

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Enesco, aujourd'hui

par Ștefan NICULESCU

Il y a presque vingt ans, Georges Enesco est mort. Depuis, on le sait, la musique a subi de nouvelles et importantes transformations. Sans doute, ce n'est pas le lieu d'esquisser ici, fût-ce sommairement, le processus de cette mutation universelle à laquelle ont participé, à différents degrés, les compositeurs de nombreux pays du monde, y compris les Roumains. Ce que nous nous proposons, c'est de redéfinir la place d'Enesco dans le contexte de l'art musical contemporain ou, en d'autres mots, de nous demander quelles chances a Enesco de jouer, encore aujourd'hui, le rôle de ferment qu'il a eu et non pas un, simplement conventionnel, dans la vie musicale de nos jours ?

Aussi grande que soit la valeur historique d'une oeuvre d'art du passé, celle-ci ne saurait éveiller un intérêt permanent que dans la mesure où elle s'avère significative par rapport aux exigences ou aux impératifs — soumis à une perpétuelle transformation — des époques ultérieures. Car, ce que l'on appelle „tradition“ est, au fond, un concept labile, puisqu'avec chaque génération nouvelle il concerne si non des réalités absolument autres (la tradition ne cesse de s'enrichir), du moins des aspects différents de mêmes phénomènes.

On a dit que par la contemplation prolongée ou l'étude approfondie d'un chef-d'oeuvre l'homme peut aboutir à la découverte de son propre moi. Cette capacité, de faciliter au contemplateur son autorévélation, est décisive pour une création artistique, lui conférant sa valeur éternelle. C'est une éternité cependant qui ne respecte pas en tous points le principe

de l'identité, d'où une situation paradoxale. Ainsi, sans perdre son individualité, l'oeuvre d'art immortelle ne se dresse pas le long du temps dans une splendeur immuable, égale en tout moment. Chaque époque ou chaque génération, voire même n'importe quel contemplateur édifié, la scrute à partir d'autres points de vue, y puise ce qui lui semble vital et, en fin de comptes, en l'assimilant, s'affirme soi-même.

Dans ce sens, Enesco a tenu un grand rôle dans la culture musicale roumaine. Sur le plan de la création, il a offert la chance de l'auto-révélation à plusieurs générations de créateurs lui ayant succédé, surtout parce qu'il a été le premier compositeur roumain à remplir la vocation internationale de la musique roumaine. En ce qui concerne le plan de la recherche musicale, son oeuvre a contribué à la naissance même de la musicologie roumaine, en l'étayant sur des bases scientifiques. Examinons en effet la liste — actuellement impressionnante — des livres, études et articles dédiés à Enesco, pour nous rendre compte de la générosité avec laquelle il admettait la mise en évidence des réalités que comportait sa musique, bien mieux comme il stimulait chaque musicien à travailler sur sa propre personnalité. Aussi, pour la création, la musicologie et l'interprétation, Enesco doit être considéré comme un fondateur de la vie musicale roumaine moderne.

Pour se maintenir dans la musique roumaine à ce degré d'importance, Enesco doit pouvoir continuer de „parler“, de dire quelque chose — d'aussi inédit — aux musiciens en formation ou à ceux de l'avenir. A leur tour, ces généra-

tions nouvelles devront s'efforcer de découvrir dans l'oeuvre d'Enesco les réalités capables de leur révéler leurs propres tendances artistiques. C'est à la recherche musicologique, concédons-le, que revient le rôle de faciliter le déroulement d'un processus de création aussi intime.

Plus d'une fois, à différentes occasions, nous nous sommes arrêtés sur certains traits de l'oeuvre énescoïenne qui anticipaient ou étaient contemporains de quelques préoccupations se manifestant dans la musique universelle : l'hétérophonie, le rythme „libre“, les structures modales contemporaines, la technique du leitmotif porté jusqu'au stade présériel, le raffinement de la notation dynamique, agogique et timbrale, le coloris structural, l'union intime — la fusion — d'une improvisation libre et d'une construction rigoureuse etc. Sans plus nous attarder sur ces aspects, nous allons nous borner à mentionner ceux qui ont gardé toute leur signification ou en ont repris une, par rapport aux tendances plus récentes de la création musicale.

L'un des *désiderata* de la musique de l'après-deuxième guerre mondiale veut qu'avec chaque nouvelle oeuvre, une musique *absolument nouvelle* soit écrite, une musique „plus jamais entendue“. Pour un temps, cette idée — de source néo-romantique peut-être et quoiqu'il en soit justifiable ne serait-ce que par la tentative de sortir de l'impasse du néoclassicisme, c'est-à-dire d'échapper à l'excessif retour „vers le passé“ — a eu pour résultat une stimulation toute spéciale de la recherche musicale, d'où des découvertes authentiques ou des inventions qui ont modifié en bonne partie la silhouette de la musique. Aujourd'hui toutefois, cette idée nous apparaît comme une illusion, parce qu'il est évident qu'on ne saurait rien créer à partir de rien ! Une illusion qui, cependant, n'a jamais tenté autant les esprits créateurs.

