

COLLOQUE FRANCO-ROUMAIN

Actes des Rencontres de Villecroze
4 au 6 octobre 2001

sous la direction de Claude Viala

Vasile Tomescu

*La place privilégiée de la musique dans l'histoire
des relations franco-roumaines*

La place privilégiée de la musique dans l'histoire des relations franco-roumaines

Vasile Tomescu

Fondés sur une tradition millénaire et enregistrant une montée progressive du phénomène à l'essence, du simple effort vers la connaissance réciproque et l'échange de valeurs spirituelles, les rapports musicaux franco-roumains trouvent leurs origines dans une zone beaucoup plus profonde que ne le suggère la sphère effective des manifestations spécifiques.

L'influence de la musique française sur l'école musicale roumaine pendant la période de formation de celle-ci, ainsi que l'apport de valeurs de premier ordre des domaines de la composition, de la théorie et de l'interprétation musicale roumaines à l'éclat de l'art français, constituent non pas seulement l'expression de puissantes affinités de conception et de sensibilité artistiques, mais aussi l'heureux résultat de certaines conditions ayant favorisé le parallélisme des aspirations des deux nations. L'origine latine commune, la solidarité de ces deux pays dans des moments décisifs de leur histoire, les affinités de langue et de culture ont engendré des contacts spirituels franco-roumains et, en même temps, leur ont donné de la profondeur et un caractère de permanence. « La France et la Roumanie ne sont pas seulement liées dans l'histoire par le souvenir de luttes tragiques menées en commun, mais aussi par un mode commun de réagir dans divers domaines de la sensibilité où la musique trouve une place privilégiée » soulignait l'éminent musicien Jacques Chailley ¹ et le publiciste Georges Beck se demandait conclusivement : « a-t-on

¹ Professeur Jacques Chailley, Préface de la thèse de doctorat de Vasile Tomescu, *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, Université de Paris, première partie « Des origines au commencement du XX^e siècle », Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor, Bucuresti, 1973, p. 7.

jamais vu un Roumain ne pas aimer la France, ne pas se sentir attiré par son art² ? ».

Les sources historiques nous permettent de dater les plus anciens contacts entre les ancêtres des peuples français et roumain sur le plan de la civilisation en général, comme sur celui de la culture musicale en particulier, vers la fin de la culture *Halstatt* et le début de l'époque *La Tène* de type carpatodanubien, soit il y a quelques 2 400 – 2 300 ans. Ayant trouvé chez les Daces un terrain favorable à leur assimilation, les Celtes – établis à l'ouest de la plaine danubienne – ont participé à l'évolution socio-historique de la région. Dans ce sens, l'esthéticien George Calinescu affirmait qu'une « expansion celtique d'il y a vingt siècles a laissé des traces évidentes dans notre physionomie et notre comportement³ ».

Des témoignages de ces rapports sont à trouver dans le domaine de l'architecture qui nous fait constater, chez les Daces, le procédé constructif du *murus gallicus*, de même que dans le domaine linguistique on trouve quelques mots d'origine celtique pénétrés dans la langue roumaine et dont nous ne citons que *braca* ayant donné en roumain *a (se) îmbraca* (habiller, s'habiller) et *brâu* (ceinture) dont, par analogie, le nom d'une danse populaire roumaine (*brâu, brâulet*), où les danseurs se tiennent par la taille.

Dans la sphère qui nous occupe ici, il convient de relever surtout le fameux *carnyx gallicus*, la trompette en bronze des Celtes, qui figure tant sur le socle de la Colonne trajane de Rome parmi les trophées emportés par les Romains de la Dacie conquise, que sur la pierre terminale d'un arc de triomphe jadis au *Forum Traiani*, représentant la *Provincia Dacia*, ainsi que sur les tombeaux gallo-romains ou sur le célèbre Chaudron de Gundestrup⁴ représentant le défilé de l'armée gauloise. L'archéologue et historien Vasile Pârvan explique⁵ l'utilisation par les Daces de la trompette celtique par le fait que – dit-il – « cet instrument assez compliqué ne pouvait être coulé par

² cf. Georges Beck, *Marcel Mihalovici. Esquisse biographique suivie du catalogue de son oeuvre*, Paris, Heugel & Co., 1954, p. 9.

³ George Calinescu, *Istoria Literaturii române*, Compendium, Bucuresti, Editura pentru Literatura, 1968, p. 13.

⁴ cf. Jean-Jacques Hatt, *Sculpture gauloise 600 avt – 400 après J.-C.*, Ed. L'oeil du temps, Paris, 1966, Planche Ig.

⁵ Getica, « O protoistorie a Daciei » dans *Academia Româna, Niemorüle Sectizrnü Istorice*, Seria III, Tom III, Mém. 2, Cultura nationala, Bucuresti, 1926, p. 523.

quiconque d'autre », ce qui – poursuit Pârvan – « a dû forcément constituer une spécialité. Mais, pour adopter sans réserve et sans autre transformation la trompette des Celtes, les Daces ont pu avoir aussi une raison religieuse : la tête d'animal fantastique, la gueule grande ouverte, la crête hérissée et les oreilles dressées, le tout formant le pavillon de la trompette, étaient à vrai dire une simple répétition, peu stylisée, de la tête de Dragon, de l'étendard dace ; dès lors, ayant donc trouvé chez les Celtes ce motif singulièrement identique au très ancien motif géto-cimmérien, les Daces l'ont renationalisé ».

