

COLLOQUE FRANCO-ROUMAIN

Actes des Rencontres de Villecroze
4 au 6 octobre 2001

sous la direction de Claude Viala

Clemansa Firca

Le « modèle français » dans la musique roumaine de 1890 à 1930

Le « modèle français » dans la musique roumaine de 1890 à 1930

Clemansa Firca

L'histoire moderne de la musique roumaine compte parmi ses chapitres importants celui des relations avec l'école musicale française, cultivées aussi bien sur la ligne de leur formation que sur celle de leur développement artistique par nombre de compositeurs appartenant à des générations successives. Les musiciens suivaient ainsi une tradition chère aux artistes et aux intellectuels du pays, à savoir celle des « études à Paris » et des contacts culturels avec la capitale française, une tradition dont les empreintes sur la culture roumaine étaient déjà, vers 1900, assez profondes. Dans la composition musicale roumaine le « modèle français » subsiste pendant presque un demi-siècle – depuis les années 90 du XIX^e siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale – sous des identités diverses (suivant, d'une part, l'orientation de l'un ou de l'autre des centres scolastiques parisiens, d'autre part, les cheminements de l'art musical français à différents moments de la période que je viens de mentionner). C'est néanmoins à l'intérieur d'un intervalle plus restreint, entre 1890 et 1930 approximativement, que ce modèle se renouvelle d'une manière significative et qu'il parvient non seulement à se faire « fructifier » individuellement par certains créateurs mais aussi à influencer le développement général de la musique roumaine, surtout en y installant certains paradigmes stylistiques ou morphologiques.

Le premier « modèle » évoqué ici est d'une nature complexe car il se situe à la confluence de plusieurs tendances qui caractérisaient à la fin du XIX^e siècle une partie de l'enseignement musical parisien ainsi que certaines zones de recherches musicales. L'étude approfondie du plain-chant grégorien et de la polyphonie de Palestrina préconisée par Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, les recherches laborieuses dans le domaine des modes grecs et de leur harmonisation menées par Bourgault-Ducoudray (professeur au

Conservatoire), enfin, le vif intérêt témoigné par ces deux maîtres pour la mélodie folklorique et pour sa valorisation dans la musique savante, voilà autant d'éléments définissant le climat musical et conceptuel qui devait accueillir un jeune émoulu du Conservatoire de Bucarest du nom de Dumitru Georgescu Kiriac, arrivé en 1892 à Paris pour parachever sa formation musicale au Conservatoire et, en parallèle, à la Schola Cantorum où il fit partie de la première série d'élèves de V. d'Indy.

Se pencher donc expressément sur le mélos vocal traditionnel de source folklorique ou liturgique, approfondir et faire ressortir à travers ses oeuvres les caractéristiques modales de ce mélos, cultiver la polyphonie dans des formes proches des palestriniennes représentent autant de données de ce modèle complexe qui seront transposées par Kiriac dans les coordonnées d'une toute autre culture que la française : parce que dans l'oeuvre presque exclusivement chorale de Kiriac c'est le chant de souche byzantine qui prend la place du chant grégorien ; parce que ce sont les modes ecclésiastiques « orientaux » ainsi que ceux propres au folklore de son pays que le compositeur mettra en valeur par son écriture harmonique et/ou polyphonique ; enfin, parce que, surtout dans la musique sacrée de Kiriac, l'écriture polyphonique (qui tend à écarter l'usage exclusif de l'harmonique, due à l'influence russe) se conformera elle-même aux exigences des mélodies traditionnelles utilisées. A souligner d'ailleurs quant à la morphologie multivocale des oeuvres de Kiriac qu'une somme de procédés comme, par exemple, l'imitation libre des formules mélodiques, les harmonies de quintes, l'équilibre des structures diatoniques et chromatiques, l'utilisation fréquente de l'*ison* (note tenue accompagnant le chant monodique dans l'église orthodoxe) sont justement de ceux grâce auxquels la musique chorale sacrée de ce maître roumain compte – et non seulement à l'époque – parmi les valorisations les plus adéquates du patrimoine monodique byzantin.

