partie comprend seulement quatre pages mais l'interruption à la fin de la page avec une note liée à quelque chose qui aurait pu se trouver sur la page suivante nous fait soupçonner qu'Enesco l'a écrite aussi et que, peut-être, il a écrit encore d'autres pages après elle, qui se sont perdues[3]. Serait-ce vraiment possible que les recherches futures découvrent la continuation de ce Quatuor aussi? Ce n'est pas exclu, mais jusqu'à ce temps-là nous nous résumons au matériel actuellement disponible.

L'œuvre a incité l'intérêt des chercheurs, étant mise en évidence d'une manière excelllente par Wilhelm Berger dans son volume *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* (Le quatuor à cordes de Reger à Enesco)[4] et par Titus Moisescu dans son étude *Cvartetul de coarde în creația lui Enescu* (Le quatuor à cordes dans la création d'Enesco)[5] (de même, la soussignée a présenté une courte communication en l'année du Centenaire d'Enesco – 1981 – à Botoşani). Le fait d'avoir imprimé en fac-similé ce Quatuor par Editura Muzicală en 1985, a signifié la mise en circulation de ce manuscrit et la possibilité pour ceux qui sont intéressés de le consulter et de l'analyser de près.

Que représente cette partie du Quatuor et que nous dévoile-t-il de la personnalité créatrice d'Enesco? Nous essayerons de le définir maintenant.

Daté à Cracalia – Dorohoi 11 7bre (nous supposons septembre) 1906 la *Patrie du Quatuor à cordes en Do majeur* est parfaitement achevée en soi, écrite, on dirait, d'un seul souffle, avec une grande force dramatique, se définissant comme une page d'authentique pensée et vie enesciennes, possédant la propriété *holografique* de la partie qui reproduit le tout dans toutes ses dimensions spatiales.

Pour les canons classiques de la forme de quatuor, cette partie aurait du être complétée de deux ou trois parties, de ce point de vue l'œuvre pouvant être considérée comme un quatuor inachevé; mais envisagée comme une unité finie, comme une projection condensée – à un moment donné – des éléments de la technique enescienne de la composition qui comporte certains procédés déjà enoncés dans les œuvres précédentes (l'*Octuor en Do majeur op. 7, la Ire Suite pour orchestre en Do majeur op. 9, la Ire Symphonie en Mi bémol majeur op.13)* ouvrant la série des futurs Quatuors à cordes *(le Quatuor op. 22 en Mi bémol majeur* et le *Quatuor op. 22 n° 2 en Sol majeur)* et préfigurant des motifs qui apparaîtront même dans ses œuvres de grande ampleur *(Vox Maris, Œdipe),* cette partie du Quatuor peut être considérée et interprétée en tant que telle, constituant un point de référence pour imprimer une direction à la création enescienne de chambre et comme une première (dont la première audition n'a pas eu lieu à la date où elle a été produite) du «caractère populaire roumain» dans le contexte de la création du quatuor à cordes européen au commencement du 20e siècle.

Avant 1906, année de la composition d'Enesco, le 20e siècle inaugure la création

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

moderne du quatuor à cordes avec les Quatuors op. 51 (1900–1901) de Max Reger (qui continue l'idée de la mélodie infinie, dans une évolution harmonique hyper-romantique, diatonique-chromatique en essence), avec le *Quatuor en Ré mineur op. 7* (1905) d'Arnold Schönberg (ouvrage cyclique dans des formes traditionnelles, d'orientation romantique, marqué par le principe de la variation continue sur le plan rythmique, harmonique, polyphonique et même agogique), mais surtout avec le *Quatuor en Fa majeur* de Maurice Ravel (appartenant au courant impressionniste français par la constitution d'une mélodie finement ciselée, par la diversité des aspects ornementaux et des effets instrumentaux intégrés organiquement dans une circulation sonore continue, mais démontrant par sa construction la viabilité des formes classiques et conférant au quatuor sa spécificité de timbre pur, par l'écriture prédominate lyrique des instruments à cordes)[6].

Présence active dans la vie musicale de l'époque, Enesco était au centre des recherches créatrices générales, les connaissait et cherchait à son tour ses coordonnées créatrices propres[7].

L'Octuor à cordes op. 7 en Do majeur en trace les contours, mettant en évidence la prédilection d'Enesco pour les cellules élémentaires des motifs, dirigeantes et génératrices sur le parcours de l'œuvre inscrite dans la trajectoire cyclique des idées et dégageant une atmosphère où commence à résonner le «caractère roumain». La formation même de violoniste qui le conduit vers le traitement presque concertant des instruments à cordes s'inscrit dans le caractère roumain, qui accorde la primordialité à la mélodie (donc aussi aux instruments par excellence mélodiques).

Le chant populaire roumain est en exclusivité solistique, permettant le déroulement *rubato* et la richesse du point de vue de la ligne mélodique. Ceux-ci se plient sur un mouvement intérieur de la vie et de la sensibilité de l'interprète, qui, participant de cette manière, devient créateur. C'est ainsi que le chant folklorique surgit de la plénitude de l'âme qu'Enesco a sentie en tant que Roumain et qu'il a réproduite avec l'intuition du génie. De cette extraordinaire intuition de la plénitude de l'âme transmise par la simplicité de l'ondulation infinie d'une ligne mélodique est né le «singulaire» *Prélude à unisson de la Ire Suite pour orchestre en Do majeur op. 9,* confié toujours aux cordes.

Suivant ces solutions d'exception, la partie du Quatuor en Do majeur imagine la spatialité sonore modelée antérieurement dans le cadre du quatuor ciselant avec grands soins la partie de chaque instrument, indiquant minutieusement et avec précision la digitation, les archets, l'agogique, etc.

La variante définitive à laquelle Enesco s'est arrêté pour la première partie de ce Quatuor porte l'indication de mouvement: *Modérément* tandis que les variantes évoquées ci-dessus du commencement portaient la mention: la première *Moderato* et la deuxième *Allegro moderato.* Se décidant pour le terme *Modérément,* Enesco unifie l'entière terminologie agogique en langue française.

Conçue dans une forme libre de sonate dans laquelle les sections constitutives sont aisément identifiables (exposition, et ensuite le développement, du répère n° 10, la reprise commençant cinq mesures avant la répère n° 22 et une Coda qui rétablit la tonalité en Do majeur, après les périples des modulations permanentes par lesquelles avance le flux sonore), l'œuvre peut être caractérisée aussi comme forme rhapsodique réalisée par une variation continue.

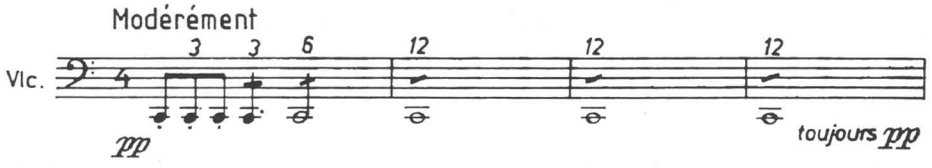
L'exposition débute par une entrée polyphonique des voix sur une pédale de *do,* en *triolets,* exécutée par le violoncelle (voir ex. 1). Le motif tématique principal (voir ex. 2) est inséré dans la cantilène de la viole, qui superpose en même temps à la rythmique trinaire, une rythmique binaire (en seizièmes), avec des prolongements syncopés et des valeurs ponctuées (voir ex. 3), et les violons

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

apportent une cellule de motif appogié (voir ex. 4) – une note brève suivie d'une note longue. De cette manière presque l'entier matériel thématique qui sera travaillé, amplifié, enrichi et augmenté apparaît dans les premières mesures de l'exposition.

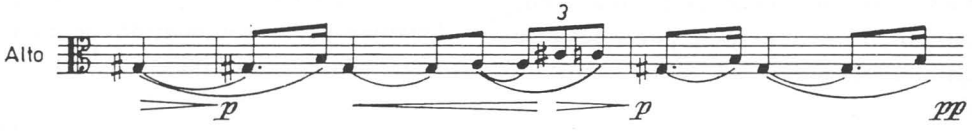
des cadences harmoniques (voir ex. 8), plus évidentes dans les moments de passage d'une section à l'autre (voir le passage de l'exposition vers le développement).

Commençant sur la même pédale de *do,* le développement apporte souvent le motif

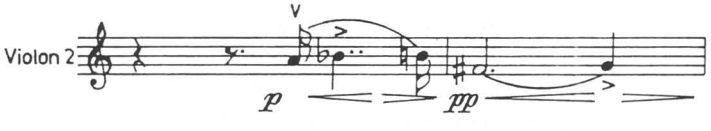


Ex. 1.

Ex. 2.



Ex. 3.



Ex. 4.

Ensuite, l'entier déroulement se réalise sur le principe de la variation continue, les moments du commencement de chaque section étant soulignés par la réapparition de la pédale en triolets sur le *do* au violoncelle. Le motif thématique initial – souvent augmenté (voir ex. 5) – s'entrelace avec des motifs dérivés ou apparentés, ondulant de point de vue graphique dans la partition d'une voix à l'autre et décrivant, un mouvement sonore semblable à la respiration (inspiration-expiration) ou à l'évolution, du calme à la violence (voir ex. 6).

L'exposition introduit également un accompagnement *ostinato* en seizièmes, dérivé de la cellule du motif initial (voir ex. 7).

