

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 telle¹.

2) Dans les problèmes du folklore il n'a jamais eu l'intention de mener une activité organisée, comme Bartók, Breazul et Brăiloiu (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 populaire² 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

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 destinée³.

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 préférerait 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 destinée 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'examineurs du Conservatoire⁴ 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 piano⁵, 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 și 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 Bucarest⁶.

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 Menuhin⁷. 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

leçon à Paris, à l'école de sa collaboratrice Yvonne Astruc, à l'Académie Chigiana de Sienna⁸, à Londres, à Mannes School of Music de New York⁹, à Urbana University d'Illinois aux Etats-Unis¹⁰, 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 Celine 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'*examineur* de certains interprètes, à l'occasion d'une présentation de concurrents, 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 qu'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

connaissions 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^{ca} Heimsohn

commencement trop lent
trop retenu à la fin

morceau propre

S^{re} re min. Friedmann Bach-Stradall

AB accroche parfois

morceau imposé: Andante
de la Sonate en si b maj.
127 Beethoven (11^{cs})

morceau imposé
un peu pâle AB

B en général commence
trop lent /
et ralentit trop à la fin

fugue trop lent au commencement

déch. plutôt B

Clasa D^{nci} Saegiu

D^{ca} 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.

Sembler plus musicienne que la

précédente mais pas de vraie

émotion artistique

les trait [s?]

les  trop vite.

Clasa D^{ca} Chebap

D^{ca} 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

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

Domage!

[écriture différente,

à encre verte] 15 juin 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'où 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, *ritentando*, *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 candidats 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 M^{elle} 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:

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-Căplescu¹.

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 données 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 7 et 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.

București, 1985

al creației enesciene, in *Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și 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, *Viața și activitatea lui George Enescu*. Mentions chronologiques dans le vol. *George Enescu*, coordonné par Mircea Voicana. București, 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

¹ Voir Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir et Mircea Voicana: *O personalitate a gândirii și artei. Antologie de texte și gânduri ale lui George Enescu*, dans le vol. *George Enescu*, coordonné par Mircea Voicana, București, 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*, București, 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*

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.