A cette même civilisation thraco-gète, analogue à celle des Celtes, se rapporte aussi le poète gaulois Sidoine Apollinaire, évêque de Lyon (V^e siècle) lorsqu'il évoque *Orphée* comme symbole de la musicalité des Thraces⁶ : « Illustre par ta race, plus illustre par tes vertus, je ne saurais dignement célébrer tes louanges, quand même j'aurais été enseigné par ce prince des poètes qui hantait dans l'ancre de Thrace, aux lieux où dans son large lit de rochers, l'Hèbre roule ses flots bondissants, alors que les sons enchanteurs de sa lyre harmonieuse entraînaient à travers le Rhodope les rochers animés, et que, renversant les rôles, ils fixaient le cours des fontaines, et forçaient à courir les terres haletantes, alors que s'ouvraient aux ardeurs du soleil les cimes de l'Ismarus, dont les forêts douées du sens de l'ouïe voulaient entendre la cithare divine ; alors que roulaient des sommets de l'Ossa des neiges que n'avait jamais pu fondre la chaleur ; que les Bistoniens voyaient s'arrêter les flots du Strymon dont les eaux rapides avaient soif d'harmonie ». Plus tard également, les mêmes symboles de la culture musicale de ceux-là sont évoqués par certains auteurs français dans des compositions conservées en notations d'époque, comme c'est le cas du *Codex 564* du Musée Condé de Chantilly, datant du XIV^e siècle et contenant (f. 22v sq.) des mélodies inspirées d'Orphée, Jubal et Pythagore et de quelques endroits de la Thrace.

Scythia Minor, tel qu'il était appelé par les Romains au début de l'époque impériale, le territoire de l'actuelle Dobroudja, situé entre le cours inférieur du Danube et la Mer Noire, est l'espace où Publius Ovidius Naso, exilé à Tomis, a fini sa vie et son oeuvre poétique universellement connue (né en 43 avant Jésus Christ, à Sulmone, mort vers 17 à Tomis, à présent, Constantza) et où est né Joannes Cassianus, vers 330-430/435, moine et écrivain ascète ; avec une instruction acquise dans les monastères de Dobroudja, il a assimilé la doctrine

⁶ Oeuvres de C. Sollius Apollinaris Sidonius /.../ Tome troisième, Lyon, M. P. Rusand, Imprimeur-Libraire, 1836, p. 330.

chrétienne et l'oeuvre des auteurs antiques pendant ses voyages en Palestine, Égypte, Constantinople et Rome ; il s'est établi à Massalia – Marseille où il a fondé et conduit deux monastères. Joannes Cassianus a élaboré les écrits *De Institutiones coenobiarum* et *Conlationes XXIV* dans lesquels il évoque largement, à côté d'autres idées et principes, la place et le rôle de la musique sacrée dans le milieu de la vie religieuse ⁷.

Le Moyen Age d'ailleurs offre des témoignages de contacts directs et fort intéressants. Dans ce sens, l'attestation la plus ancienne se trouve dans *Essai sur la Musique ancienne et moderne* de J.-B. de Laborde ⁸, où on peut lire : « On voit dans un diplôme du Roy Bella III, de l'année 1192, que ce Prince envoya un nommé Elvin à Paris pour y apprendre la Mélodie » (*ad discendam melodiam*). Or, selon les données historiques, on sait que cet Elvin, disciple de la célèbre école polyphonique parisienne dirigée par Pérotin (*Perotinus magnus, optimus discantor*), n'était autre que Liudvin, frère de Boleslaus *Episcopus Bihariensis*, soit évêque de la communauté catholique d'Oradea (Transylvanie).

Voyons maintenant quels sont les premiers indices de la connaissance, en France, des réalités historiques et culturelles roumaines. Un des documents contemporains du procès final d'ethnogenèse des Roumains est la *Chanson de Roland*, poème historique créé vers 1070 sous forme de « chants » ou « récits » épisodiques et dont le vers n° 3224 renferme le nom de *Blos* ou *Blas* – soit la dénomination à l'époque des Roumains. Dans son recueil de chansons de geste *Historia regum Francorum*, Philippe Mouskès évoque des événements qui avaient eu lieu jusque vers 1243, dont lui-même avait été témoin oculaire. Il se réfère entre autres à certains exploits des Roumains et au mariage de l'une des filles de Henri d'Anjou avec Ionitza « Sieur des Blas », donc des Roumains. Il raconte également l'épisode de la victoire remportée par les Roumains sur les Tatares envahisseurs (vers 23 004) : « Des tartares revint noviele, / Ki par tot le monde fu biele, / Que li rois ee la tiere des Blas / Les ot desconfis a un pas... ».