Par son côté concernant la construction musicale, l'enseignement d'Indy participa une fois de plus à la configuration d'un « modèle français », suivi, celui-là, par un groupe de musiciens roumains dont la grande majorité fut formée initialement, au début du siècle, à la classe de composition d'Alfonso Castaldi, compositeur d'origine italienne naturalisé roumain, déployant une assez longue carrière pédagogique au Conservatoire bucarestois. Le problème se posait à ce moment-là pour la musique roumaine d'édifier un art symphonique raccordé aux traditions européennes les plus récentes ; ce sera donc tout naturellement la conception architectonique cyclique post-franckienne professée par Vincent d'Indy dans sa pédagogie qui va s'imposer

aux nouveaux élèves et futurs disciples roumains de ce maître, tels Golestan, Cuclin, Otescu, Enacovici, Alessandrescu. On sait que la doctrine d'indyste dans le domaine de la forme se voulait la continuatrice des principes beethovéniens de développement thématique, principes que la modalité cyclique (héritée) de Franck devait renforcer tant en ce qui concerne la force germinative des motifs que l'économie de ceux-ci dans l'ensemble de l'oeuvre. Mais ce sera justement la surenchère du principe cyclique – cet « étirement de la cellule-mère », tel qu'on le qualifiait dans l'encyclopédie « Fasquelle » (art. d'Indy ¹) – pratiquée en tant que créateur et soutenue en tant que pédagogue par Vincent d'Indy qui finira par affecter les oeuvres de quelques-uns de ses disciples roumains susmentionnés, inclinés à suivre avec une fidélité absolue les préceptes de leur maître. Des exemples en sont fournis par les productions de Golestan, de Cuclin ou d'Enacovici chez qui le principe cyclique est appliqué d'une manière assez mécanique et sous un aspect plutôt répétitif que transformiste. (A noter d'autre part dans quelques-unes des compositions des mêmes une certaine inertie des idées thématiques au cours des développements, causée par l'utilisation en tant que thèmes de lignes mélodiques amples et fluides, en fait d'une déclamation mélodique typiquement française, post-franckienne, elle aussi incompatible avec les développements « beethovéniens »).

En parlant du modèle d'indyste on ne saurait omettre le considérable ascendant que la *Symphonie sur un chant montagnard français* exerça sur des musiciens en quête de « solutions nationales » dans la composition symphonique. Pourtant les tentatives « d'unir un thème populaire avec la conception beethovénienne » (c'est dans ces termes que Stan Golestan définissait la démarche de d'Indy ²), tentatives déchiffrables dans la musique des compositeurs cités, ne tarderont pas à prouver leur artificialité surtout à une époque – notamment les deuxième et troisième décennies du siècle – où l'intégration des éléments folkloriques dans le langage musical savant se réalisera contrairement à toute norme technique préétablie, l'acte de composition devant « se plier, comme disait Constantin Brailoiu, aux exigences de la matière nouvelle que [les créateurs] mettent en oeuvre ³ ».

¹ Bernard Bardet, « INDY, Vincent d' » dans *Encyclopédie de la musique*, II, Paris, Fasquelle, 1959 p. 553.

² Stan Golestan, « Rolul cântecului popular în opera simfonica (le rôle de la mélodie populaire dans la musique symphonique) », dans *Muzica*, Bucuresti, 2, n°8-9, mai-juin 1909, p. 288.

³ Constantin Brailoiu, « Les écoles nationales » dans Roland-Manuel (dir.), *Histoire de la musique* (II), Paris, 1963, p. 667.

On sait que pour les compositeurs représentant les écoles musicales nationales de l'est ou du centre de l'Europe, l'impressionnisme musical français s'est révélé comme un courant moderne des plus « profitables » en rapport technique, c'est-à-dire apte à offrir de riches suggestions en matière de morphologie musicale (Bartok offre en ce sens un exemple éclatant). Ce ne fut pourtant pas l'engagement dans une direction « national » qui détermina chez les premiers compositeurs roumains tournés vers l'impressionnisme, ce choix stylistique, mais tout simplement la séduction que ce courant, incarnant autour de 1900 la modernité musicale, ne manquait pas d'exercer sur beaucoup de musiciens du continent. A cette séduction s'est ajoutée celle des sujets mythologiques, à l'honneur – comme on le sait – dans la musique française romantique-tardive et impressionniste : *Marsyas*, *Narcisse*, *Didone*, *Actéon* s'intitulent des poèmes symphoniques signés entre 1907 et 1915 par Alfonso Castaldi, Ion Nona Otescu, Alfred Alessandrescu. D'autre part, à un bref regard comparatif sur les rapports de ces musiciens avec l'impressionnisme quelques différences se dessinent et les nuances s'avèrent importantes. Car si, par exemple, un certain mélange d'influences franckiennes et debussytes (dans l'harmonie, la typologie des thèmes, l'orchestration) n'arrive pas à dissimuler l'intérêt musical remarquable des poèmes symphoniques (*Didone* et surtout *Actéon*) d'Alfred Alessandrescu, leur beauté sonore, leur équilibre architectural, ce sont les mêmes influences, moins assimilées, qui dénoncent les faiblesses des créations d'Otescu. Avec *Marsyas* de Castaldi, écrit en 1907 – le plus ancien ouvrage symphonique roumain d'influence impressionniste – on se trouve dans un cas assez curieux de rapprochement de termes non seulement musicaux mais culturels aussi. Une communication très subtile, presque impondérable semble s'établir ici entre le « debussysme » enveloppant une assez grande partie de cette musique (qui déterminait un critique français à qualifier Castaldi d'« impressionniste raffiné⁴ ») et un autre monde musical, celui du *parlando rubato* folklorique roumain. Quoiqu'il n'y eût nulle intention de la part de Castaldi de réaliser en *Marsyas* une synthèse impressionniste-folklorique car le compositeur ne connaissait pratiquement pas le folklore musical roumain, la liaison plutôt potentielle de ces deux termes se laisse percevoir à travers la musique du poème grâce à certaines particularités de structure définissant également les deux types de discours – impressionniste d'une part, folklorique – *parlando rubato* d'autre part – à savoir : liberté rythmique, inflexions modales,