La primauté absolue accordée à la nouveauté dans la pratique musicale s'est associée dans le domaine de la théorie avec le besoin de la chercher et de la trouver partout, jusque dans les sources traditionnelles plus ou moins proches. C'est ce qui explique pourquoi Enesco — qui, loin de faire valoir le côté nouveau de sa musique, s'efforce de le bien dissimuler dans un drapage plus ou moins connu — n'a pas été unanimement „découvert“ par la conscience universelle au cours de cette période si ambitieuse de l'histoire de la musique.

Aujourd'hui cependant, par suite de tant d'expérimentations, on constate que ce qui prête la valeur d'exemplaire unique à un fait d'art — ou de vie — c'est précisément l'authenticité ; et si le fait est authentique, il est aussi, implicitement, nouveau, lors même que son originalité ne nous frappe pas du premier coup d'oeil ou, tout au contraire, nous impressionne dès l'abord.

De ce point de vue, Enesco est un exemple d'authenticité : sa pensée musicale revêt im-

manquablement une forme adéquate et toute naturelle d'expression.

Autre aspect de l'art énescoïen que l'on rencontre dans certaines oeuvres contemporaines : la fusion entre plusieurs types d'écriture ou de syntaxes musicales. Il est rare, en effet, de trouver chez Enesco — surtout dans ses derniers ouvrages — des syntaxes à l'état, disons, „pur“. La monodie accompagnée, la polyphonie, l'hétérophonie jumellées à l'intérieur de situations diverses : le résultat en est une écriture placée „à la limite“ — pour user d'un terme scientifique — ou, en d'autres mots, une écriture située à la frontière de ces catégories spécifiques. D'où, l'originalité de l'écriture d'Enesco, si rarement comprise par les interprètes et trop souvent confondue avec une syntaxe traditionnelle. J'oserais même affirmer que de ce point de vue Enesco continue d'attendre l'interprète idéal.

Le sentiment intuitif d'un temps musical non linéaire — temps si fréquemment employé de nos jours — est également présent chez Enesco et l'une de ses origines se trouve assurément dans cette fusion entre l'esprit de la sonate et celui de la variation. Ces deux catégories d'architectures musicales s'opposaient chez les classiques, mais avec le temps elles commencèrent à s'entrelacer, notamment chez les romantiques et leurs prolongements du début de notre siècle, orientation de la musique européenne qui attira aussi Enesco.

Si, dans le développement de la sonate, le musicien sait en quelque sorte à quel moment il se trouve et où doit le mener son évolution ultérieure (temporellement parlant celle-ci est linéaire, uni-directionnelle), dans le cas de la variation en échange, l'esprit créateur semble perdre conscience de l'implacable écoulement du temps, lequel, ici, avance par spirales, avec d'incessants retours sur lui-même, comme s'il s'agissait d'un perpétuel présent, et cela, justement, à cause d'une juxtaposition des hypostases d'une même entité musicale. La variation — la seule des architectures traditionnelles qui, en tant qu'esprit, ait survécu, mais qui, en tant que procédé, les a devancées puisqu'elle est née avec la musique même — facilite, notamment dans le cas des mouvements lents, l'obtention d'une poétique atemporelle, typiquement contemplative. Or, chez Enesco, le fait qu'il jumelle la sonate et l'esprit de la variation dans une musique plutôt lente que rapide et *qui évolue, d'une étape à une autre, au prix de différences à peine perceptibles*, favorise l'apparition de cet état si recherché de nos jours : une superconscience contemplant la suspension du temps dans un présent éternel.

C'est ainsi qu'on a constaté que l'oeuvre d'Enesco comporte, non pas alternativement, mais *simultanément*, des oppositions apparemment irréconciliables : rythme „libre“ et rythme „lié“, polyphonie et hétérophonie, improvisation et construction, sonate et variation, pratique du

temps uni-directionnel et pratique du temps non linéaire, action et contemplation, etc. Cette complexité quasi-paradoxale est due précisément au fait qu'avec les moyens de son époque et grâce à l'authenticité qui le caractérisait, Enesco a réussi à se situer au confluent de plusieurs cultures musicales, comme le sont par exemple la musique savante européenne et la musique archaïque roumaine. De plus, et ceci nous semble capital, il n'a jamais sacrifié l'esprit d'aucune des sources qu'il a entrelacées. C'est, peut-être, la raison pour laquelle on ne saurait parler chez Enesco d'une transgression

des dichotomies mentionnées, telle que se proposent certaines musiques contemporaines, mais sans doute en utilisant d'autres moyens. Et c'est encore de là, semble-t-il, que provient la possibilité de distinguer chez Enesco des aspects toujours nouveaux. Ainsi, son oeuvre a-t-elle toutes les chances de représenter en continuation pour la musique roumaine un point de départ bien ferme, sinon dans le domaine du vocabulaire — si renouvelé de nos jours —, du moins dans celui de la syntaxe, de la poétique et de l'esthétique.