Les Roumains font l'objet d'ailleurs de nombreuses références – dont quelques unes concernent les pratiques de la vie musicale – dans la première chronique française écrite sur les exploits des Croisés, intitulée *La conquête de Constantinople* (1207) ; commencée par Geoffroi de Villehardouin, la chronique

⁷ Vasile Tomescu, *Musica Daco-Romana*, Tome Deuxième, Editura Muzicala, Bucuresti, 1982, pp. 716-723.

⁸ J.-B. de Laborde, *Musique ancienne et moderne*. Tome premier, Paris, Imprimerie de Ph. D. Pierre /.../ 1780, p. 159-160.

est continuée par Henri de Valenciennes⁹ qui note : « A tant s'aprocent les batailles d'ambesdeux pars [...] / ke il s'entrevoient tout de plein / [...] Li jours estoit si biau /.../ et li blanc / Les Roumains / firent lor trompes sonner ».

Dans les *Anchiennes chroniques d'Engleterre par Jehan de Wavrin seigneur du Forestel*¹⁰, le chroniqueur médiéval raconte dans son pittoresque dialecte picard les hauts faits de son neveu, le chevalier bourguignon Walerand de Wavrin. Celui-ci était commandant des galères envoyées sur le Danube au cours de la Croisade du Pape Eugène IV, afin de libérer la Péninsule balkanique de l'invasion ottomane (1445) et de soutenir les troupes roumaines commandées par Vlad, prince de Valachie, de même que celles de la Couronne de Hongrie mises sous la commande du prince Jean de Hunyadi, un Roumain natif de Transylvanie (lancu de Hunedoara). A la question adressée par le seigneur français aux émissaires des deux armées : « Et se, d'aventure, les Turcqz vous venoient à tele heure assaillir, comment scauriesmes nous quant ce seroit adcertes à soy deffendre, ou pour asseurer vos chevaulz ». Walerand reçoit une réponse qui exprime précisément la fonction de signal attribuée aux instruments musicaux dans la lutte de défense de ces terres : « Ce vous aprenderoit le son de trompes et tambours, avec le huy de beaucoup plus tumultueux que de present ».

Pendant la Renaissance, la Réforme et le Classicisme, la musique et les musiciens français ont pris une part active et significative à la vie culturelle de l'espace roumain. C'est ainsi qu'à Oradea les documents attestent¹¹ le 29 avril 1451 la présence de Pierre, d'origine française, excellent maître de chœur et pédagogue (*Peiruin diction Gallicum [...] in musica expertum, qui Choruin Ecclesiae Varadiensis regit, et pueros instruit*). A la cour princière d'Alba Iulia, vers la fin du XVI^e siècle, les documents mentionnent¹² parmi les musiciens au service de la cour un certain Jérémias, organiste français : *Jeremias organista, Gallus* (mort à Kosice, en Slovaquie de l'est, en octobre 1604). Un cahier avec des notations de

⁹ Geoffroi de Villehardouin, *Conquête de Constantinople*, avec la continuation de Henri de Valenciennes, texte original, accompagné d'une traduction par M. Natalis de Wailly, Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, Paris, 1974, p. 324-325, p. 536.

¹⁰ Choix chapitres inédits, annotés et publiés pour la Société de l'Histoire de France par Mlle Dupont, 1858-1863. Tome deuxième, à Paris, chez M^{me} V^e Jules Renouard. Sixième partie, Livre 1^{er}, 1117.

¹¹ Vasile Tomescu, *La musique roumaine dans l'histoire de la culture universelle*, Tome I, Bucaresti, 1991, Editura Muzicala, p. 265.

¹² Id., p. 312.

voix de ténor appartenant aux pièces polyphoniques écrites par les maîtres européens de la Transylvanie y compris, document élaboré à Apoldu de Sus, département de Sibiu, daté du 14 février 1596, éloquent pour le répertoire très exigeant promu dans des centres de Transylvanie pendant la Renaissance, comprend également des créations d'auteurs français : *Ascendo ad patrem meum* pour cinq voix de Jean Maillard, ayant comme source une imprimerie sise à Paris en 1555¹³ et *Sancta Trinitas unus Deus* pour huit voix de Dominique Phinot, ayant comme source une imprimerie de la même année, sise à Nurnberg¹⁴. Toujours au XVI^e siècle, la musique et les musiciens de l'espace roumain commencent à s'affirmer en Europe en général et en France surtout. Il s'agit de Valentin Greff Bacfarc, né à Brasov en 1507, luthiste et compositeur, « l'un des premiers virtuoses de carrière internationale » (cf. *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, Paris, 1958), artiste protégé par le Cardinal de Tournon, célébré par les poètes français contemporains, qui publie à Lyon en 1553, puis à Paris en 1564, enfin à Cracovie en 1565 son fameux *Livre de Tablature de Luth contenant [...], Fantaisies, Motetz, Chansons françoises, et madrigalz* (cf. deuxième édition citée), composés par Clément Janequin, Jean Baptiste Besard, Rogier Pathie, Loyset Piéton, Pierre Regnault, Philippe Verdelot, Josquin des Prés¹⁵.