Les évolutions en contrepoint des intruments de l'exposition se rencontrent quelquefois dans

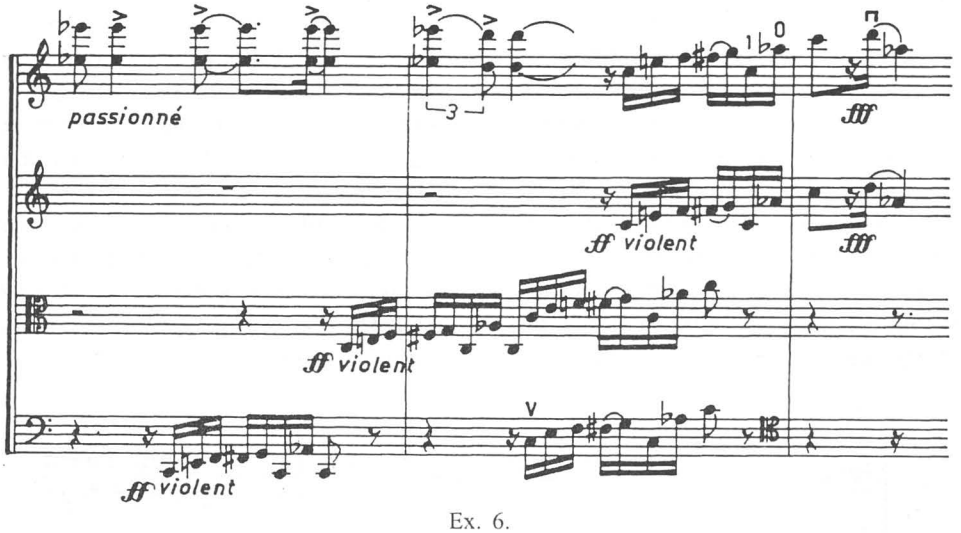
principal augmenté et généralise la rythmique des triolets, produisant une densification du matériel sonore, tant sur l'horizontale que sur la verticale. La sensation d'accroissement continu du débit musical est contrecarée par la diminution des intensités, l'alliage de sonorités d'ensemble devenant toujours plus complexe et colloré.

La reprise *(revenez au mouvement initial)* est anticipée par l'introduction de la pédale sur le *do* qui continue (ainsi que dans l'exposition) au violoncelle, tandis que la viole, le IIe violon et le Ier violon reprennent tour à tour le motif principal de la sonate, dans un serré tissu polyphonique. Ce qui prédomine maintenant est le pouls des seizièmes, auxquelles lentement-lentement se superposent et se

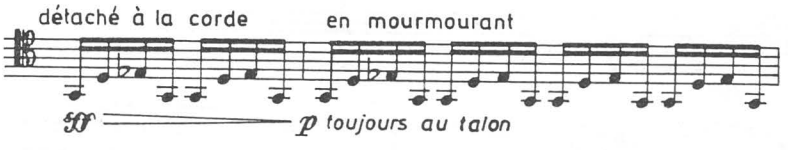
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

substituent les triolets mais seulement pour une brève durée car la cellule *ostinato* dérivée du motif initial (voir ex. 6) est plus pénétrante et participe à la formation du matériel sonore qui constitue la Coda. Le final de cette partie du Quatuor sur un mouvement toujours plus lent fait entendre à nouveau le motif principal qui, passé par tant de métamorphoses et impliqué en *n* situations et contextes, garde inaltéré sa personnalité, de sorte que l'accord de conclusion instaure un *do* pur, après le bain chromatique qu'a subi le système modal harmonique.

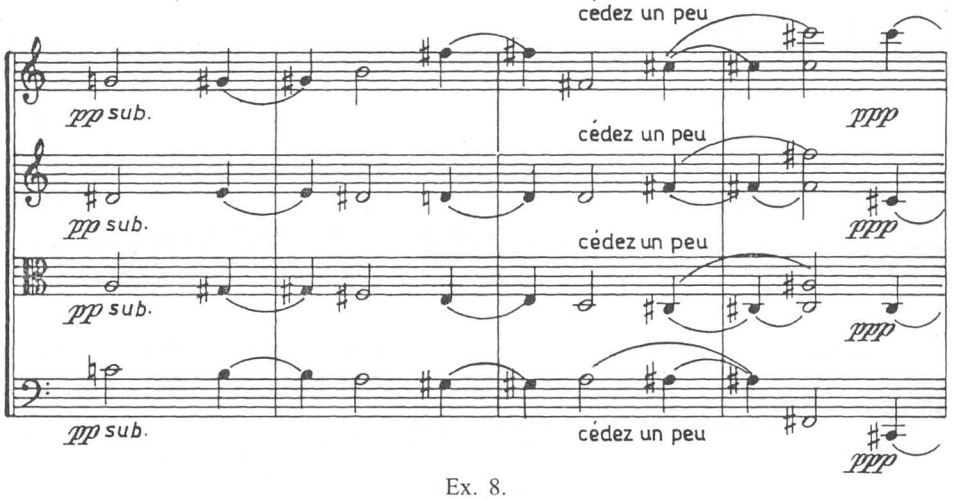
Ex. 5.



Ex. 6.



Ex. 7.



Ex. 8.

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

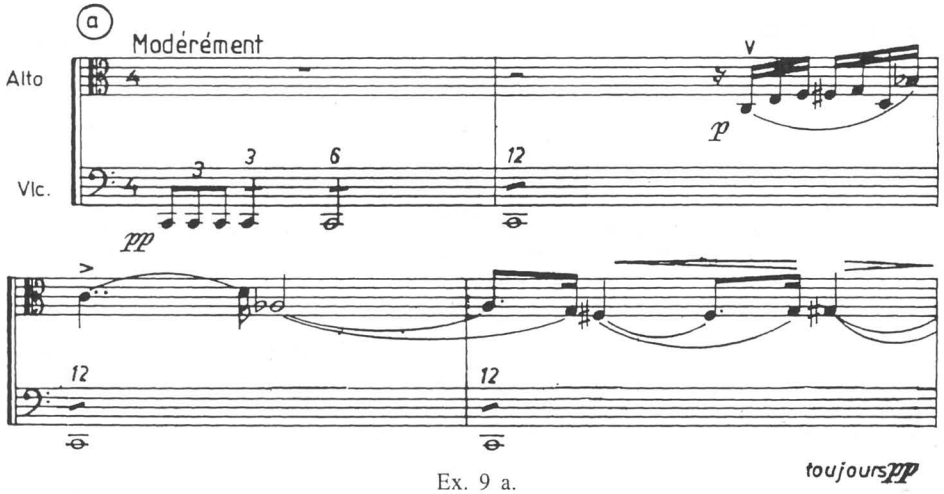
Suivant avec attention les alternances de *ppp* et *fff,* avec les croissances et les décroissances respectives, les ondulations thématiques dans l'espace instrumental, les passages du temps polyphonique à celui harmonique (et inversement), la pensée esquisse une impression de flux et reflux, présente sur tout le parcours du Quatuor. Et ce mouvement continu avec des méandres mélodiques se constitue en une caractéristique d'essence de la création enescienne, caractéristique que le compositeur a connu par intuition dans les formes de manifestation artistique de l'affectivité du peuple roumain (dans sont chant même).

Ainsi, les coordonnées du Quatuor, les éléments de construction de l'ensemble définissent des trajectoires communes à celles qui apparaissent également dans d'autres œuvres du maître, déterminant un style.

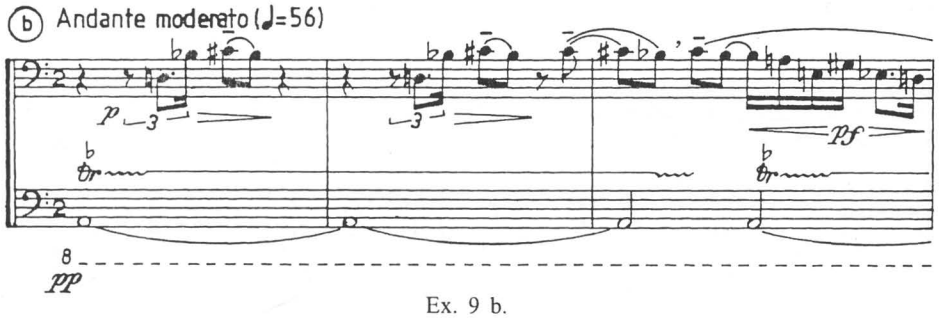
Sur le plan de la *structure mélodique,* le diatonique et le chromatique oscille dans la définition du système modal harmonique qui sera conquis et valorisé dans ses inépuisables et vitales ressources tout d'abord par Enesco et après par l'entière école roumaine de composition.

Le déroulement en contrepoint ne se fait pas dans des formes spécifiques mais par des procédés qu'Enesco a adaptés et qui sont devenus traits caractéristiques tout comme «la modalité hétérophonique de développement basée sur la métamorphose incessante des noyaux des motifs et dont les aspects peuvent être compris dans les actions et distributions simultanées»[8], par des accumulations et des réductions successives.

Les *pédales* (les points d'orgue ou accompagnements) et les fragments mélodiques à *unisson* amplifient la tension intérieure des discours instrumentaux. Elles ne manquent pas à cet échantillon de quatuor. Le point d'orgue sur le *do,* avec lequel commence l'exposition, soutenu par le violoncelle sur le parcours de 14 mesures, est extrêmement long pour l'économie de l'œuvre, mais s'avère essentiel pour l'individualité de la pièce, apparaissant à nouveau dans la reprise sur une durée plus courte, mais avec des intentions bien précisées de point de vue expressif. Cette pédale préfigure le point d'orgue de la *IIIe Sonate* ou *d'Œdipe* (voir la pédale sur le *la* pour le leitmotiv de Laïos – ex. 9 a et b).



