



Études balkaniques

Cahiers Pierre Belon

13 | 2006

Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen

Le « modèle français » dans la musique roumaine de la première moitié du XX^e siècle

“French Pattern” in Rumanian Music in the First Half of 20th century

Clemansa Liliana Firca



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/325>

ISSN : 2102-5525

Éditeur

Association Pierre Belon

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

Pagination : 230-242

ISBN : 978-2-910-86006-6

ISSN : 1260-2116

Référence électronique

Clemansa Liliana Firca, « Le « modèle français » dans la musique roumaine de la première moitié du XX^e siècle », *Études balkaniques* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2009, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/325>

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Le « modèle français » dans la musique roumaine de la première moitié du XX^e siècle

“French Pattern” in Rumanian Music in the First Half of 20th century

Clemansa Liliana Firca

- 1 Les relations établies avec l'école musicale française, concernant à la fois la formation de compositeurs de plusieurs générations successives et leur développement artistique ultérieur, constituent un des chapitres les plus substantiels de l'histoire moderne de la musique roumaine. La chronologie de ces relations s'inscrit dans une période d'environ cinquante ans, indifféremment de la manière dont on la mesure, soit en prenant comme repères les dates de naissances de D. G. Kiriac et de D. Lipatti – le plus âgé et le plus jeune des compositeurs roumains formés au moins partiellement en France –, soit en considérant comme limites la dernière décennie du XIX^e siècle et la fin des années 1940, autrement dit le début de l'activité d'Enescu et les dernières compositions de Lipatti.
- 2 En s'orientant vers la France, les musiciens roumains de cette époque suivaient une tradition culturelle déjà bien établie aux alentours de 1900 dans les milieux artistiques et intellectuels autochtones. Cette tradition allait s'étendre sur plus de cent ans, débutant vers 1830, avec la formation de jeunes Roumains à Paris et les contacts avec la vie littéraire française du poète Vasile Alecasandri ; elle continue, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec la formation de plusieurs peintres roumains de premier ordre à la prestigieuse « École de Barbizon » ; puis, avec les études des nombreux hommes de lettres, juristes, artistes, historiens, architectes, pédagogues, qui sont marqués, dans un sens bénéfique, par l'influence de la culture française – des personnalités ou bien œuvrant dans l'espace culturel français lui-même (leur lignée s'étend de Brancusi à Cioran et Eugène Ionesco), ou bien entretiennent des liens culturels ou institutionnels roumano-français, qui restent viables jusqu'aux années de la Seconde guerre mondiale.
- 3 Dans la musique roumaine, le « modèle français » a revêtu des identités différentes, d'une part en fonction de l'orientation que les mentors des grands centres d'enseignement

musical de Paris – *Conservatoire national de musique, Schola Cantorum, Ecole normale de musique* – ont imprimée à leur disciples, d'autre part en fonction de directions stylistiques, dominantes ou suffisamment bien définies, de différentes époques de l'art musical français. On peut également discuter d'influences *directes* et *indirectes* exercées par le milieu musical ou plus largement par le milieu artistique français sur les compositeurs roumains qui n'ont pas été rares à les fréquenter durant ce demi-siècle (déjà !) instable. Le « modèle musical français » a été, autrement dit, non seulement un modèle technique ou un code stylistique, mais aussi un modèle déterminé par des orientations esthétiques et des mouvements d'idées initiés sinon embrassés, assumés, promus de différentes manières par les musiciens.