Toujours au XVI^e siècle, sous l'influence du mouvement calviniste, les *Psaumes* de Théodore de Bèze et de Clément Marot ont été imprimés et chantés, sur un fond de musique de Cl. Goudimel, à Alba Iulia, Tîrgu-Mures, Sibiu et autres centres roumains. Au même siècle, Jean Caïoni (Ioan Caian), compositeur et organiste roumain, grand vicaire apostolique de Transylvanie, rédige des anthologies de pièces transcrites pour orgue d'après des recueils comme le *Missale ad sacrosancte Romane ecclesiae* imprimé à Paris en 1516 ; on y trouve des compositions signées par Julien Perrichon, des danses (*Ad imitationem Gallicam*), une mélodie du Recueil des chansons de Luis Martin imprimé à Paris en 1622, etc. Des partitions et des traités de musique appartenant à des auteurs français, dont je cite tout premièrement Josquin des Prés et Clément Janequin (XVI^e siècle), en usage dans la vie artistique de l'époque, sont catalogués dans les bibliothèques du Collegium musicum ou dans les bibliothèques confessionnelles de Brasov, Sibiu, Tîrgu-Mures, Miercourea-Ciuc, etc.

¹³ Id., pp. 364-367.

¹⁴ Id., pp. 275-305.

¹⁵ cf. *supra*, note 1, p. 211, fac-sim.

Jetant un dernier regard sur le Moyen Âge, je citerai quelques-uns des noms les plus connus d'auteurs français s'étant penchés sur les réalités roumaines de leur temps : Pierre Lescalopier, Jean de Laboureur, Sieur de La Croix, Charles de Joppecourt, le Chevalier de Beauplan, le Chevalier de Beaujeu et j'en passe...

A l'époque où elle donnait au monde la célèbre ENCYCLOPÉDIE / OU / DICTIONNAIRE RAISONNÉ / DES SCIENCES, / DES ARTS ET DES MÉTIERS [...] / A PARIS, [...] M.DCC.LI. et projetait sur l'esprit humain ses pénétrantes *Lumières*, la culture française prenait acte de l'oeuvre créatrice et théorique de Dimitrie Cantemir, érudit dont le nom est inscrit sur le mur de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris sur une colonne qui commence avec Leibnitz et finit avec Newton. La contribution du prince roumain à l'exégèse de la musique orientale, ainsi que ses propres créations mélodiques furent connues en France par l'intermédiaire d'écrits d'un plus large intérêt, telle l'HISTOIRE / DE L'EMPIRE OTHOMAN, OU SE VOYENT LES CAUSES / DE SON AGGRANDISSEMENT / ET / DE SA DÉCADENCE [...] / PAR S.A.S. DEMETRIUS CANTIMIR [...] / A PARIS [...] / M.DCC.XLIII ou du domaine de la musicologie tel l'*Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne*, [...] par Ch. Fonton, *jeune de Langue de France*, 1751. *A Constantinople* (Bibliothèque Nationale de Paris, mss. n° 4021), comprenant de précieuses considérations et notations musicales de l'oeuvre de Cantemir. De nombreuses traductions en français des oeuvres parues en Italie, en Allemagne, etc., des articles lexicographiques ont de bonne heure conféré à cette oeuvre une place importante dans la recherche des confluences musicales de l'Occident avec l'Orient. Des voyageurs, des diplomates, des artistes de France ont relevé dès le début du XVI^e siècle des aspects de la culture musicale roumaine des deux côtés des Carpates, en affirmant l'unité organique de celle-ci. Pierre Lescalopier, Jean de Laboureur, Sieur de la Croix, Charles de Joppecourt, Le Chevalier de Beaujeu, Le Comte d'Hauterive, Jean-Louis Carra, Le Prince de Ligne, Le Prince de Langeron mettent en lumière dans des écrits imprimés ou en manuscrits la vitalité des traditions musicales du peuple roumain, ainsi que la forte aspiration de moderniser la vie artistique de cet espace. Eloquents dans ce sens sont les récits de Jean-Claude Flachet, Associé de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, publiés dans ce centre en 1766 : « nous arrivâmes à Bucarest... C'est une ville ouverte assez considérable [...] On y compte plus de trois cents églises [...] j'eus l'honneur d'être présenté aux deux Princes ses fils (sans doute, les fils du prince Michel Shoutzou) [...] Je jouais un peu de la flûte & je

m'aperçus que notre musique Française leur arrachait ces suffrages qui partent d'un coeur ému ». Descendante de la famille de l'illustre prince de la Valachie et promoteur de culture, la princesse Raluca Brancovan a étudié et a joué du piano tenant compte, parmi autres, du volume JOURNAL / DE CLAVECIN, imprimé à Paris en 1763 par Charles François Clément, compositeur et professeur¹⁶. Dans les conditions de l'intensification des contacts avec le mouvement culturel de l'Occident, deux jeunes transylvains, Johann Ludwig de Vulcal, département de Brasov et Schencker, de Sura Mica, département de Sibiu, après une formation de virtuoses pour plusieurs instruments musicaux à vent et à cordes, à Brasov, se sont affirmés à Vienne et se sont ensuite établis à Paris, où ils ont travaillé avec d'excellents honoraires dans des orchestres dirigés par des célébrités tels Jean Philippe Rameau et François-Joseph Gossec, en participant à des concerts où Wolfgang Amadeus Mozart était présent. Le musicien de Sibiu s'est affirmé comme l'un des plus fameux symphonistes : après avoir interprété à Paris, le 1^{er} septembre 1761 une symphonie à cors et clarinettes, il s'impose dans l'histoire du genre avec le cycle de SIX / SYMPHONIES / A TROIS PARTIES éditées toujours à Paris, une année plus tard, suivies par d'autres compositions pour orchestre ou pour des ensembles de chambre, toutes caractérisées par la concision de la forme, le contraste du mouvement, le riche coloris de l'instrumentation¹⁷.