Ex. 9 a.



Ex. 9 b.

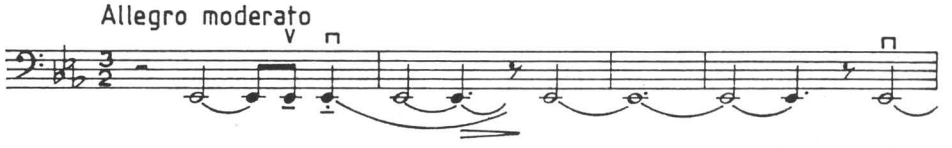
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Continuant à démontrer l'existence des préfigurations stylistiques dans le contexte de cette partie du Quatuor, nous signalons la ressemblance de son commencement avec celui du *Quatuor à cordes op. 22 n° 1 en Mi bémol majeur* (terminé en 1920). Ici la pédale est soutenue toujours par le violoncelle, mais pour une durée plus réduite (voir ex. 10). Et toujours comme une projection dans l'avenir des éléments présents dans l'essence de cette partie du quatuor, le motif aigu qui apparaît chez les violons (dans le développement), un murmure étouffé dans un mouvement chromatique descendant, pourra être comparé avec la ligne descendante du motif qui illustre le cri d'effroi du chœur de *Vox Maris* (voir ex. 11 a et b).

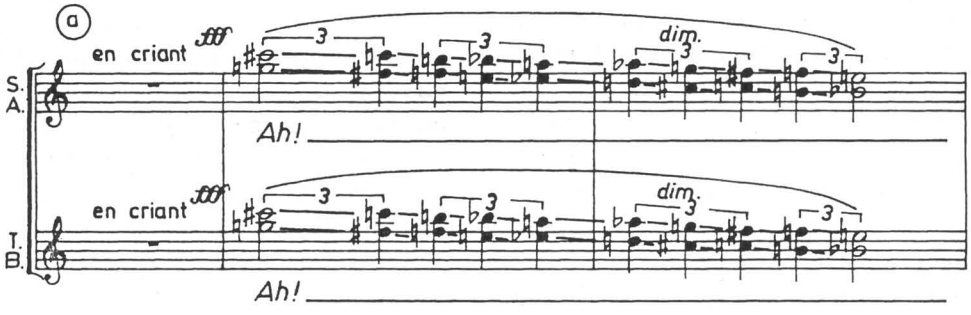
Bien sûr que les parallèles et les comparaisons peuvent être étendus à d'autres œuvres aussi, soit de la musique de chambre, soit symphoniques (vocal-symphoniques), les éléments de mélodique, de rythmique, les procédés de traitement harmonique et polyphonique, etc. étant très ressemblants dans ce Quatuor avec ceux rencontrés plus tard dans la création de Georges Enesco. Si nous nous ne référions qu'au genre strict du quatuor, nous pouvons considérer que le style du premier Quatuor à cordes numéroté par Enesco (op. 22 n° 11) et daté de 1920 est préfiguré par cette partie du Quatuor datant de 1906, 14 ans en avant.

Toujours dans le domaine des anticipations contenues dans ce fragment inédit nous avons mentionné le «caractère populaire roumain» que nous lions au caractère *ondulatoire* des éléments de construction correspondant à une ondulation de l'espace et du temps roumains, ressenti dans le mouvement intérieur lui-même de l'âme de l'homme qui le peuple.

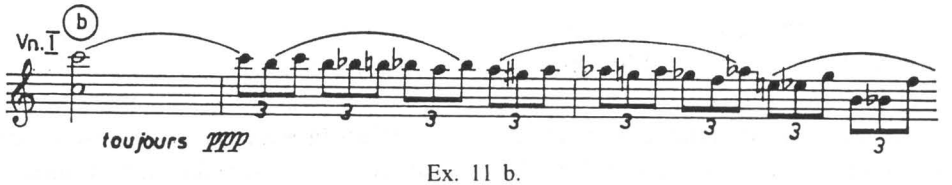
Revenant à l'idée de l'ondulation des éléments, l'alternance flux-reflux, il convient de nous arrêter aussi sur l'agogique qui part dans un mouvement modéré, s'élançant *(animez)* sur de courts intervalles de temps (élan procuré par le déroulement logique du discours musical), auquel un *retenez* vient ramener immédiatement sa marche au mouvement initial.



Ex. 10.



Ex. 11 a.



Ex. 11 b.

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

La même oscillation dans le plan des intensités sonores, notées avec beaucoup de précision par Enesco sur la partition, différenciant chaque voix dans le cadre du Quatuor et lui donnant une configuration concertante par là aussi, non seulement par la ligne mélodique qui lui est confiée, met graduellement des accroissements et des décroissances de *ppp* à *sff* passant par *pp, mp, mf, ff, sff, fff.*

L'écriture instrumentale est notée d'une manière particulièrement précise et très efficace tant dans le traitement d'ensemble que dans celui individuel, manifestant pleinement l'habileté du compositeur de manier les instruments à cordes. Par tous les éléments constitutifs signalés ci-dessus et rapportés à la création enescienne et à celle européenne du quatuor à cordes, la *partie du Quatuor à cordes en Do* est confirmée comme un moment de cristallisation du quatuor contemporain du 20e siècle, et d'affirmation de l'esprit roumain dans ce genre de musique de chambre. D'autre part, cette œuvre peut servir de repère et point d'incidence et de reconnaissance des préoccupations compositionnelles enesciennes avec un caractère permanent et évolutif.

Dans cet exposé nous avons insisté particulièrement sur les alternances flux-reflux, passant en revue les oscillations du diatonique et chromatique sur l'axe du système modal harmonique, des intensités dans les intentions de crescendo et de decrescendo, de la conduite du motif générateur de proche en proche sur la ligne du timbre, du grave à l'aigu et inversement et ainsi de suite, qui sont perçues comme un mouvement ondulatoire dans l'état d'âme de l'auditeur, lui transmettant «ce qui chantait» dans le cœur du compositeur. Par cela nous avons essayé d'expliquer ce qui est spécifique enescien et surtout par quoi ceci relève du «caractère populaire roumain», même si la mélodie infinie apparaît aussi dans les Quatuors de Max Reger, même si le principe de variation continue apparaît aussi chez Schönberg, même si la formation compositionnelle enescienne peut être rapprochée du courant impressionniste (l'influence française – Ravel).

Cette ondulation continue de la musique enescienne correspond à l'ondoiement de l'âme roumaine défini par Lucian Blaga dans «l'espace mioritique» comme «espace et temps ondulé». Cette forme ondulatoire se manifeste dans le chant populaire – en tant que mouvement sonore avec de profondes implications spirituelles; elle apparaît dans les desseins ornementaux de la céramique populaire, et aussi dans la forme complexe et très intéressante de la superposition de la ligne sinueuse sur la spirale – symbole graphique du même ondoiement intérieur; elle apparaît dans le mouvement des rangées de danseurs, leur compétition calme ou leur agitation rythmique. Le spécifique roumain de «l'infini ondulé» formulé par Blaga a été connu par intuition et appliqué par Enesco, beaucoup avant sa formulation théorique, dans sa musique qui «se superpose parfaitement aux coordonnées d'infini ondulé»[9].

En ce qui concerne le caractère impressionniste de la musique enescienne, ce trait peut lui être attribué dans la mesure où Nicolas Grigoresco a été considéré un impressionniste en peinture. «Quoiqu'il eût vécu en contact avec tous ces artistes français (il s'agit de Corot et Monet), sa facture n'est pas empruntée, ayant sa note particulière»[10]. De même Enesco, vivant à Paris et se formant à l'école française de la fin du 19e siècle et du commencement du 20e, lorsque Debussy et Ravel parachevaient l'esprit français dans la musique, il ne peut s'y identifier mais il est lui-même, avec sa note personnelle de vie, de sentiment et pensée roumains.

Sa musique impressionne et cela, non pas dans un sens descriptif, pictural, mais plutôt suggérant un état, une tension intérieure avec des accumulations et des déchargements lents, maîtrisés, ou les stridences s'estompent, semblable aux couleurs de la peinture de Grigoresco de la «période blanche», laissant pénétrer dans les cœurs «une chaude lumière».

C'est la musique qu'Enesco a désiré faire déverser de son cœur vers d'autres cœurs, et

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

la *Partie de ce Quatuor à cordes en Do majeur* en est une goutte, représentant la totalité, en reflétant la beauté.

Dans toutes ces créations, Enesco «n'a rien fait d'autre que traduire ce qu'il écoutait chanter dans son cœur»[11]. Mais quelle beauté dans le chant de son cœur pour que cette musique nous réjouisse aujourd'hui et qu'elle réjouisse les générations qui suivront avec ses effleuves de générosité! Car comme il l'a dit lui-même: «La belle idée dure à travers les siècles et ne vieillit jamais»[12].

Notes

[1] Gaby Mihăilescu, *George Enescu despre pămîntul căruia îi aparţine şi extraordinarul proces al creaţiei sale* (Georges Enesco sur la terre à laquelle il appartient et l'extraordinaire processus de sa création), dans *Duminica,* Bucarest I (1942) n° 3, 27 septembre.

