

A présent, en fin de siècle et de millénaire, en plein centre de la très controversée et discutée période esthétique postmoderne, au moment où l'avant-garde est consommée (pour le moment) en tant qu'époque du NON, en faisant place au vaste et incommensurable OUI général, égalisateur – il nous semble opportun de passer en revue et même d'analyser, rétrospectivement ou actuellement, pour certains cas de référence, les directions, les tendances, les orientations et les courants parcourus par la musique roumaine pendant la seconde moitié du XX^e siècle, soit par l'assimilation, soit par sa propre innovation et découverte. Cette opportunité est due surtout à la conjoncture temporelle où nous vivons (frontière séculaire et millénaire), mais elle est également due à une conjoncture artistique, culturelle (mais encore sociale, politique, etc.) marquant un moment crucial pour toute l'humanité, dont les options de progrès vers une nouvelle ère semblent décisives. Nous nous demandons souvent: *Quo vadis*, la musique? ou *Quo vadis*, la culture, la science, l'humanité? Nous n'allons pas risquer des réponses, mais une chose est certaine: beaucoup de créateurs craignent ce moment crucial et reviennent sur leurs pas, atterrissant dans de différents points de l'histoire de l'art et de la pensée, au prix même du reniement des idées d'une vie entière. Peu nombreux sont les vrais visionnaires, qui continuent à croire, qui ont ce courage prophétique toujours associé à l'art en tant que prémonition consciente ou subconsciente des temps qui vont suivre.

A la suite d'une analyse rétrospective de l'école roumaine de composition – une école sans tradition (ayant un handicap de quelques siècles par rapport à la culture et, en particulier, à la musique européenne occidentale), apparue au XX^e siècle – on arrive à la conclusion qu'elle a eu une naissance et une ascension tout à fait miraculeuses. Germinant en même temps que le vaste phénomène des écoles nationales de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, elle se raccorde peu à peu à l'avant-garde de l'Ouest

ORIENTATIONS STYLISTIQUES DE LA MUSIQUE ROUMAINE APRÈS 1950

Irinel Anghel

pour sortir finalement de ce contexte, par ses propres idées et réalisations, extrêmement originales. Les caractères natifs de la spiritualité roumaine – la contemplation, la vocation de purification et de découverte de l'essence en partant des sources archaïques du folklore, de la peinture et de la liturgie byzantine, la sculpture de Brancusi, la philosophie de Mircea Eliade, les voies ouvertes par la musique d'Enesco – ont favorisé cette originalité, appréciée comme telle par de renommés critiques comme Ulrich Dibelius, qui se déclarait surpris de découvrir en 1970 que «la musique roumaine moderne dispose d'une base large et durable inégalée peut-être, par aucun autre pays», perçue en tant que «mouvement en pleine effervescence»¹, ou comme Harry Halbreich qui affirmait en 1983 que «la nouvelle école roumaine est le phénomène le plus fascinant de la musique européenne des dernières années»².

George Enesco est le premier à abattre les barrières du provincialisme autochtone, au cours du premier demi-siècle, aspirant à une dimension de l'essence et de l'universalité des moyens et de son message. La tradition byzantine s'est prononcée. Sa spiritualité, profondément symbolique, a su conserver «son

œil intérieur» et «son oreille intérieure», son regard au-delà de la réalité «épidermique», palpable, réussissant toujours à «capter l'âme» cachée des choses et à aspirer vers le sublime. Le chant liturgique fournit par là à Enesco deux des aspects fondamentaux de sa création: *l'état non-pulsatoire* et *la monodie* (voir *Prélude à l'unisson* de la *Suite I pour orchestre*). Deux autres caractéristiques apparaissent et sont validées par l'origine archaïque, folklorique purifiée, réduite à ses dimensions essentielles: *le rythme parlando-rubato* et *l'hétérophonie*, cette dernière importante catégorie archétypale assimilée par l'école de composition roumaine grâce à son initiateur et théoricien, Ștefan Niculescu.