Attentifs à l'état de choses de l'espace roumain, des compositeurs et quelques hommes de théâtre français y puisent des thèmes d'inspiration. C'est le cas du ballet *La Transylvanie* (1715) de J. Ballon et Dezais, chorégraphes et compositeurs, actifs à l'Académie royale de danse. Je rappelle que, le 11 février 1993, nous avons présenté à l'Institut français de Bucarest cette composition dans la version du compositeur roumain Liviu Danceanu, interprétée par l'ensemble instrumental « Archaeus ».

A travers le temps du reste, maintes pages de l'histoire ancienne des Roumains – dont les héros sont Décébal, le roi des Daces, et Trajan, l'empereur romain qui a conquis et fondé la *Dacia Traiana* – ont constitué des thèmes

¹⁶ Vasile Tomescu, « Musiker aus Siebenbürgen im französischen Kunstleben der Aufklärung », dans *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, Heft 2, 1998, pp. 109-124.

¹⁷ Dr. Vasile Tomescu *Musica Daco-Romana*, tome deuxième, Bucuresti, 1982, p. 599-627 ; id., *Cultura muzicala in Romania de la origini pâna in zilele noastre*, Disque n°3, Electrecord, Bucuresti/12.

d'inspiration pour des pièces hymnographiques comme *Versus Traiani Imperatoris*, daté vers l'an 1000, pour des poèmes littéraires sur musique tels qu'une oeuvre du genre due à Girart de Roussillon (XI^e siècle), ou pour des opéras et des ballets de l'époque classique ou romantique. J'envisage ici l'opéra *Le Triomphe de Trajan* de J.-F. Lesueur et L. Persuis, représenté le 23 octobre 1807 au théâtre de l'Académie de Musique de Paris, le livret ayant été imprimé à l'occasion de la centième représentation, le 9 octobre 1814 ; le dernier spectacle a eu lieu le 18 février 1827. Le manuscrit de la partie d'orchestre (totalisant trois volumes) se trouve actuellement à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris (Palais Garnier¹⁸). Vincent d'Indy en fait mention dans son *Cours de composition musicale*, notant que « *Le Triomphe de Trajan* [...] contenait quelques allusions flatteuses à l'égard de l'Empereur (il s'agit de Napoléon I^{er}) et fut fort goûtée », succès explicable puisque – continue d'Indy – « Le Sueur était un bon orchestrateur et qui cherche toujours des combinaisons dans le sens de l'instrumentation¹⁹ ». En ce qui nous concerne, nous avons publié et enregistré sur disque quelques fragments de l'opéra²⁰. Véritables « oiseaux de tempête » annonçant des événements dont les suites vont modifier le cours de l'histoire de France et du monde, la *Carmagnole* et la *Marseillaise* s'inscrivent dès les années chaudes de la Révolution française dans la chronique de la vie politique et artistique des pays roumains. La présence de la *Carmagnole* dans le recueil de chansons *L'hospice de l'amour*, publié par Anton Pann entre 1850 et 1852 est une preuve de la grande popularité dont jouissait l'air français. Quant à la *Marseillaise*, elle pénètre à Bucarest en 1793 et devient si familière dans la vie sociale qu'il n'est pas surprenant de la voir mentionnée par le manuscrit français *Description pittoresque de la Roumanie et de ses habitants* (1853) à propos des laoutars du boyard Constantin Shoutzou²¹: « Les musiciens de Shoutzou propagent dans la Roumanie les plus beaux airs de Rossini et de Meyerbeer en la Tour de Coltzea près de laquelle ils sont installés à répéter plus d'une fois notre chant de la *Marseillaise* ». Celui-ci devint en 1848 un symbole de la spiritualité française pour les patriotes roumains qui se préparaient à diriger la révolution ; l'exhortation d'Alexandre Odobesco, adressée le 17 mars 1851, à

¹⁸ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, troisième livre rédigé par Guy de Lioncourt, Paris Durand, 1950, p. 86.

¹⁹ Voir note 17.

²⁰ Vasile Tomescu, « A propos des relations musicales franco-roumaines » dans *Revue internationale de musique française*, Paris, n° 6, novembre, 1981, p. 85-96.

²¹ *Ibid.*

Paris, aux membres de la société *Jeunesse roumaine* en est une preuve ²² : « Que le peuple puisse se reconnaître dans sa musique, qu'il la goûte et sorte d'elle de grands et nobles sentiments car telle est la véritable mission de la musique et des arts en général. Des exemples pour la prouver, nous en avons de suffisants, la *Marseillaise* en tête ».