- 4 La mesure dans laquelle les contacts avec ces réalités seront stimulants ou inhibiteurs pour la création des compositeurs roumains dépendra, d'après moi, de leur capacité à résister aux prétentions normatives du modèle suivi, prétentions que le philosophe roumain Lucian Blaga considérait définitives pour tout ce qui a été l'influence de la culture française sur la culture d'autres peuples.
- 5 Fondée à Paris en 1896 et incluant une prestigieuse classe de composition qui sera dirigée pendant plus de trois décennies par Vincent d'Indy – fervent disciple de César Franck – *Schola Cantorum* a été le berceau de la formation de nombreux musiciens français et étrangers. Une assez longue série de compositeurs roumains a fait ses études, ou les a parfaites, durant la longue carrière pédagogique de d'Indy. Si le nom de cette « école supérieure de musique » est invoqué – surtout dans les biographies des premiers compositeurs roumains formés en France – de manière plus appuyée que celui du Conservatoire parisien (également fréquenté par ces compositeurs), c'est en raison, probablement, de la *rigueur théorique* du cours de composition de d'Indy, qui a laissé une empreinte forte sur la pensée et la création musicales de ses disciples roumains.
- 6 Un cas sans doute heureux a été celui de D. G. Kiriac, qui a fait partie de la première série d'élèves du maître français. Auteur d'une œuvre chorale, religieuse et laïque, considérée jusqu'aujourd'hui comme une référence, Kiriac a été le « bénéficiaire » de deux importantes composantes de l'enseignement de d'Indy : l'étude approfondie du chant grégorien et des modes médiévaux occidentaux, ainsi que l'étude de la polyphonie de Palestrina. De plus, Kiriac prendra contact avec les recherches dans le domaine des modes liturgiques grecs, ainsi que dans le domaine du chant populaire, entreprises par Bourgoult-Ducoudray, un autre de ses professeurs au Conservatoire de Paris. Entièrement remarquable reste le fait que le classique roumain a appliqué à de toutes autres réalités la leçon apprise à Paris, en lui donnant ainsi un nouveau sens. Soit la monodie liturgique de type oriental (à la place de la grégorienne), soit une thématique dérivée du folklore autochtone se constitueront naturellement comme matière mélodique des œuvres chorales de Kiriac, le compositeur initiant, dans les deux, cas une réforme du langage musical sur ces nouvelles bases modales. En ce qui concerne la discipline polyphonique acquise dans la classe de d'Indy, elle a porté également des fruits prodigieux dans la musique religieuse de Kiriac, car les procédés polyphoniques, adaptés par le compositeur au « mélos » byzantin, allaient conférer à ses productions une dimension sonore qui les libérera de la suprématie du traitement harmonique, pratique prioritaire du chœur religieux roumain.
- 7 L'architectonique musicale constitue une autre composante de l'enseignement de d'Indy qui exerce son ascendant sur les premiers symphonistes roumains, issus de ce qu'on appelait « l'école Castaldi ». Le groupe inclut Golestan, Cuclin, Otescu, Enacovici, A.

Alessandrescu, qui ont été formés après 1900 au conservatoire bucarestois sous le réputé Alfonso Castaldi et ont continué ensuite leurs études à la Schola. La doctrine de V. d'Indy dans le domaine de la construction musicale, située dans la filiation Beethoven- Franck, visait à renforcer les principes beethovéniens de développement thématique par le recours au *principe cyclique*, consacré par Franck, de ce qu'il appelait les « motifs générateurs ». Appliquée à la lettre, cette technique a apporté une artificialisation et un dessèchement du discours dans la création de nombreux élèves de d'Indy (comme dans celle de d'Indy même). En Roumanie, une exception dans ce sens a été celle d'Alfred Alessandrescu : la viabilité de quelques-uns de ses poèmes symphoniques (*Didona, Actéon*) est due à leurs qualités d'ordre constructif, au caractère condensé et à l'intense exploitation des motifs thématiques qui ne contreviennent pas au mélodisme inspiré et à la poésie des œuvres.