Ce n'est pas par hasard que nous soulignons la priorité de George Enesco pour la réalisation et l'utilisation de l'hétérophonie, ainsi que «la paternité» du compositeur Ștefan Niculescu concernant la voie de la musique hétérophonique, que Pierre Boulez, par exemple, ignorait par moments, croyant que cette synthèse, englobée dans la conception sérielle, était sa propre découverte. Il y a ensuite une autre chose peu (ou insuffisamment) connue: il s'agit de la contribution primaire et substantielle des compositeurs roumains au déclenchement et à la mise en valeur du courant musical spectral, à la récupération de la résonance naturelle du son, tout comme à l'apparition, en Roumanie, de la musique morphogénétique (en tant que projet de composition assumé en concordance avec les principes de la théorie des catastrophes de René Thom) – liée au nom d'Aurel Stroe depuis les années '60.

Et même davantage, sur le fond de ces traditions spirituelles, de ces innovations et découvertes de trajets artistiques fondamentaux, l'orientation archétypale prend contour et s'affirme, en visant les implications néoplatoniciennes dans son esthétique, la récupération des éléments naturels, des modèles permanents, essentiels et, implicitement, universels dans la création – nécessaires «comme les vitamines en état pur», selon Octavian Nemescu. Le mouvement artistique

et théorique archétypal avec tous ses antécédents et toutes ses ramifications est né à la suite des tentatives de mise en discussion de la redécouverte du *sens* dans l'œuvre d'art et surtout des sens profonds – problème qui réunit, ainsi, des créateurs appartenant à des domaines différents: la musique, les beaux-arts, la littérature. Dans cet esprit, le peintre Marin Gherasim notait en 1978 dans son journal de création: «Je pense qu'aujourd'hui il faut pouvoir répondre non pas surtout à la question que sais-tu? mais en quoi crois-tu? La pure érudition ne suffit plus. L'art ne peut plus être un but, mais une conséquence de la manière d'exister. Une conséquence de nos profondes croyances (...). L'artiste n'est ni saltimbanque, ni prestidigitateur. Il n'existe pas pour amuser les autres, mais pour trouver sa propre vérité. La trouver pour soi-même et la confesser aux autres, également. Alors, l'art peut devenir une oasis d'espoir, de lumière, de certitude»³.

Cette même expérience fut vécue par le grand artiste archétypal Constantin Brancusi, dont l'extraordinaire conviction, qui fait renaître tous les espoirs de révigoration spirituelle et morale de l'humanité, était que «le monde peut être sauvé par l'art». Mais il ne s'agit pas de n'importe quel genre d'art, mais de l'art essentiel, archétypal. «Regardez mes sculptures jusqu'à ce que vous alliez les voir», voici l'invitation à la méditation, à la recherche d'une gnose initiatique, capable à transcender les espaces géographiques et le temps historique.

Accéder à l'archétype c'est «l'idée qui réunit tous les Roumains et qu'ils ne partagent avec personne» constatait Harry Halbreich. Par conséquent, l'art, la musique archétypale sont une solution roumaine de la post-modernité, en absorbant les tendances, les réalisations et les dimensions fondamentales, essentielles des mouvements créateurs qui la précèdent et l'anticipent sur le même terrain de vocation spirituelle. Le fait qu'elle pénètre difficilement dans le circuit mondial a eu et continue d'avoir plusieurs causes: politiques, économiques, auxquelles on peut ajouter la conjoncture actuelle du relativisme des valeurs, de l'égalitarisme esthétique, de l'invasion du kitsch

et de la culture de masse qui suffoquent l'originalité et combinent les options, en éludant les critères axiologiques. Mais, en dépit de tout cela, pour ceux qui n'ont cessé de croire dans leur propre mission (nullement fortuite), le dialogue de l'artiste est avec le temps, l'avenir, la postérité et non obligatoirement avec le présent, les mass media ou le public.