Les spectacles donnés à Bucarest et Jassy au début du siècle passé accordaient une part majeure aux faits et gestes de Napoléon Bonaparte. Preuve en sont les quelques vers que je cite (en roumain et traduction libre) :

Napoleon Bunaparte	Napoléon Bonaparte
Stând de Frantia departe	Se trouvant loin de France
Ochii sus a ridicat	Tout en haut lève ses yeux
Spre Franta a cautat	Vers la France regarde
Spre Marea Apusului	Vers la Mer de l'Occident
O, Frantie tara buna	Ô France bon pays
Tara buna si blajina ²³	Bon et doux pays

Et voici, maintenant, une ballade moldave que j'ai transcrite et publiée d'après l'unique disque Pathé conservé à la Phonothèque nationale et Musée de la parole de Paris (disque n° 945C) que l'on peut considérer comme un vrai écho artistique de l'état d'esprit qui régnait chez les Roumains à l'époque napoléonienne. Il s'agit du *Cântecul lui Napoleon Bonaparte* (La chanson de Napoléon Bonaparte) interprété par le laoutar George Taban de Bessarabie à Jassy en 1929 :

Frunza verde trei granate	Feuille verte trois grenades
Napoleon Bunaparte	Napoléon Bonaparte
Sta in Frantia departe	Se trouve loin, en France

²² cf. note 1 p.10 ; 230-238.

²³ Ibid.

Frunza verde trei granate	Feuille verte trois grenades
La Marea Apusului	A la Mer de l'Occident
In preajma Parisului	Aux portes de Paris
Si cum sta in lacrima	Et tandis qu'il restait et pleurait
Si din gura cuvânta :	De ses lèvres murmurait :
Tara mândra si frumoasa	Fier et beau pays
Din toata lumea aleasa...	De tout le monde choisi...

Quant au folklore roumain, les ethnomusicologues français y ont eu une notable contribution. Ayant identifié les traits caractéristiques de la musique populaire roumaine, ils ont complété de leurs résultats les connaissances déjà acquises concernant l'histoire, l'art, la culture roumaines contenus dans diverses études françaises. Il convient de citer particulièrement Julien Tiersot, notable ethnomusicologue, qui dans son étude sur « La chanson populaire » (publiée dans l'*Encyclopédie de la musique*, Delagrave, Paris, 1922, pp. 2 989-2 996) écrit : « La Roumanie tient une place particulière dans le folklore de l'Europe comme dans sa géographie ». Dans des circonstances historiques et politiques souvent ingrates, « une personnalité ethnique » s'est formée « qui a subsisté dans une langue presque entièrement faite de racines latines. Les chansons populaires [...] conservent les traits les mieux marqués du caractère national ». En s'appuyant sur les recueils de mélodies folkloriques réalisés à travers la Roumanie à partir du dernier quart du XIX^e siècle et jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle (par G. Musicescu, D.-G. Kiriac, G. Cucu, T. Brediceanu, C. Brailoiu, B. Bartók), Julien Tiersot, dans la même étude, analyse une ronde roumaine, une *hora*, et conclut : « Encore ici la tonalité reste-t-elle facilement perceptible, avec la première période franchement majeure, tandis que la seconde module à une cadence finale sur la note du ton relatif. Nous avons trouvé de ces sortes d'exemples en grande quantité dans le chant français [...]. La plupart de ces mélodies ont un accent qui les apparente à ce qui pourrait être nommé musique latine ou, mieux, méditerranéenne ».

En 1931, Amédée Gastoué, abordant les significations d'ordre structurel et expressif des chansons folkloriques rituelles consacrées à la Nativité du

Christ (sortes de Noël), prend à témoin les recueils de 303 *colinde* (*colinde* = calendes, cf. C. Brailoiu) publiés l'année précédente par le compositeur Sabin V. Dragoi.

« Tel motif, tel mode musical – souligne Gastoué²⁴ – y rappelle plutôt certaines antiennes grégoriennes ou les thèmes caractéristiques des vieilles cantilènes provençales au sujet religieux (La Passion, Sainte Marguerite, etc.). Souvenir de très anciennes relations avec les chrétientés occidentales, ou appels de l'ascendance latine dont la Roumanie se glorifie ? En tout cas, dans ces *Colinde*, le *substratum* latin, parfois même analogue au fond français des chansons des troubadours, mélodies et rythmes, se dégage très nettement dans nombre de ces petites pièces ».

Pour illustrer ces citations, j'ai juxtaposé sur disque²⁵ une *Chanson* du troubadour Adam de la Halle (env. 1220-1287) et une *Colinda* extraite du volume publié par Sabin V. Dragoi, dont la structure mélodique rend l'étonnant parallélisme évoqué par Tiersot et Gastoué.

A la fin du XIX^e siècle, plus exactement entre la première génération de musiciens roumains formés à Paris – ceux que l'on considère comme les précurseurs de l'école musicale nationale – et celle des représentants modernes de cette même école, la vie culturelle française a pu connaître directement le folklore de notre pays, dont la remarquable originalité s'est pleinement dévoilée à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, en 1889, quand des virtuoses populaires renommés à l'époque ont interprété avec fougue et authenticité des pièces du répertoire folklorique, augmentant ainsi l'attrait exercé sur le public par le pavillon roumain.

