# 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 X^e^ 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^os^ 1–4, sans numéro d'opus, évidemment, non publiées, parmi lesquelles n^os^ 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 X^e^ Festival musical international «Georges Enesco»;

– la 4^e^ 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 5^e^ 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 2^e^ en fa mineur – CTE 231, la 3^e^ en fa majeur – CTE 242 et la 4^e^ 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