C'est pourquoi, dans la perspective d'un tel dialogue, une réévaluation des principales orientations, directions, courants, idées et réalisations du domaine de la musique roumaine contemporaine est même nécessaire et doit être réalisée soit d'une façon énonciative et énumérative, soit approfondie, tout d'abord, en fonction de l'originalité des démarches mises en discussion. Sans doute, on ne peut pas affirmer que tout ce qu'on a écrit dans la musique roumaine est extraordinaire. Dans l'analyse de ce sujet, extrêmement divers, on opère avec des critères de sélection, des hiérarchies qui ne sont pas écrites pour obtenir des décantations impératives, d'abord, des idées majeures lancées et matérialisées d'une manière sonore au champ de la composition, sur le trajet qui part des aspects conservés de la tradition nationale, folklorique qui ont marqué la naissance de l'école de composition en Roumanie (moins originales, tenant compte de la multitude de tels phénomènes aux pays dépourvus d'une base culturelle antérieure), en passant par les influences assimilées de la musique occidentale (adaptées le plus souvent à une nouvelle spiritualité et inventivité), jusqu'aux courants et tendances, genres et esthétiques originales, germinés dans le cadre de la musique roumaine et sur lesquels nous allons nous arrêter plus longuement.

Visant la réévaluation des vrais mérites, visionnaires, d'Enesco, qui ont longtemps nourri l'école roumaine dans la poursuite de son identité et de son développement, Ștefan Niculescu remarquait que: «La contribution d'Enesco à l'art de notre siècle a été et, malheureusement, reste *dissimulée* dans un cadre traditionnel, national, ce qui a constitué le principal obstacle pour son unanime reconnaissance»⁴; de même, les aspirations originales et profondes manifestées par la musique roumaine prétendent à devenir

universelles, à préfigurer un esprit intégrateur, holliste, essentialiste, symbolique, méta-artistique.

1. Byzantinisme et néobyzantinisme

Sans doute, «le père» de ce qu'on nomme byzantinisme dans la musique roumaine du XX^e siècle a été *de jure* Paul Constantinescu. Sa création compte beaucoup d'opus dédiés à cette orientation, des *Deux études en style byzantin pour viole et violoncelle* (1929), *Variations libres sur une mélodie byzantine du XIII^e siècle pour violoncelle et orchestre* (1939, 1951), *Sonate byzantine pour violoncelle solo* (1940), jusqu'aux *Oratoires byzantins n^{os} 1 et 2* (1946–1948) et le *Triple concerto pour violon, violoncelle, piano et orchestre* (1963), dans lesquels l'auteur se propose de développer avec des moyens modernes les traits mélodiques des psaumes. La même intention anime Marțian Negrea dans son *Requiem pour solistes, chœur et orchestre* (1963), considéré comme «un chef-d'œuvre de l'orthodoxie roumaine» qui «se situe tout comme les oratoires byzantins de Paul Constantinescu, sur la ligne d'un néoclassicisme ayant une double implication: dans la tradition des grandes formes du baroque et de la monodie byzantine»⁵. *La liturgie de Saint Jean Bouche d'Or* pour chœur mixte de Liviu Comes complète la création d'origine et à destination religieuse, en soulignant le drame du rituel byzantin par «un matériel sonore créé par le compositeur au champ stylistique de nos traditions du genre: formules-motifs ayant une conséquente unité des altitudes et des durées, marche mélodique graduelle alternant avec des sauts restreints, des valeurs rythmiques suggérant la récitation»⁶. Il faut ajouter que «la partition est subordonnée au style de culte, visant une accessibilité maximum tant auditive que d'exécution, s'adressant aux chœurs ecclésiastiques»⁷.