[2] I.(on) M.(assoff), *George Enescu vorbeşte „Rampei"...)* (Georges Enesco parle à la «Rampa»...) dans *Rampa,* Bucarest VIII (1925) n° 2417, 15 novembre.

[3] Voir la reproduction en fac-similé du manuscrit du *Quatuor à cordes en Do majeur* de Georges Enesco, imprimé par les soins de Titus Moisescu, à Bucarest, 1985, p. 107.

[4] Wilhelm Georg Berger, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* (Le quatuor à cordes de Reger à Enesco), Bucarest, 1979.

[5] Titus Moisescu, *Cvartetul de coarde în creaţia lui Enescu. II. Unsprezece cvartete în manuscris* (Le quatuor à cordes dans la création d'Enesco. II. Onze quatuors en manuscrit) dans *Muzica,* Bucarest, n° 6, 1975.

[6] Considérations dans le volume *Le quatuor à cordes de Reger à Enesco* de Wilhelm Georg Berger, Bucarest, 1979.

[7] Il est vrait que cela se passait dans «le silence», conformément à l'une de ses convictions artistiques: «Soyons nous-mêmes... et surtout faisons notre métier en silence» (B. Gavoty, *Yehudi Menuhin – Georges Enesco,* Génève, 1955).

[8] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă şi contemporană. 193–1950* (La musique symphonique moderne et contemporaine. 1930 – 1950), IVe volume, Bucarest, 1976, p. 76.

[9] Cornel Ţăranu, *Enescu în conştiinţa prezentului* (Enesco dans la conscience du présent), Bucarest, 1969, p. 35.

[10] Al. Tzigara-Samurcaş din Grigorescu (de Grigoresco), *Convorbiri literare,* août 1907. Reproduit d'après *Mărturii despre Grigorescu* (Témoignages sur Grigoresco), anthologie critique par les soins de Ionel Jianu et V. Beneş, Bucarest, 1957.

[11] B. Gavoty, *Entretiens avec Geroges Enesco.*

[12] G. Horia, *De vorbă cu maestrul Enescu* (Entretiens avec maître Enesco) dans *Rampa nouă ilustrată,* Bucarest I (1916) n° 224, 25 avril.

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

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

La vie exemplaire de travail permanent et de réalisations artistiques extraordinaires de Georges Enesco s'est déroulée avec intensité, vibration et conscience; elle a été, en même temps, chargée d'un très riche contenu d'idées, dans presque toutes les directions que l'on puisse imaginer pour un musicien. En suivant en partie sa présence dans les programmes des concerts et des auditions, le public et le monde musical, les collègues et les confrères, les connaissances et les amis sont vite passés, d'une première caractérisation en sa double qualité – de compositeur et d'interprète – à la triple image du compositeur–interprète–professeur. Finalement, grâce à la minutie et à l'approfondissement, on a réussi à scinder la notion même d'interprète, au moins en: violoniste, pianiste et chef d'orchestre. Mais nous savons qu'Enesco jouait facilement de la viole et du violoncelle et, parmi les instruments à vent, la flûte lui était également familière: dans sa jeunesse (1904), il avait même composé, sur la demande du Conservatoire de Paris, *Cantabile et Presto* pour flûte, dédié à Paul Taffanel et qui fait partie du répertoire consacré des interprètes, ayant aussi enregistré deux éditions musicales car, après sa première édition en 1904, aux éditions Enoch, Paris, cette œuvre musicale a été rééditée en 1956, par E.S.P.L.A., Bucarest.

Evidemment, pour cette pierre précieuse de la culture roumaine et universelle, l'éclat puissant et multilatéral de sa personnalité s'est formé dans le temps et sa destinée artistique, qui a travaillé comme un orfèvre sur la gemme de son talent – aussi extraordinaire qu'évident – a poli dans le temps, mais dans si peu de temps, toutes les facettes caractéristiques et pareillement brillantes de ce joyau humain.

Cette multiplicité de dons, avec leurs manifestations multilatérales a été si éblouissante, qu'il nous est, à ce qu'il paraît, plus facile de nous demander ce qu'Enesco *n'était pas,* que d'énumérer les domaines musicaux qu'il a illustrés. En vérité, on pourrait identifier trois secteurs musicaux qu'il n'a pas abordés,

GEORGES ENESCO, PROFESSEUR EXAMINATEUR. À PROPOS D'UN FRAGMENT DOCUMENTAIRE INÉDIT

Mircea Voicana

comme tels: la théorie musicale et la musicologie, les études de folklore musical et la fabrication d'instruments de musique. Et quand même (!):

1) Même s'il n'avait jamais pris la décision de se dédier à la théorie musicale, à l'histoire ou à la critique musicales, dans ses interviews et ses mémoires il se prononçait souvent avec tant de bien-fondé sur des problèmes d'esthétique, de théorie et d'histoire de la musique, en abordant également des considérations philosophiques, politiques et sociales, des opinions sur le travail, sur la musique, sur lui-même et sur sa propre activité, sur les compositeurs, les interprètes et les écoles musicales ou sur l'interprétation comme telle[1].

2) Dans les problèmes du folklore il n'a jamais eu l'intention de mener une activité organisée, comme Bartók, Breazul et Braïloiu (ce précieux triple B, qui se rattache à la musique populaire roumaine) même si, parfois, il s'est prononcé, comme on le sait, sur la musique populaire[2] et, dans la musique qu'il a créée, le filon folklorique ou de type folklorique constitue une source aussi caractéristique. Bien sûr, on ne pourrait nier, ni dans son œuvre, ni dans son laboratoire, l'attention qu'il accordait à ce domaine – dont les preuves sont les notices fragmentaires qu'il

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

faisait souvent dans ses petits agendas annuels, que l'on garde encore dans les archives du musée «Enesco» et qui, comme nous l'avons déjà souligné, devraient faire l'objet d'une étude spécialement destinée[3].

3) Enfin, la lutherie et la fabrication des instruments de musique n'ont préoccupé Georges Enesco qu'en qualité de bénéficiaire de cette activité et non pas en tant que «facteur» proprement dit, même s'il nous a légué des considérations significatives sur certains détails et préférences de construction et d'acoustique, de même que l'expression de la satisfaction éprouvée à l'emploi de l'instrument qu'il avait spécialement commandé au luthier Paul Kaul, qui a réussi, comme on le sait, à obtenir une pièce parfaitement adaptée à sa main et à sa sensibilité, qu'il préférait nettement aux violons célèbres, de grande tradition, qu'il avait eus à la disposition. Mais il ne s'était jamais occupé lui-même de la fabrication des violons ou d'autres instruments.

En échange, il a été un inégalable créateur de consciences musicales, artistiques, dans un double sens: tant au niveau du grand public (auquel il a dédié une palpitante activité d'éducation musicale, réalisée surtout par des séries et des cycles thématiques de concerts et récitals), qu'au niveau des musiciens de profession.

De cette manière on peut affirmer que son activité musicale en général et, surtout l'activité spécialement déstinée à la formation des musiciens, a constitué une prestation pédagogique inhérente et constante pendant toute sa vie, et qui s'est manifestée sous des formes plus ou moins traditionnelles, classiques – c'est-à -dire en qualité de professeur à nomination dans des institutions d'enseignement musical ou en donnant des leçons privées, ou bien seulement sous la forme des participations aux concerts donnés en Roumanie et à l'étranger.

La permanence de cette activité est prouvée par le fait qu'elle commence très vite après la fin de ses études musicales à Paris. Dès 1904, lorsque Georges Enesco avait 23 ans, le Conservatoire de Paris, impressionné par les qualités musicales de son jeune lauréat, cherche à l'attirer en le nommant dans le jury d'examinateurs du Conservatoire[4] et en lui commandant les pièces de concours *Cantabile et Presto* pour flûte et piano (que nous avons mentionnée plus haut) et *Allegro de concerto pour harpe chromatique et piano* dédiée à Gustave Lyon et qui a été publiée les mêmes années et aux mêmes éditions que la précédente. Pendant les années qui ont suivi: juillet 1906 aux classes de violon, cuivres et accompagnement de piano, 1907 à la classe de piano, 1908, 1909 à la classe de piano[5], Georges Enesco sera présent en cette même qualité de membre du jury du Conservatoire de Paris. Nous savons aussi qu'à cette époque, Georges Enesco a composé, toujours à la demande du Conservatoire de Paris, les pièces de concours *Légende pour trompette et piano* (dédiée à Merri Franquin, 1906) ou *Konzertstück pour alto et piano* (dédiée à Th. Laforgue), publiées toujours aux éditions Enoch en 1906 et respectivement 1908, puis à «Editura de Stat pentru Literatură şi artă» en 1956.

Pendant ce temps, c'est-à-dire le 1/14 octobre 1906, il avait reçu sa première nomination de professeur – suppléant, pour le moment – à la Chaire de composition du Conservatoire de musique de Bucarest[6].

Ces activités de début se sont prolongées dans le temps, jusqu'à sa vieillesse, jusqu'avant sa mort, soit dans le domaine de l'art du violon, soit dans le domaine de la composition et de l'interprétation, en Roumanie et à l'étranger également, même si elles ont été interrompues par les dispersions imposées par la carrière trépidante d'interprète virtuose et chef d'orchestre invité dans de longues tournées de concerts en Europe et en Amérique, des concerts qui l'obligeaient à prendre congé des chaires qu'on lui avait confiées, pour pouvoir accomplir les tâches artistiques où il était impliqué.