⁴ Gabriel Bender, « La musique en Roumanie. L'école musicale moderne » dans *Le Guide du Concert*, Paris, n°23, 16 mars 1923, p. 238.

allure improvisée de la mélodie, constituée par l'enchaînement de particules mélodiques hétérogènes. A noter cependant – au risque d'anticiper le point suivant de cet exposé – qu'au moment de l'apparition de *Marsyas* de Castaldi la compatibilité des deux « mondes » musicaux en question n'était plus une chose « à découvrir » dans la musique roumaine ; quelques années auparavant elle avait été effectivement prouvée par Georges Enesco : la *Pavane* de sa *Suite pour piano* op. 10 configurait déjà en 1903 ce qu'on pourrait appeler un *impressionnisme musical de teinte roumaine*. C'est en fait à ce type stylistique, né au début du siècle grâce aux contributions complémentaires – même si indépendantes – d'Enesco et de Castaldi, que vont s'affilier certaines pages à caractère à la fois impressionniste et folklorisant, écrites, par exemple, par Filip Lazar dans les années 1920 ou par Dinu Lipatii après 1930.

Lorsqu'on essaye de déterminer les « modèles » de la musique de Georges Enesco on se voit presque obligé à clarifier d'abord une question de principe concernant la capacité exceptionnelle de ce musicien à *repenser* tout ce qu'il recevait de l'extérieur. Qu'il s'agisse des différentes données de la musique occidentale dans ses hypostases historique ou moderne ou bien du folklore roumain, toute information et tout héritage musicaux sont, chez Enesco, filtrés à travers une subjectivité riche et profonde, *personnalisés* en tant que sens et structure. C'est dans cette perspective que je me propose d'examiner ici la relation entre la musique d'Enesco et la musique française.

Enesco s'est approprié la technique cyclique de souche franckienne dans la mesure où elle s'accordait avec les solides fondements classiques/romantiques de sa formation en matière de construction musicale, fondements que lui avait assuré de très bonne heure son premier stage d'instruction musicale à Vienne. Exploitation intense des motifs, processus complexe des développements, économie et cohésion extrêmes du matériel thématique dus en grande partie à une technique cyclique achevée, presque virtuose, dénotent, dans quelques-unes des compositions signées par un Enesco encore élève du Conservatoire parisien, une double filiation, allemande et française, à savoir celle de Beethoven/Brahms et celle de Franck. Mais c'est dès cette époque même qu'Enesco commence à modeler les procédures cycliques en intensifiant leur côté transformiste ; le travail cyclique devient peu à peu inséparable du travail de variation, en quelque sorte partie intégrante de ce dernier, puisque c'est justement la *variation* qui va s'imposer progressivement comme un *modus operandi* définissant la pensée constructive du musicien.

La touche debussyste de certaines pages de l'oeuvre d'Enesco est sans doute moins signifiante des rapports de sa musique avec l'impressionnisme que ne l'est la confluence des modalités impressionnistes avec celles du propre langage du compositeur et, avec le temps, l'absorption presque totale des premières par les secondes. Annoncé par la *Pavane* de 1903, se renouvelant à travers une autre pièce pour piano, *Carillon nocturne* (1916) – véritable petite merveille où « debussysmes » et polytonalité, onomatopées et suggestions folkloriques s'entremêlent dans une incroyable synthèse –, ce processus devait conduire à des moments des plus significatifs dans l'oeuvre de maturité d'Enesco. Une sorte d'arrière-plan impressionniste subsiste par exemple par-ci par-là dans la *Suite villageoise pour orchestre* (1939) ou dans la suite pour violon et piano *Impressions d'enfance* (1940) tantôt dans l'harmonie, tantôt dans le morcellement mélodique, l'irrégularité du rythme ou les tournures modales, mais cela, au lieu d'estomper l'originalité du discours musical enescien, le met paradoxalement en évidence.