A cet égard, on apprend d'un livre d'Anne Rey²⁶ qu'Erik Satie, le grand ami du sculpteur Constantin Brancusi, celui dont la conception et l'oeuvre devaient éclairer d'une lumière prophétique la musique du XX^e siècle, « visite comme tout le monde l'Exposition universelle et découvre ces musiques d'ailleurs. A chacun son coup de foudre : Debussy reste fasciné par le gamelan balinais, Satie par une formation d'instrumentistes roumains ». Et Anne Rey de conclure : « L'influence est évidente, le choix caractéristique. Car, avec ses répétitions et ses tournures modales archaïques, la musique roumaine faisait

²⁴ Dans *Revue de Musicologie*, Paris, mai 1931, p. 150.

²⁵ cf. *supra*, note 17, Disque n°1 STM-EXE 0984/14 ; 15. Voir aussi *supra*, note 1, p. 10, p. 53.

²⁶ Anne Rey, *Collections microcosme*, Solfège, Editions du Seuil / 31. E. Satie, 1974, p. 28-30.

écho aux obsessions personnelles de l'auteur des *Ogives* et des *Sarabandes* ». Charles Gounod, un autre exemple, en hôte habituel du Salon artistique d'Hélène Bibesco, à Paris, où la musique était à l'honneur, fut le premier compositeur français à orchestrer une *Danse roumaine*, par la suite transcrite pour piano et publiée par Gabriel Pierné²⁷.

Des mélodies roumaines, caractéristiques par leur structure modale ainsi que par leur dynamisme et leur variété rythmique ont été harmonisées pour chœur par des compositeurs français de l'entre-deux-guerres, comme en témoignent les danses de Joseph Canteloube et les *colinde* et chansons de Humbert Lavergne. En 1948, André Jolivet a composé dans l'esprit roumain une *Danse* pour piano, une transfiguration tout autant moderne et ingénieuse qu'adéquate aux ressources propres au *melos* roumain.

Les interférences musicales franco-roumaines ne cesseront de se développer jusqu'à des formes particulièrement profondes et complexes. Il est édifiant dans ce sens de parcourir les relations historiques sur le rôle de l'art sonore dans la vie des Roumains, depuis les observations contenues dans les écrits de Jules Michelet, Edgar Quinet, Prosper Mérimée, Frédéric Mistral, Philarète Chasles, Sully Prudhomme, Théophile Gautier, Eugène Reclus, Emmanuel de Martonne. Mais il convient d'y ajouter des noms de peintres ou de dessinateurs – Raffet, Doussault, Th. Valériaux – qui, eux aussi, nous ont laissé des oeuvres fort intéressantes sur les moeurs roumaines à leur époque et illustrant par de suggestives images des aspects de la vie musicale en Roumanie.

Dans l'art lyrique, des chanteurs et notamment des cantatrices roumaines se sont affirmées en France, parmi lesquelles Eufrosine Popesco (comtesse Marcolini) – belle voix de soprano conquérant le Tout-Paris et Nice – Hélène Teodorini, qui dans *La Navarraise* et *l'Hérodiade* déclenchait des tonnerres d'applaudissements et suscitait l'admiration de Jules Massenet, de même qu'elle recueillait de beaux succès dans *La Juive*, *Les Huguenots*, *Faust* et *Carmen*, faisant salles pleines à Paris ; enfin, Haricléa Hartulari-Darclée, ancienne élève de H. Duvernois au Conservatoire de Paris, débuta sur la scène du Grand Opéra le 14 janvier 1889 dans le rôle de Marguerite dans *Faust*. Darclée va succéder à la Patti en s'auréolant d'une célébrité égale. A notre époque s'y affirment

²⁷ cf. note 1, p. 401-402, p. 471-478.

brillamment les cantatrices roumaines Ileana Cotrubas, Viorica Cortez, Leontina Ciobanu Vaduva, Angela Georghiu...

Cependant, l'accomplissement d'une synthèse neuve fondée sur les particularités du *melos* roumain allait être le fait de Georges Enesco et de la génération suivante des compositeurs de Roumanie. En effet, la musique et l'école musicale françaises et, en général, la vie culturelle de France, conjuguées aux valeurs de l'art sonore roumain dans l'ordre de la composition et de l'interprétation, marquent non seulement l'oeuvre d'Enesco mais aussi d'autres compositeurs roumains de l'époque moderne et contemporaine. L'oeuvre du musicien roumain comporte des rapports profonds avec le climat effervescent de la spiritualité française dans laquelle Enesco s'est manifesté dès le mois de janvier 1895, lorsqu'il est entré pour la première fois dans la classe de composition de Jules Massenet au Conservatoire National de Musique de Paris, jusqu'à la nuit du 3 au 4 mai 1955, lorsqu'il a pour toujours fermé ses yeux, à Paris, 26 rue de Clichy. Ainsi, pendant six décennies, depuis l'âge de 14 ans, le musicien roumain a illustré avec abnégation et prestige les affinités qui réunissent les deux peuples d'origine latine.