Enesco acceptait difficilement, et seulement dans des cas accordés parcimonieusement et pleinement justifiés, de donner des leçons privées. L'exemple le plus illustre et en même temps le plus connu par le public est Yehudi Menuhin[7]. Cependant il a été professeur de musique non seulement à Bucarest, mais à Jassy aussi, et à l'étranger il a donné des cours et des

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

leçon à Paris, à l'école de sa collaboratrice Yvonne Astruc, à l'Académie Chigiana de Sienne[8], à Londres, à Mannes School of Music de New York[9], à Urbana University d'Illinois aux Etats-Unis[10], etc. A cause de circonstances défavorables et d'un certain manque d'intérêt manifesté par Enesco lui-même, en premier lieu, cette activité pédagogique, plutôt que «didactique» proprement dite (car tous ceux qui l'ont décrite confirment le fait qu'elle s'éloignait beaucoup du cliché de la «leçon type», puisqu'elle était plutôt un mode sui-generis de «causerie» qui ne visait pas les détails techniques – il supposait que l'élève les connaissait et les maîtrisait – mais la *compréhension* de la musique ou, au moins, *la méthodologie de la compréhension* de la musique), n'a été connue jusqu'à présent que par les témoignages des autres – élèves ou confrères – et non pas de la source directe de son titulaire. Puis, à part les souvenirs et les témoignages, nous n'avons pas de preuves matérielles, écrites, sauf les notations d'interprétation marquées sur les pages de partitions étudiées avec Enesco, par les collaborateurs, comme Celinne Chailley-Richez ou d'autres disciples, accompagnateurs ou instrumentistes des orchestres qu'il a dirigés.

Alors, on peut s'expliquer la stupéfaction, l'émotion et le bonheur que nous avons éprouvés lorsque, après des années d'investigations et de recherches, nous avons réussi à regarder, déchiffrer et lire *un document écrit,* qui *provient d'Enesco lui-même,* et qui nous présente le grand musicien dans son activité professorale. A vrai dire, ce n'est pas dans sa qualité de maître de conférences, qui donne un cours, ni de correcteur d'épreuves écrites, mais en qualité d'*examinateur* de certains interprètes, à l'occasion d'une présentation de concurents, sur la prestation desquels il marque rapidement mais scrupuleusement des impressions et des observations qui tendaient vers une évaluation d'ensemble.

Le document auquel nous nous rapportons est, malheureusement, incomplet: le fragment trouvé n'est qu'un des feuillets contenant de telles notes, qui a dû être compris entre un commencement et une fin de ces notes, que nous ne possédons pas (serait-ce pour le moment?).

La justification de cette proposition – car elle reste une proposition – est une double observation:

1) Le texte commence en haut de la page, à partir de la marge supérieure de la page, ce qui n'est pas plausible pour un texte qui devait commencer sur cette page, et qui aurait eu un espace blanc en haut de la page, sinon un titre.

2) La fin du texte se place, il est vrai, à une petite distance de la marge inférieure de la page, mais Enesco a tracé, après ce dernier texte de la page (comme après les quatre textes qui le précèdent, et qui se rapportent à quatre autres jeunes candidats), une ligne horizontale à travers toute la page, et qui indique, semble-t-il, qu'il avait l'intention de délimiter ceux qui suivent; sur cette page, il n'y a plus d'autre texte parce que le maître a peut-être considéré que l'espace qui lui restait n'était pas suffisant pour y marquer les observations suivantes et il a dû écrire ses remarques sur une nouvelle page, que nous ne possédons pas. Mais, bien-sûr, il reste plausible que le texte se terminait là. Cette dernière hypothèse serait soutenue (si l'on ignorait les arguments précédents) par la mention finale faite sur cette page, et qui représente une date (le 15 juin 1921), ce qui pourrait signifier justement la fin du document. Mais la date est marquée par quelqu'un d'autre, d'une écriture différente et à encre verte, ce qui nous démontre que'elle a été, évidemment, ajoutée ultérieurement. Nos suppositions restent, ainsi, valables, jusqu'à l'apparition de nouveaux éléments.

Même s'il était un acte incomplet, le document auquel nous nous rapportons garde pleinement sa valeur probante et il a l'importance d'être *la première* preuve documentaire de ces préoccupations et activités d'Enesco.

Le fragment documentaire que nous venons de trouver est, certainement, authentique: il provient d'Enesco, l'écriture est, sans nul doute, celle d'Enesco, les notes sont prises sur place, sur le vif, au fur et à mesure de la succession des candidats et des pièces, et les observations notées s'accordent pleinement avec son esprit d'exigence analytique et globalement appréciative à la fois, que nous

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

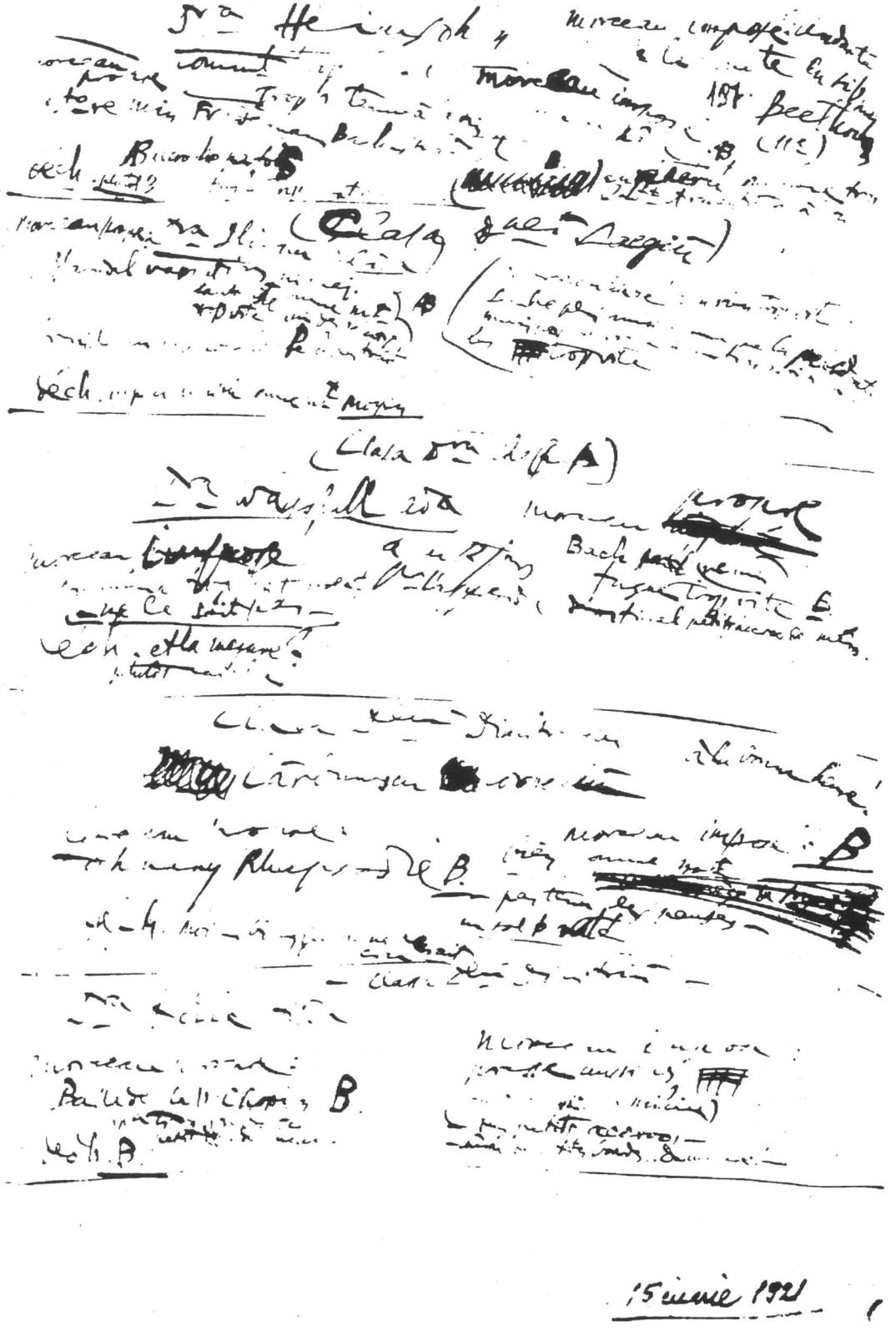


Fig. 1 – Les notices de Georges Enesco, examinateur au concours du 15 juin 1931 (?).

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

connaissons déjà; la disposition du texte indique la spontanéité des constatations, l'écriture est pressée mais ferme, avec maîtrise de soi et dont les ratures et les soulignements certifient le processus d'appréciation et ré-évaluation de ce qu'il avait enregistré.

Il s'agit d'une feuille de papier écrite sur un seul côté, de format officiel («papier ministre», comme on appelait le format de papier utilisé dans les institutions, pour des pétitions, dans les instances, etc., et dont les dimensions étaient de 30 × 20 cm). Le papier est assez épais, consistant, et d'un blanc pâle. Le texte est écrit à la plume (une plume ronde, assez douce et docile), la couleur de l'encre utilisée est noir intense et il est très bien conservé du point de vue des traits et de la nuance.

