

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 circonspect 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 considérés 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

LE QUATUOR À CORDES EN DO MAJEUR PAR GEORGES ENESCO

Mihaela Marinescu

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

confesse Georges Enesco dans les pages d'une revue de Bucarest de 1942¹. 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

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 création 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 II^e 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 perdues³. 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 excellente 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 Botoșani). 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 7^{bre} (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 dû 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 énoncés dans les œuvres précédentes (l'*Octuor en Do majeur op. 7*, la I^{re} *Suite pour orchestre en Do majeur op. 9*, la I^{re} *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 20^e siècle.

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

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 prédominante 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 propres⁷.

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 reproduite 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 1^{re} 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.

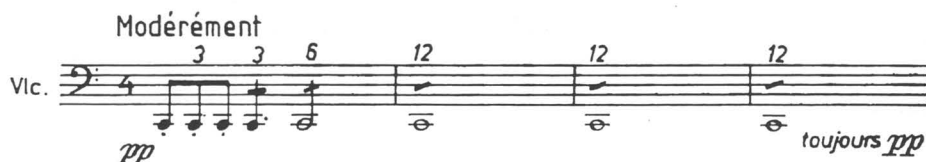
Conçue dans une forme libre de sonate dans laquelle les sections constitutives sont aisément identifiables (exposition, et ensuite le développement, du repère n° 10, la reprise commençant cinq mesures avant la repère n° 22 et une Coda qui rétablit la tonalité en Do majeur, après les périples des modulations 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 *triolet*, exécutée par le violoncelle (voir ex. 1). Le motif thématique 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

apportent une cellule de motif appoggié (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



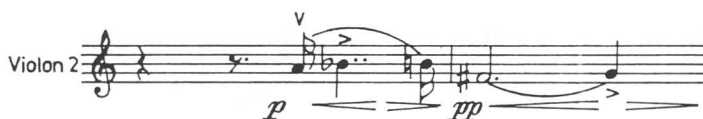
Ex. 1.



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 instruments 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 II^e violon et le I^{er} 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

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.

passionné

ff violent

ff violent

ff violent

Ex. 6.

détaché à la corde en mourmourant

ff *p* toujours au talon

Ex. 7.

pp sub.

pp sub.

pp sub.

pp sub.

cédez un peu

cédez un peu

cédez un peu

cédez un peu

Ex. 8.

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 connue par intuition dans les formes de manifestation artistique de l'affectivité du peuple roumain (dans son 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 *III^e Sonate* ou *d'Œdipe* (voir la pédale sur le *la* pour le leitmotiv de Laios – ex. 9 a et b).

(a) Modérément

Alto

Vcl.

12

12

pp

p

toujours pp

Ex. 9 a.

(b) Andante moderato (♩=56)

Alto

Vcl.

8

8

p

pp

pf

Ex. 9 b.

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.

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 20^e 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 19^e siècle et du commencement du 20^e, 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

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

¹ Gaby Mihăilescu, *George Enescu despre pământul căruia îi aparține și extraordinarul proces al creației 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.(asoff), *George Enescu vorbește „Rampa”...* (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 Moiescu, 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 Moiescu, *Cvartetul de coarde în creația 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.

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.

⁷ Il est vrai 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*, Genève, 1955).

⁸ Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă și contemporană. 193–1950* (La musique symphonique moderne et contemporaine. 1930 – 1950), IV^e volume, Bucarest, 1976, p. 76.

⁹ Cornel Țăranu, *Enescu în conștiința prezentului* (Enesco dans la conscience du présent), Bucarest, 1969, p. 35.

¹⁰ Al. Tzigara-Samurcaș din Grigorescu (de Grigorescu), *Convorbiri literare*, août 1907. Reproduit d'après *Mărturii despre Grigorescu* (Témoignages sur Grigorescu). anthologie critique par les soins de Ionel Jianu et V. Beneș. 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.

Notes