Dans la composition, domaine avec lequel s'identifie le suprême *credo* enescien, le disciple roumain va parcourir en France toutes les étapes nécessaires à l'accès au temple d'Euterpe, en élaborant ici au moins 136 pièces, des oeuvres éphémères jusqu'aux chefs-d'oeuvre. Quant à l'activité déroulée par Enesco en France en qualité d'interprète d'un vaste répertoire fameux ou inédit, elle provient de la conviction exprimée par lui-même et selon laquelle le rôle de l'artiste est de dévoiler au monde « la voie vers l'harmonie, qui est bonheur et paix ». Nous pouvons quantifier la présence du virtuose roumain en France par 580 concerts, des récitals, des participations aux travaux des jurys afférents aux concours de composition ou d'interprétation déroulés dans 47 centres ou périmètres de vie artistique. De l'immense suite de moments de la vie artistique française qui ont eu Enesco comme protagoniste, un nombre de 452 manifestations se sont déroulées à Paris. S'y ajoutent environ 245 jours de cours de perfectionnement tenus par le musicien roumain dans la Ville-Lumière, en exemplifiant au violon ou au piano la problématique abordée. En France, Enesco a eu comme partenaires 177 artistes, parmi lesquels Yvonne Astruc, Rhené Baton, Serge Blanc, André Caplet, Marcel-Robert Casadesus, Pablo Casals, Céline Chailley-Richez, Marie-Thérèse Chailley, François Cholé, Marcel Ciampi, Edouard Colonne, Pierre Coppola, Alfred Cortot, Gabriel Fauré, Christian Ferras, Louis Fournier, Philippe Gaubert, Hélène Jourdain-Morhange,

Marguerite Long, Yehudi Menuhin, André Messager, Pierre Monteux, Yves Nat, Paul Paray, Gabriel Pierné, Jean-Pierre Rampal, Richard Strauss, Magda Tagliafero, Jacques Thibaud, Felix Weingartner.

La correspondance entre la musique d'Enesco et la spiritualité française se manifeste si profondément que les deux réalités forment souvent un tout. Dans ce sens on peut mentionner des créations inspirées par des textes des auteurs français (des lieds, la tragédie lyrique *Oedipe*), mais également des pièces instrumentales et symphoniques influencées par la musique de la Renaissance et par celle de maîtres modernes tels Debussy et Ravel. Le musicien reçoit le Prix de composition *Pleyel* à Paris en 1903, les titres de chevalier et d'officier de la Légion d'Honneur en 1913 et 1936, le prix du disque offert par la revue *Candide* à Paris en 1933 ; il a été élu membre de l'Académie des Beaux-Arts à Paris en 1929 et de l'Institut de France en 1936.

Dans l'entre-deux-guerres, Stan Golestan, Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Dinu Lipatti, Constantin Brailoiu, Ioan D. Petrescu, Marcel Mihalovici, Filip Lazar, de même qu'à notre époque Iannis Xénakis, Marius Constant, Costin Mioreanu, Mihai Mitrea Celarianu, Costin Cazaban, Horatiu Radulescu, Horia Surianu, des exégètes du folklore comme Cicerone Poghiric, Valeriu Rusu, Aurelia Rusu et des musicologues tels que Grigore Bargauanu, Radu Stan, Adriana Sirli, Anne Penesco, Milinea Penesco témoignent de la réalisation de la synthèse évoquée.

A l'instar d'une cathédrale où se juxtaposent harmonieusement, unifiées dans la pureté et la perfection de l'expression, différentes conceptions esthétiques et stylistiques dues à diverses époques et personnalités créatrices, les *Sept chansons sur des vers de Clément Marot* de Georges Enesco, les nombreuses mélodies sur des vers de Leconte de Lisle, Jules Lemaître, Sully Prudhomme, Fernand Greggh, Albert Samain, l'immense répertoire musical français interprété par Enesco en France, en Roumanie et dans le monde entier, et surtout l'opéra *Oedipe* du même Enesco sur un livret d'Edmond Fleg, présenté la première fois le 13 mars 1936 au Grand Opéra de Paris sous la baguette de Philippe Gaubert, avec André Pernet dans le rôle-titre, sont des symboles de l'heureuse rencontre du génie français et roumain, symboles de la permanence et de la profondeur de cette rencontre.

Après la seconde guerre mondiale, d'autres heureuses rencontres du même génie sont illustrées par des oeuvres telles que l'opéra *L'amour médecin* du compositeur Pascal Bentoiu, présenté à l'Opéra national de Bucarest le 23

décembre 1966, des chansons et des cantates écrites par des auteurs roumains sur des vers de poètes français.

Nous n'avons esquissé ici que quelques uns des aspects de l'évolution des rapports musicaux franco-roumains avec la conviction qu'ils occupent une place privilégiée dans l'histoire des contacts bilatéraux et avec la certitude qu'ils trouvent aujourd'hui, dans les conditions de l'intensification de l'échange mondial de valeurs, des chances optimales de développement.