Le document est, en général, en très bon état. Il se trouve à la Bibliothèque Centrale Universitaire «Mihai Eminescu» de Jassy et il est enregistré sous la cote 235–7. Nous avons pu le consulter et photographier grâce à la direction de la Bibliothèque ainsi qu'à son personnel spécialisé – le bibliographe principal M. Popescu, auxquels j'adresse mes remerciements pour l'assistance accordée.

Pour édifier les lecteurs, nous avons ajouté à notre exposé le fac-similé de la feuille-document et la transcription du texte qu'elle contient.

D^ra Heimsohn

morceau imposé: Andante
de la Sonate en si b maj.
127 Beethoven (11e)

commencement trop lent
trop retenu à la fin

morceau imposé
un peu pâle AB

morceau propre
S^te re min. Friedmann Bach-Stradall
AB accroche parfois

B en général commence
trop lent *t*
et ralentit trop à la fin

fugue trop lent au commencement

déch. plutôt B

Clasa D^nul Saegiu

D^ra Iliescu Eliza

morceau propre:
Haendel variations mi maj.
(fantaisiste commencement
trop vite puis des ralentis)
brouille un peu avec la Péd.
déch. [indesc.] AB

morceau imposé: un rien trop vite.
Semble plus musicienne que la
précédente mais pas de vraie
émotion artistique

les trait [s?]

les ♪ trop vite.

Clasa D^nul Chebap

D^ra Wagshall Ada

morceau imposé
commencement trop lentement
[–ne le sait pas–]
déch. et la mesure?
plutôt faible

a eu 12 jours
pour l'apprendre

morceau propre
Bach prél (ré min)
fugue trop vite B
dans final petits
accrocs de mesure

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

(Clasa D^{lui} Dimitrescu)

Cărbunescu Corneliu morceau propre Dohnany Rhapsodie *B*		à la bonne heure! morceau imposé: *B* *bien* comme [indesc.]
	[rayé de 4 traits épais]	un petit arpège trop à [indesc.]
		– pas tenu les pauses – un sol b raté
déch. – moins bien qu'on ne l'aurait cru.		

(Clasa D^{lui} Dimitriu)

D^{ra} Kölle Hilda morceau propre: Ballade la b Chopin (un peu trop rubato) petit dép. de mens.	morceau imposé: presse aussi les (fait des rit. au milieu) – de petits accrocs – même de petites [indesc.]
déch. *B*	Dommage!

[écriture différente,
à encre verte] 15 iunie 1921

On peut remarquer le fait que le texte présente successivement cinq jeunes musiciens, élèves ou licenciés du Conservatoire – puisque, pour au moins quatre de ces candidats, Enesco a mentionné la classe du professeur d'ou provenait l'instrumentiste examiné.

Les notations d'Enesco ont un caractère technique bien précisé, concret, elles ne font pas de divagations «esthétisantes» ou «sentimentales», elles ne tentent pas à estomper les erreurs et exigent le respect rigoureux des temps, du rythme, sans admettre ni des exagérations d'accélération, rilentando, ritenuto, etc., ni des imperfections techniques, y compris des imperfections dans l'interprétation des passages en trente-deuxième ou dans l'exécution superflue des arpèges par l'un des candidats (c'est une remarque à laquelle il renonce, d'ailleurs, en la rayant de 4 lignes). En général, Enesco semble être plus préoccupé par la justesse de l'exécution que par l'émotivité et le style. A un moment donné, il remarque qu'une pianiste semble être plus musicienne que la précédente, mais elle ne fait pas preuve d'une véritable émotion artistique. Pour une autre pianiste, il constate qu'elle ne connaissait pas le morceau imposé – et, bien sûr, s'étant informé là-dessus, il précise: «elle a eu 12 jours pour l'apprendre!».

En grandes lignes, les notations ne montrent pas une grande satisfaction en ce qui concerne les candidats présentés. Pour tous ces instrumentistes, on retrouve, en bas du texte, à gauche, où il marquait une sorte de conclusion, le même *déch.*, qui exprime la déception par rapport au niveau auquel il s'attendait. Pour l'un des condidats favorablement appréciés, il ajoute: «moins bien qu'on ne l'aurait cru».

Les notes accordées sont B (bien) pour Cornelia Cărbunescu (classe Dimitrescu) et Hilda Kölle (classe Dimitriu), un B (bien) pour Ada Wagshall (classe Chebap) pour le morceau choisi, mais pas de qualificatif pour la pièce imposée, qu'elle ne maîtrisait pas assez (donc, c'était une disqualification implicite), un AB (assez bien) vers B (bien) pour Melle Heimsohn et un AB (assez bien) pour Eliza Iliescu (Classe Saegiu).

On pourrait, peut-être, attribuer une autre signification aux notations AB et B, à savoir:

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

les catégories A, B, ou AB, mais nous optons pour les significations mentionnées précédemment.

Par sa nature même, ce document s'avère être rattaché à un concours, plutôt qu'à un examen (étant données les observations de nature comparative entre les candidats); dans ce cas, il faut se demander de quel événement de ce genre il témoigne.

La date marquée à encre verte, par quelqu'un d'autre, en bas de la page, semble être, de ce point de vue, une attestation exacte, ou, au moins, une supposition plausible.

En effet, c'est le 15 juin 1921 que Georges Enesco présidait, au Conservatoire de musique de Bucarest, la Commission pour décerner le Prix Didi Poenaru-Căplescu[11].

Ce document serait donc constitué des notes de séance faites par Enesco en cette qualité lors de l'événement lié à l'octroi du prix mentionné, ce qui correspond à ce que nous savons là-dessus; la date correspond à la chronologie admissible pour certains des candidats (car, dans cette hypothèse, il s'agit, évidemment, d'un concours!) sur lesquels nous possédons aussi d'autres donnés documentaires (Cornelia Cărbunescu ou Hilda Kölle, par exemple).

La Commission du Prix Didi Poenaru-Căplescu s'était réunie entre deux autres événements significatifs de la biographie d'Enesco: les 7et 8 juin, donc une semaine plus tôt, il avait présidé toujours à Bucarest, la Commission du Prix de composition «Georges Enesco», commission qui, sans accorder le premier prix, a offert le second prix à Marcel Mihalovici pour la *Sonate pour piano et violon,* une première mention à Theodor Rogalski, pour la *Sonate pour piano,* et deux secondes mentions, l'une à N. Dinicu pour *Variations pour piano sur un thème russe* et l'autre, à G. Georgescu pour la *Sonate pour violon et piano.* C'était la cinquième édition de ce prix prestigieux inauguré en 1913 par Enesco, qui avait constitué, par une donation au Ministère de l'Instruction Publique – Maison des Ecoles, un fonds ayant cette destination. Ce fonds se rattache aussi à un autre événement qui accompagne le Prix Didi Poenaru-Căplescu: le 23 juin 1921, donc une semaine plus tard, le jeune maître versait une importante somme à la Maison des Ecoles, pour l'augmentation du fonds initial du prix de composition «Georges Enesco».

Nous considérons que le document présenté ici est pleinement éloquent en soi, étant, en même temps, d'une importance évidente comme matériel probant pour les multiples facettes de la personnalité d'Enesco, qui nous est présentée, cette fois-ci, en qualité de professeur examinateur dans le jury d'un important prix musical, offert aux jeunes musiciens de nos Conservatoires.

Bucureşti, 1985

Notes

[1] Voir Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir et Mircea Voicana: *O personalitate a gândirii şi artei. Antologie de texte şi gânduri ale lui George Enescu,* dans le vol. *George Enescu,* coordonné par Mircea Voicana, Bucureşti, 1964, pp. 9–81, contribution qui, tout comme les autres chapitres du volume est largement utilisée par tous ceux qui écrivent sur Enesco, en omettant le devoir de citer les auteurs.

[2] *Ibidem;* voir aussi Bernard Gavoty: *Les souvenirs de Georges Enesco,* Paris, 1955; Mircea Voicana et collab., *George Enescu. Monografie,* Bucureşti, 1971, vol. I et II, passim.

[3] L'affirmation d'un soi-disant recueil et d'une étude entreprise par Enesco sur l'art des laoutars appartient purement au domaine des exagérations incontrôlées et fantaisistes, et elle ne fait que discréditer au point de vue scientifique ceux qui la font ou la sous-entendent; voir: Viorel Cosma, *Folclorul – liantul de continuitate al creaţiei enesciene,* in *Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice,* Série A, 2, pp. 281 – 293; conf., d'autre part, l'exposé de Gh. Ciobanu, *Plus d'attention à ce qu'on affirme et à la manière dont on l'affirme* qui sera publié dans *Enesciana* dans un numéro futur.

[4] Nicolae Missir et Mircea Voicana, *Viaţa şi activitatea lui George Enescu.* Mentions chronologiques dans le vol. *George Enescu,* coordonné par Mircea Voicana, Bucureşti, 1964, p. 149.

[5] Idem, *op. cit.,* pp. 152, 155, 156, 160.

[6] *Ibidem,* p. 158.

[7] On ne pourrait déplorer assez le fait que, jusqu'à présent, nous n'ayons pas d'étude qui s'occupe surtout de la détermination de l'identité et du destin artistique de ses divers élèves.

[8] Il faudrait dédier, tour à tour, à toutes ces activités didactiques les études documentaires et les éloges

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

qu'elles méritent – en suivant les éléments chronologiques, thématiques, ainsi que le contenu des cours, les élèves (et, éventuellement, leur évolution ultérieure), les collègues professeurs, la manière dont on a reçu l'enseignement enescien, les manifestations artistiques – concerts, récitals, auditions – et parallèlement, les échos dans la presse, etc.