Contributions à l'affirmation de l'école roumaine moderne de piano

par Lavinia TOMULESCU-COMAN

„C'est toute ma vie que j'ai guidé mes élèves avec un amour pareillement sévère“.

Florica Musicescu^{*)}

Avant que d'aborder ce coup d'oeil sur l'école roumaine de piano des trois dernières décennies, il nous faut remarquer combien la musicologie roumaine est pauvre en ouvrages d'histoire du piano, de pédagogie de l'instrument, en monographies et surtout en ouvrages de synthèse. Et comme tout ce qui s'est fait dans ce domaine après le 23 Août n'est qu'une continuation — et un enrichissement — des meilleures traditions de l'école de piano roumaine sur laquelle il n'exite pas encore, nous venons de le dire, des ouvrages fondamentaux, nous ne pouvons ne pas présenter ce travail comme un essai, une entreprise téméraire, marquée sans doute des risques des premières explorations.

En dépassant l'étape au cours de laquelle l'éducation pianistique était confiée en général à des professeurs particuliers et la grande majorité des concertistes se formaient à l'étranger, l'enseignement musical roumain a été réorganisé à partir de 1948—1950. Par la mise en place des écoles moyennes de musique (les lycées actuels), par l'élaboration de statuts destinés aux trois Conservatoires du pays, les déclarant instituts d'enseignement supérieur, ainsi que par l'organisation d'un grand nombre d'écoles élémentaires de musique et d'arts plastiques, le long processus de l'éducation musicale-instrumentale a été, pour la première fois dans l'histoire de l'enseignement musical roumain, agencé dans tout un système scolaire d'état, gratuit, où il se déroule à partir de programmes analytiques perfectionnés, sans cesse modernisés, les projets d'enseignement tendant de plus en plus à compenser judicieusement les cours de spécialité et les cours d'information musicale complexe ou de culture générale. Une preuve évidente du perfectionnement continu du système, suivant une dynamique

universelle du développement contemporain de la musique, doit être trouvée dans la toute récente organisation de cours super-universitaires de „maîtrise musicale“ aux Facultés d'interprétation des Conservatoires.

Dès leurs débuts, ces institutions ont compté parmi leurs cadres didactiques les meilleurs pédagogues, personnalités remarquables de la vie musicale roumaine, pianistes renommés — tels Florica Musicescu, Cella Delavrancea, Silvia Serbescu, Gheorghe Halmos, Florica Nițulescu, Lydia Cristian et autres —. Deux professeurs notamment, Constanța Erbiceanu et Florica Musicescu, n'ont cessé d'exercer une forte influence sur ces jeunes écoles, tant par leur propre activité que par le prestige de leurs élèves et même des élèves de leurs élèves. En général néanmoins, l'enthousiasme, le don de soi-même, la compétence des cadres didactiques utilisés, les heureuses conditions matérielles mises à la disposition des élèves et des étudiants talentueux, dans une ambiance de mieux en mieux organisée, ont sérieusement contribué à l'apparition d'une pléiade de jeunes pianistes de valeur, orgueil des Festivals nationaux des jeunes talents. La moisson d'un tel système d'enseignement n'a pas tardé à se montrer et a permis à la vie musicale roumaine, jadis dominée par des solistes étrangers, de passer entre les mains des diplômés des écoles du pays, par une apparition toujours plus fréquente de ceux-là dans les salles de concerts et surtout grâce à la bonne qualité des performances artistiques réalisées.

Durant les premières années de après la libération la Roumanie, la vie musicale indigène — notamment la vie pianistique — s'est maintenue sous l'influence du meilleur et plus brillant représentant de l'école de piano roumaine, Dinu Lipatti. D'ailleurs, sa personnalité continue d'agir — encore de nos jours — sur la „corporation“ des pianistes avec la fascination attirante d'un personnage légendaire. A la même époque, Silvia Serbescu — la première pianiste roumai-

*) Florica Musicescu, *Discours à l'occasion de son anniversaire de 70 ans*. Manuscrit.