- 8 Aussi importants qu'ils soient, les principes de la pédagogie d'indyenne ne sont pas, évidemment, ceux qui déterminent le climat sonore « français » des productions de plusieurs des compositeurs cités. Celui-ci est le résultat de certains mélanges, d'influences facilement perceptibles surtout dans la mélodique et dans l'harmonie, doublement marqués par l'empreinte du romantisme tardif post-franckien (un romantisme en quelque sorte dévitalisé, alexandrin), ainsi que par des influences plus récentes du style debussyste. J'ajouterais que les sujets mythologiques, courants dans la musique française, des romantiques jusqu'à Ravel au moins, ont séduit également les symphonistes cités, et que le modèle de musique à programme qu'ils ont cultivé avec insistance s'est souvent fondé sur de tels sujets.
- 9 L'impact de la musique de Debussy sur les écoles musicales nationales de l'Europe centrale et de l'Est a stimulé en général leur développement sur des bases modernes. Dans la musique roumaine, le phénomène débute à l'aube du XX^e siècle, avec les œuvres de compositeurs qui ne se ressemblent pas : George Enescu et Alfonso Castaldi. Plus précisément, il est question de la *Pavane* de la *Suite pour piano op. 10* et du lied *Regen* d'Enescu, et du poème symphonique *Marsyas* de Castaldi (qualifié par un critique français comme l'œuvre d'un « impressionniste raffiné »). Dans les deux cas, on est frappé par l'existence de ce que je désignerais comme un *potentiel de compatibilité* entre le discours mélodique impressionnisto-debussyste et le discours de type *parlando rubato* du folklore roumain. En effet, la *Pavane* d'Enescu ainsi que le solo de flûte qui ouvre le poème castaldien (réplique, probablement à celui du *Prélude à l'après-midi d'un faune*) nous proposent des formules mélodiques dont les attributs structuraux – flexibilité rythmique et allure d'improvisation, teinte modale des motifs – prouvent les possibilités de confluence des termes stylistiques évoqués, possibilités certainement inconscientes chez Castaldi, mais soupçonnées par Enescu. Il est intéressant de remarquer que *Marsyas* deviendra, pour un certain temps, un repère pour les œuvres de l'espace impressionniste roumain écrites par des contemporains de l'auteur ; de même, les contributions de jeunesse de la même lignée d'Enescu et Castaldi, complémentaires même si elles sont indépendantes, seront probablement à l'origine d'autres pages de facture stylistique similaire, comme celles de Filip Lazăr, par exemple. La création mature d'Enescu – je rappelle ici uniquement le fabuleux *Carillon nocturne*, qui fait partie des pièces pour piano *op. 18* – connaîtra, en ce qui concerne les contacts avec le debussysme, la même sublimation, la même absorption à l'intérieur de son propre langage, spécifiques à tous les rapports que le compositeur a établis avec les réalités musicales auxquelles il a été confronté.

- 10 Le raccord de la musique roumaine aux courants modernes devient particulièrement impératif après 1920 ; par conséquent, les nouveaux modèles des compositeurs qui fréquentent, sous une forme ou une autre le Paris de l'entre-deux-guerres, sont désormais les auteurs de premier plan de la musique française du moment. Maurice Ravel est l'un d'entre eux. L'art raffiné d'orchestrateur de Ravel a trouvé un écho nullement épigonique dans la création du brillant musicien qu'a été Th. Rogalski ; le coloris au timbre savoureux de ses pages symphoniques à argument folklorique est par excellence dépourvu de gratuité, car, comme pour Ravel, il est consubstantiel à l'acte compositionnel, aux structures mêmes (harmoniques-mélodiques-rythmiques) des pièces.
- 11 Etabli en 1920 à Paris, Marcel Mihailovici s'est très tôt distingué comme un compositeur réceptif à la nouveauté musicale, ce qui l'a rapproché des milieux artistiques locaux d'avant-garde. Une première conséquence de cette attraction est constituée par ses productions scéniques des années 1920, situées esthétiquement sous le signe du non-conformisme et de formes ludiques de manifeste artistique (à la fois antiacadémique et antidebussyste) que professaient au lendemain de la Première guerre mondiale Erik Satie et une partie des membres du fameux « groupe des six », dont les mentors étaient Satie et Cocteau. La légèreté de l'expression, l'ironie, l'humour burlesque, le parodique, le pastiche de musiques de récréation (de cabaret ou de foire) que ces musiciens pratiquaient sont des traits qui interfèrent avec des productions similaires – mais soutenues d'une force créative ô combien incomparable – des œuvres de la « période russe » de Stravinski, reçues avec enthousiasme par le milieu parisien. Les ballets *Parades* de Satie et *Petrouchka* de Stravinski ont probablement constitué ensemble le modèle des ballets *Une vie de Polichinelle* et *Karagueuz* de Mihailovici. Dans ce dernier ballet, le compositeur crée un pendant orientalo-balkanique des univers évoqués par Stravinski et Satie (marionnettes, le théâtre de guignols), en hyperbolisant – par la parodie des musiques populaires hétérogènes (marches de fanfare, valse et romances, mélopées orientalisantes avec de vagues résonances roumaines) – le comique et la naïveté d'une « musique de foire » exotique. Le caractère d'avant-garde de la musique de Mihailovici, bien qu'affirmé dans cette même troisième décennie, possède des sources mixtes ; le tonalisme schönberguien et le « radicalisme polytonal » qu'avait expérimentés Darius Milhaud vers 1920 confèrent ensemble au langage de cette époque du compositeur roumain de la complexité et des profondeurs qui ne manquent pas d'hermétisme parfois.
- 12 « Retournez plutôt à Bach qu'aux romantiques »¹, intimait à ses élèves, au milieu des années 1930, Nadia Boulanger, distinguée professeur de l'*Ecole Normale de Musique* de Paris ; cette recommandation était l'écho évident de la fameuse devise lancée par Stravinsky en 1924 (mais traduite complètement librement dans sa propre création) et qui a constitué le crédo d'un certain néoclassicisme « orthodoxe », relativement répandu dans la musique de l'entre-deux guerres voire d'après-guerre. Dinu Lipatti, qui a assidûment suivi les cours de Nadia Boulanger, a été particulièrement attiré par l'orientation « restitutive » préconisée par son professeur, son œuvre la plus éloquente dans ce sens étant le *Concertino en style classique pour piano et orchestre de chambre*, dans lequel se révèlent les influences de Bach et Domenico Scarlatti. Ce lien avec les « périodes anciennes » induit par sa formation dans le milieu français, est resté une constante dans l'œuvre de Lipatti ; elle se manifestera principalement par la mise en valeur de la polyphonie dans ses formes imitatives consacrées, mais dans des œuvres dont l'acuité moderne interdit l'utilisation du terme « néoclassicisme », sauf extrême précaution (personnellement, je préfère les définir comme pseudo-restitutives). Il y a tout de même