[9] Ianca Staicovici, *George Enescu, Professor at the Mannes School of Music. Liminary Notions,* in *Enesciana,* II – III, 1981, 1, pp. 211 – 221; voir aussi: idem, *Noi date asupra prezenței compozitorului George Enescu în SUA,* in *Studii de muzicologie,* XI, 1976, pp. 283 – 314; Dumitru Vitcu, *Enescu in the American Life,* ouvrage présenté pour être publié dans *Enesciana* V et inclus dans *RRHA,* série Théâtre, Musique, Cinéma, XXXII, 1995, antérieur au vol. Dumitru Vitcu, *George Enescu în spațiul artistic american, Iași, 1994, 414 p., 16 ill.*

[10] George Lascu, *George Enescu in American Libraries and Archives: New Contributions* dans *RRHA,* XXXII, 1995.

[11] Nicolae Missir et Mircea Voicana, *op. cit.,* p. 191.

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

COMPTE RENDU

LES REVUES ET LA SCÉNOGRAPHIE

Si, dans la plupart des chroniques dramatiques (celles que nous connaissons, sans doute) la scénographie est toujours la même «Cendrillon» parmi les arts du spectacle, en échange, de nombreux exemples nous indiquent l'intérêt de plus en plus grand vis-à-vis des créateurs de décors et de costumes, manifesté au niveau de la recherche et des exégèses spécialisées publiées dans les revues de différents pays. Et non seulement dans des revues particulièrement et intégralement consacrées à ce domaine – comme on peut le voir dans leur titre même – mais, aussi, dans certains périodiques théâtraux qui, en partant d'une grande exposition internationale, d'une série de «rencontres» et de débats importants ou d'une nécessité impérieuse pour l'approfondissement des problèmes actuels de la création du scénographe, s'impliquent et ont une contribution dont on doit tenir compte.

Théâtre tchèque (Prague). Presque la moitié du n° 10/1995 s'occupe, tout naturellement, de la Quadriennale de scénographie qui a eu lieu la même année, en été. Avec une remarquable promptitude, la revue insère des articles, des notes informatives (concernant l'exposition proprement dite et les expositions adjacentes, les colloques, etc.), des photographies éloquentes (la plupart, exécutées par Viktor Kronbauer) d'une indiscutable utilité, à présent, comme à l'avenir. Dans un ample article, *La scène comme image du monde,* Věra Ptáčkova – l'une des commentatrices les plus avisées de la création scénographique contemporaine, l'auteur d'une véritable histoire des quadriennales pragüaises – présente et apprécie différents aspects de la dernière exposition, les compare d'une manière instructive avec ceux antérieurement observés, caractérise les participations les plus prégnantes au point de vue stylistique ou culturel, en soulignant des tendances, des influences, des interférences. Cette Quadriennale s'est imposée surtout par une certaine conception concernant son but distinct: «ni un document, ni un spectacle vivant, mais un message poétique sur la mission à remplir». La mission de la scénographie est précisée non seulement au point de vue expressif, dans le spectacle, mais elle est également perçue en tant que témoignage sensible sur le monde où nous vivons, affirme Věra Ptáčkova.

Marta Roszkopfova, importante scénographe, arrivée à sa totale maturité artistique, bénéficie d'un portrait miniature réalisé par Marie Bilkova dans le n° 11/1996, un portrait qui pourrait être développé dans une étude monographique et imprimée dans la série des volumes avec lesquels nous a habitués l'Institut de Théâtre de Prague. L'accent est mis sur l'homogénéité de la vision, les traits émotionnels, les procédés fréquemment utilisés par cette scénographe.

Semnal teatral (Signal théâtral) (Bucarest). Dans les n°s 3 – 4, 5 – 6/1996, la revue publie l'enquête *La scénographie dans le théâtre,* axée sur quelques questions concernant la manière dont on comprend aujourd'hui le rôle de la scénographie, la

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

relation du scénographe avec le metteur en scène, l'importance de l'information culturelle pour la création scénographique, le statut du scénographe et, enfin, la définition du théâtre contemporain dans la perspective de ce créateur, considéré soit subordonné, soit autonome. En fait, l'enquête a été précédée, dans le n° 2, par une interview avec le metteur en scène Victor Ioan Frunză et la scénographe Adriana Grand, qui ont discuté des problèmes similaires. Au-delà des références à la propre activité ou à une certaine situation (pas du tout rose au point de vue matériel, économique), les réponses (T. Th. Ciupe, M. Mădescu, Ştefania Cenean, Irina Solomon, Dragoş Buhagiar, Doru Păcurar) ne changent pas trop les opinions connues dans d'autres occasions. Quoique le terme de «scénographe» puisse être considéré dépassé par les possibilités actuelles de s'exprimer et d'agir au point de vue professionnel – plus approprié serait, selon Vioara Bara, le terme de «designer de théâtre» – une modification effective supposerait chez nous «une base culturelle et technique plus solide».

Séquence (Strasbourg). Le numéro de mars 1997, réalisé par Georges Banu, nous met à la disposition – autant que possible – les trois rencontres organisées à Avignon, en 1992–94, par l'Académie Expérimentale des Théâtres et l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle. C'est une bonne occasion de prendre contact avec la problématique et les évolutions scénographiques occidentales et avec la manière de penser au point de vue professionnel de certains de ses représentants. Les trois rencontres ont eu des déroulements distincts, visant soit la confrontation et la clarification de certains credos artistiques, argumentés avec les propres ouvrages, soit le commentaire d'une personnalité scénographique et de son processus de création, soit la discussion d'esquisses de décor appartenant à des jeunes gens qui se sont récemment imposés.

La préoccupation pour l'évasion de la scène «italienne» se place dans une autre étape – maintenant, au contraire, on déchiffre la poésie, le mystère du théâtre «à l'italienne». Les arguments en sa faveur sont multiples: elle nous fait nous demander sur ce qui est vrai et ce qui est faux (Lucio Fanti), en se constituant comme un «lieu du rituel et de la cérémonie», en permettant «une image maîtrisée» (Yannis Kokkos). Mais certains préfèrent encore rompre les limites, impliquer le spectateur dans l'action (José Manuel Castanheira). De toute façon, le scénographe a un rôle décisif dans la configuration de l'espace théâtral, tout d'abord pour établir une relation efficace entre le jeu des acteurs et le public (Guy Claude François), en cherchant la solution d'abolir la distance (Achim Freyer). Pour d'autres, l'acteur devient un créateur d'espaces, avec le metteur en scène et le scénographe (Daniel Jeanneteau, Emmanuel Clolus). La représentation de la figure humaine dans l'espace est un but principal, la silhouette de l'interprète est souvent visible dans les esquisses de décor (comme chez Y. Kokkos, ce qui nous rappelle celles de Toni Gheorghiu des années '50 – 60). On aspire à «la poésie de l'acte théâtral», mais on évite «un spectaculaire» excessif (G. Banu). Lorsqu'on parle de la stimulation de l'imagination ou de ce «plateau nu, vide et ouvert», nous pensons, sans doute, aux débats qui ont accompagné «la rethéâtralisation» du spectacle roumain il y a quelques décennies. Maitenant, comme alors, la mémoire intervient – surtout la mémoire du théâtre influence explicitement l'option scénographique. Mais, en même temps que «la poétique de la mémoire» on précise aussi la contribution de «l'oubli», les créateurs se laissant en proie des intuitions, des suggestions venues d'un fonds subconscient (D. Jeanneteau). Quelles que soient les similitudes, aujourd'hui le rapport du scénographe avec le texte est autre, ainsi qu'avec le «mental» de l'acteur ou du spectateur. Ses intentions sont autres. Ce qui intéresse c'est de susciter les images dans le spectateur, ses «visions» – surtout, la révélation du «dramatique»

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

avec ses déterminantes. Le scénographe met en valeur la présence des acteurs qui corrèlent et relèvent le sens des images suscitées au public.

Études théâtrales (Louvain-la-Neuve). 11–12 1997, un numéro volumineux, dense, ayant le sous-titre *Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe,* vient justement de nous parvenir, au moment même de la rédaction de ce compte rendu, c'est pourquoi nous allons le présenter dans notre prochaine revue.

Ion Cazaban

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

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

IN MEMORIAM: FLORIAN POTRA (1925–1997)

Florian Potra était tellement «présent», que je n'aurrais jamais pensé pouvoir parler de lui au passé, car pour nous tous, amis ou collaborateurs, il a été jusqu'au dernier moment le représentant même de la vie et des projects passionnés. J'ai eu le privilège de le connaître, il y a plus de trois décennies, au début de sa carrière didactique à l'Académie du Théâtre et du Film (l'ancien I.A.T.C. «I. L. Caragiale», lorsqu'il se présentait devant nous, la première série d'étudiants du théâtre et du film des presque trente séries qu'il a guidées, comme un professeur exigeant en chaire, mais par ailleur disposé à de substantielles communions spirituelles.