Le compositeur roumain naturalisé français Marcel Chalovici commence sa carrière artistique à Paris, au début des années 1920. Attiré par le non-conformisme d'allure ludique professé à l'époque par le « Groupe des six », Mihalovici en fit le modèle esthétique de quelques-unes de ses productions de cette période. Ironie, esprit parodique et burlesque, renvois aux musiques populaires hétérogènes marquent en effet son ballet *Karagueuz* (1926), sorte d'adaptation d'un théâtre populaire de tradition balkanique ; la même esthétique peut être présumée dans un ballet antérieur du compositeur, intitulé *Une vie de Polichinelle*, dont la partition est perdue. Le goût pour les sujets inspirés par les spectacles forains, de marionnettes, de cirque etc., ce goût créé par *Pétrouchka* de Stravinsky et ravivé par *Parade* de Satie, par l'esthétique de Cocteau et en partie par celle des « Six » se fait évidemment reconnaître dans les deux oeuvres mentionnées de Mihalovici. Au point de vue musical, c'est en principal l'influence stravinskienne qu'on perçoit dans *Karagueuz*, ce qui n'a rien d'étonnant vu l'effet électrisant des oeuvres « russes » de Stravinsky sur les artistes contemporains.

Mihalovici fut lui-même un musicien particulièrement réceptif au nouveau, ce qui explique le côté « avant-garde » de son langage musical dans presque tout ce qu'il écrivit entre 1920 et 1930 – je cite au hasard *Notturmo* et *Fantaisie* pour orchestre, *Quatre impromptus* et *Quatre caprices* pour piano, *Chansons et jeux* pour voix et piano. Polyphone ou homophone, l'écriture de ces ouvrages est généralement dense et complexe, dénotant soit « un emploi

« systématique » de la polytonalité⁵, soit une franche atonalité. Les expériences polytonales de Milhaud et de Honegger – toutes fraîches vers 1920 – la « tonalité suspendue » de Schönberg et peut-être la polymodalité de Stravinsky se joignent, dirait-on, pour former cette espèce de modèle moderniste synthétique suivi par Mihalovici dans ses oeuvres composées avant 1930.

L'influence française a-t-elle aidé le développement moderne de la musique roumaine et si oui, dans quelle mesure et par quelles voies ? Les réponses à ces questions ne sont pas faciles, vu d'une part la diversité des influences elles-mêmes et d'autre part la typologie diversifiée des contacts établis par les compositeurs roumains avec « le modèle musical français ». Les situations que je viens de présenter ont rélévé des démarches fructueuses ainsi que des faux chemins, des approches personnalisées ou épigoniques, momentanées ou durables du modèle en question. Mais au-delà de toute contingence, des liaisons plus profondes et des lignes de continuité se laissent découvrir. Je pense à ce que j'appellerais un paradigme impressionniste qui traverse la littérature musicale roumaine de la première moitié du siècle, depuis la *Pavane* pour piano de G. Enesco jusqu'aux *Quatre mélodies* pour voix et piano (sur des vers de Rimbaud, Eluard et Valéry) écrites par Lipatti en 1945. Je pense aussi et surtout à un autre paradigme de nature strictement morphologique, celui d'une harmonie modale de filiation française (pas nécessairement impressionniste) dont les particularités sont d'habitude conciliées avec celles d'un modalisme autochtone. Si pour la composition musicale des deux ou trois premières décennies du siècle « renouveau du langage » a signifié avant tout évitement de la tonalité, alors pour la musique roumaine de l'époque ce fut sans doute aussi par ces voies empruntées à la musique française qu'un renouveau du langage sur bases modales s'est progressivement produit. C'est ce qui donne une image à première vue restrictive mais au fond essentielle de l'appui que l'art musical roumain trouva, aux premiers temps de son évolution moderne, dans le « modèle français ».

⁵ « ... M. Mihalovici cultive dans ses oeuvres la polytonie, dont il fait un emploi systématique » (Alfred Alessandrescu, « Le troisième concert symphonique – le « Notturmo » de M. Mihalovici, chronique » dans *Feuilleton inédit de l'Indépendance Roumaine*, Bucarest, 5 février 1923).