un côté français *explicite* du langage de Lipatti, présente dans des œuvres comme *Trois nocturnes françaises* pour piano ou les deux cycles de mélodies pour voix et piano, datant des années 1940, le premier sur des vers de Verlaine, l'autre sur des vers de Rimbaud, Eluard et Valéry, où la langue poétique même « impose » à la musique l'affiliation à la tradition française du genre.

- 13 En conclusion, on pourrait se demander si l'influence française a été bénéfique (et dans quelle mesure) au développement de l'école de composition roumaine au cours de la première moitié du XX^e siècle. Les réponses ne sont pas simples, non seulement en raison de la grande diversité des « modèles », mais surtout de la manière très diversifiée dont les créateurs roumains se sont rapportés à ceux-ci. Leurs rapports comprennent à la fois des démarches fructueuses et des impasses, des approches des données musicales qui leurs ont été offertes à la fois personnalisées et épigoniques, temporaires ou relativement durables. Mais au-delà de toute contingence, certains liens profonds, certaines continuités sont néanmoins discernables. Je distinguerais dans ce sens deux paradigmes de nature différente, le premier à prépondérance stylistique, l'autre d'ordre strictement morphologique, les deux se retrouvant dans la littérature musicale roumaine jusqu'aux alentours de 1950 et même après cette date. D'abord, ce que j'appellerai le paradigme « impressionniste »² (dans la descendance de la lignée de Debussy ou Debussy-Ravel), reconnaissable au fil du temps chez les compositeurs de « l'école Castaldi », mais aussi chez Enescu, F. Lazăr, ou encore Rogalski et Lipatti. Ensuite, le paradigme d'un modalisme d'origine française, concilié ou non avec celui « fourni » aux compositeurs par les sources autochtones. Si pour la musique européenne des deux-trois premières décennies du XX^e siècle, le « nouveau langage » s'est traduit d'abord par l'évitement de la tonalité, alors pour la musique roumaine, surtout pour celle de l'entre-deux-guerres, cet évitement, entrepris en grande mesure sur des bases modales, s'est ajouté une modernisation express dans ce domaine, produite (surtout sur le plan harmonique) également par des voies empruntées au milieu français.

NOTES

1. Lipatti cite cette recommandation de Nadia Boulanger dans une lettre adressée à son mentor, le compositeur Mihail Jora. Cf. G. Bărgăunanu et D. Tănăsescu, *Dinu Lipatti*, Bucarest, 2000, p. 46.
2. Le terme est controversé aujourd'hui, surtout dans la musicologie française. Je l'ai toutefois utilisé à titre d'une convention de langage qui possède encore, ainsi que je le considère, la capacité de définir, dans le domaine musical, une certaine phénoménalité stylistique et morphologique.

RÉSUMÉS

L'auteur s'attache à analyser les influences de la musique savante française sur son homologue roumaine au tournant du XX^e siècle, en insistant sur deux points : la formation parisienne des principaux noms de la musique roumaine de ce temps, et l'influence décisive des conceptions de d'Indy.

The author analyzes how far the French art music influenced the Rumanian one at the turning of the 20th c., emphasizing two points: the fact that the most prominent Rumanian composers of that time studied in Paris, and the decisive influence of Vincent d'Indy.

AUTEUR

CLEMANSĂ LILIANA FIRCA

Musicologue, Bucarest