Humaniste par formation, mais surtout par vocation, Florian Potra est arrivé au cinéma après de sérieuses études de philologie, commencées en Roumanie et achevées dans sa seconde patrie, proche de son âme, l'Italie. Dans l'après-guerre immédiat, les cours de littérature moderne et contemporaine du grand poète Giuseppe Ungaretti, suivis à l'Université de Rome, tout comme les conférences d'autres maîtres illustres de la Cité éternelle, tels Sapegno, Schiaffini et Monteverdi, vont décisivement marquer son évolution ultérieure. De retour en Roumaine, il affirme pleinement son talent pour la critique théâtrale et pour la traduction de textes italiens. Au long des années, il va traduire en roumain des romans et des nouvelles, des pièces de théâtre et des scénarios de film, des poésies et des essais, signés par Vasco Pratolini, Giorgio Bassani, Luigi Pirandello, Eduardo de Filippo, Aldo Nicolai, Italo Svevo, Ezio Taddei et beaucoup d'autres.

En 1965, la Maison d'Edition «Meridiane» publiera sa traduction d'un livre fondamental de théorie du cinématographe, *Storia delle teoriche del film* de Guido Aristarco, une œuvre récente pour cette époque. Ce fut un moment particulièrement important pour l'histoire encore non écrite du film autochtone, et un point décisif pour la carrière de l'auteur de cette version roumaine. Dorénavant, la balance de ses préférences professionnelles inclinera catégoriquement en faveur du septième art: Florian Potra se fera surtout connaître, jusqu'à la fin de sa vie, en tant que professeur, critique et théoricien du cinéma.

Dans cette dernière qualité, ses contributions restent essentielles. Quoique pratiquement rien de ce qui se rattachait à l'écran national ne lui soit resté étranger (il a même été acteur, interprétant un personnage très attachant dans *Novembre, le dernier bal* de Dan Pița), quoique ses synthèses sur l'histoire du cinéma (surtout celles qui concernent l'évolution de la comédie autochtone) soient absolument remarquables par leur rigueur scientifique, quoique ses chroniques «à terme» soient chaque fois marquées par une singulière et très agréable touche personnelle, Florian Potra reste surtout dans la conscience de ceux qui l'ont connu et apprécié comme le théoricien du film par excellence.

Doué d'un instinct sûr des valeurs, il a inlassablement soutenu, tant dans ses livres* et ses amples études**, que dans des centaines d'articles de moindre envergure, couramment publiés dans des journaux et des revues, le besoin impérieux de «trouver les moyens axiologiques capables de faire passer le film aux échelons supérieurs de l'art authentique

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

et de l'analyse de cet art». L'insertion du cinéma en général (et du film roumain surtout) dans la culture, le renoncement au statut de parent pauvre encore trop souvent accordé au film, lui semblait une nécessité vitale, pour laquelle il était toujours prêt à «se battre».

Ses plaidoyers, toujours construits à partir de positions honorablement conséquentes d'un homme de gauche, qui n'a jamais changé de conviction suivant la conjoncture, qui n'a jamais désavoué les idées d'Antonio Gramsci, tellement véhiculées dans ses propres écrits, étaient surtout ceux d'un connaisseur profond des œuvres des grands maîtres du cinématographe européen. Les créations d'Antonioni, Buñuel, Visconti, Tarkovski, De Sica, Pasolini, Bergman, Fassbinder, Jancsó, mais surtout celles du plus estimé entre tous, Federico Fellini, étaient chaque fois, pour Florian Potra, l'objet d'irrépressibles enchantements analytiques.

Et, lorsqu'il découvrait dans une pellicule autochtone les rares carats esthétiques qui auraient pu lui faire prendre place à côté des véritables modèles, le critique n'hésitait pas à les mettre en évidence, parfois même à les surestimer, pour aider notre cinéma à se rapprocher des «cotes de l'art authentique». La permanente éducation du spectateur de film et de télévision, ayant comme but sa délivrance des tentations des productions commerciales, narcotisantes et épidermiques, les relations traditionnelles entre la littérature et le film, les rapports compliqués entre le spécifique national et universel, dans le contexte du septième art, ne représentent que quelques-uns des thèmes «brûlants» abordés avec insistance et intrasigeance par Florian Potra.

C'est pourquoi, qu'il s'agisse de ses anciens et de ses actuels étudiants et futurs docteurs ès sciences, des amis de toute sa vie de chez nous ou d'ailleurs, de collaborateurs ou de simples membres de la corporation des cinéastes, pour tous, sa parole, exprimée n'importe où, en chaire, dans la presse, dans des jurys internes et internationaux ou pendant des débats, avait l'autorité d'une véritable instance, et celui qui parlait avait le prestige d'un juge sévère et redouté.

Avec Florian Potra disparaît le dernier représentant d'une «triade en or» du film national. Les deux premiers passés au monde des ombres, Ion Cantacuzino et I. D. Suchianu, nous ont laissé des réalisations consistantes au plan de l'historiographie et, respectivement, de la critique de film. Loin de s'interdire l'accès dans ces domaines, il a, par contre, essayé surtout d'être – et je pense qu'il aurait aimé cette épithète – un «systématicien» ou bien, autrement dit, un professionnel «total» de l'écriture sur le cinéma.

Sans lui, la frêle communauté des cinéastes roumains se retrouve appauvrie.

Olteea Vasilescu

Bibliographie

* *Experiența și speranța. Ecran românesc* (Expérience et espoir. Ecran roumain), Bucarest, 1968.

O voce din off. Teme cinematografice (Une voix en off. Thèmes cinématographiques), Bucarest, 1973.

Voci și vocații cinematografice. Național și universal în arta filmului (Voix et vocations cinématographiques. National et universel dans l'art du film), Bucarest, 1975.

Profesiune: filmul. Incursiune în timpul și spațiul cinematografului românesc (Profession: le film. Incursion dans le temps et dans l'espace du cinéma roumain), Bucarest, 1979.

Aurul filmului. Opere evocând trecutul (L'or du film. Œuvres évoquant le passé), Bucarest, 1984.

Aurul filmului XX. Opere evocând prezentul (L'or du film XX. Œuvres évoquant le passé), Bucarest, 1987.

** Publiées, pour la plupart, dans *Studii și Cercetări de Istoria Artei* et dans *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art:*

L'âme nationale et le cinéma roumain (RRHA, XI, 1974, pp. 77–85);

«Capriccio» après huit décennies du cinéma (RRHA, XIII, 1976, pp. 127–129);

Jean Georgescu (RRHA, XV, 1978, pp. 99–103);

L'évolution de la comédie à l'époque ancienne du cinéma roumain (RRHA, XVI, 1979, pp. 107–119);

Pour une «aesthetica in motu» du film contemporain (SCIA, XXVIII, 1981, pp. 27–34);

Problèmes de réception esthétique du spectacle cinématographique (SCIA, XXIX, 1982, pp. 66–74);

L'évocation du passé dans le fim roumain (SCIA, XXXI, 1984, pp. 28–35);

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

L'espace cinématographique (SCIA, XXXII, 1985, pp. 84–89);

Analyse provisoire de la production cinématographique de la dernière décennie (1976–1985) (SCIA, XXXIII, 1986, pp. 46–51);

Analyse provisoire... (RRHA, XXIII, 1984, pp. 39–52);

La poétique personnelle du critique (RRHA, XXIV, 1984, pp. 67–78);

Les réseaux de Petri: «scénarios et processus concourants» (SCIA, XXXIV, 1987, pp. 58–63);

Qualité du public – qualité du film (RRHA, XXV, 1988, pp. 39–51);

Plaidoyer pour «le film d'auteur» (SCIA, XXXV, 1988, pp. 35–45);

Essai sur le film «La lumière pâle de la douleur» de Iulian Mihu (RRHA, XXVII, 1990, pp. 57–67);

Le sort cinématographique de Mozart (Entre Mozart et Amadeus) (RRHA, XXVIII, 1991, pp. 17–25);

Un filmologue et «Une nuit orageuse» (RRHA, XXX, 1993, pp. 67–70).

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

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

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA paraît 1 fois par an. Toute commande sera adressée à:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie nr. 13, P.O. Box 5–42, Bucureşti, România, Fax 401–410 3983, Tél. 401–411 9008; 401–410 3448; 401–410 3200.

RODIPET S.A., Piaţa Presei Libere nr. 1, Sector 1, P.O. Box 33–57, Bucureşti, România, Fax 401–222 6407, Tél. 401–618 5103; 401–222 4126.

ORION PRESS IMPEX 2000 P.O. Box 77–19, Bucureşti, România, Fax 401–324 0638; Tél. 401– 653 7985.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance, seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P.O. Box 29–122, 71101, BUCUREŞTI, ROMÂNIA, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «G. OPRESCU».

Les travaux parus aux ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE ROUMAINE sont disponibles à:

Editura Academiei Române, Calea 13 Septembrie n° 13, Bucarest, tél. 410 32 00/2811;
Librăria Academiei, Calea Victoriei n° 12 A, Bucarest, tél. 313 85 88;
Librăria **«Minerva»,** Calea Victoriei n° 126, Bucarest, tél. 650 39 43;
Librăria **«Luceafărul»,** Bd. Unirii n° 10, bl. 7 B, Bucarest, tél. 315 56 74;
Librăria **«Mihai Eminescu»,** Bd. Regina Elisabeta n° 5, Bucarest, tél. 315 87 61;
Librăria **«Mihail Sadoveanu»,** Bd Magheru n° 68, Bucarest, tél. 211 29 65.

© 1999, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
Tel.(401)410 3200; (401) 411 9008
Tel./Fax (401) 410 3983

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

ISSN 0080 - 2638

Lei 35000

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