En avançant chronologiquement vers les réalisations d'autres générations de compositeurs, on constate que cette liste continue, car les préoccupations pour la musique d'inspiration byzantine ou, en d'autres

mots, un néobyzantinisme appliqué soit à un art de culte, religieux, soit à un art profane, reviennent toujours. Doru Popovici est dans ce sens un continuateur sûr de la direction inaugurée par Paul Constantinescu, un représentant de la musique néobyzantine dont il emploie les intonations et les structures modales anciennes dans des constructions sonores simples, consonantes, plus rapprochées ou plus éloignées de l'esprit liturgique (le motet *Mon Dieu, Jésus Christ*, l'opéra *Fidélité, La symphonie n° IV. In memoriam Nicolae Iorga, La sonate byzantine pour violoncelle*, etc.). S'intégrant dans une même *nouvelle simplicité* (en tant qu'un courant plus large), Șerban Nichifor dédie, lui aussi, ses créations actuelles à l'approche de la musique byzantine: les lieds pour ténor et piano, *L'Aurore boréale*, dans lesquels, selon sa propre présentation, «le flux sonore projette de nouveau d'une façon anamorphotique (voir sa préoccupation pour les anamorphoses du temps musical dans le sens de la dilatation ou de la concentration au niveau de la dimension métrorhythmique) les éléments de la psalmodie dans des espaces atemporels, apparemment disjoints»⁸, tandis que Gheorghe Firca sonde des correspondances instrumentales avec l'esprit vocal des formes hymniques (voir *Kontakion* pour quatuor de saxophones).

2. D'autres influences du chant des psaumes

L'intégration temporaire ou l'assimilation en synthèse avec d'autres intentions compositionnelles de la musique byzantine se configure comme une étape distincte dans la définition de cette direction. C'est ainsi qu'apparaît le chant byzantin en grec du final de l'opéra-oratoire *Maître Manole* de Sigismund Toduță et l'interlude orchestral (avec *toaca* et clochers) du même moment de la création, avec une fonctionnalité artistique bien précisée dans le contexte – du rituel de sanctification. Ensuite, *Byzance après Byzance* – concerto pour violon et orchestre de Theodor Grigoriu combine des éléments byzantins avec des nostalgies culturelles classiques-romantiques (I – *Panmelodion*, II –

Threni, III – *Diaphania*), tandis que Felicia Donceanu combine les nuances folkloriques avec les nuances byzantines afin d'obtenir un flux mélodique au parfum archaïque.

L'esprit de la musique religieuse est également présent chez Nicolae Brandus dans ses *Sept psaumes*, sur les vers de Tudor Arghezi, mais plus intéressant encore, dans *Cantus Firmus* (où, en fait, des allusions byzantines apparaissent) ou dans le cycle symphonique *Phtora* (phtora est un signe en notation byzantine qui indique «l'altération» du mode), où la notation classique est altérée (démarche morphogénétique) pour obtenir un certain type de comportement musical.

Toujours dans une vision morphogénétique et métastylistique s'inscrit l'effort de Miriam Marbe d'unir le langage ancien byzantin, ses archétypes avec le langage du XX^e siècle (voir *'emps retrouvé* pour Consortium Violae), ce qui détermine Thomas Beimel à affirmer que la création de cette femme compositeur «est une musique riche, nourrie par de nombreuses traditions».

La musique byzantine est à la fois fonction, ethos, allusion, interférence – autant de possibilités d'intégration dans l'art contemporain, auxquelles Ștefan Niculescu ajoute dans ses dernières créations (fin de la 8^e décennie – début de la 9^e), d'abord, la dimension *eucuménique* (voir *Invocation* – symphonie pour 12 voix: «geste de révérence, envisagé par trois spiritualités distinctes – byzantine, indou-islamique et protestante»⁹ et ensuite la qualité des opus de «supplications», de «prières», de «chansons rituelles pour des cérémonies imaginaires» (*Incantations* pour 6 instruments de percussion, *Axion* pour chœur de femmes et un saxophoniste, *Psalmus* pour 6 voix, la Symphonie n° IV *Deisis* pour 21 solistes).

3. La vision métabyzantine

Se plaçant sur une position de récupération des archétypes, des modèles permanents et universels (tout comme au cas du folklore), le compositeur Octavian Nemescu projette dans l'esprit de ces desiderata dans sa musique un monde sonore métabyzantin avec

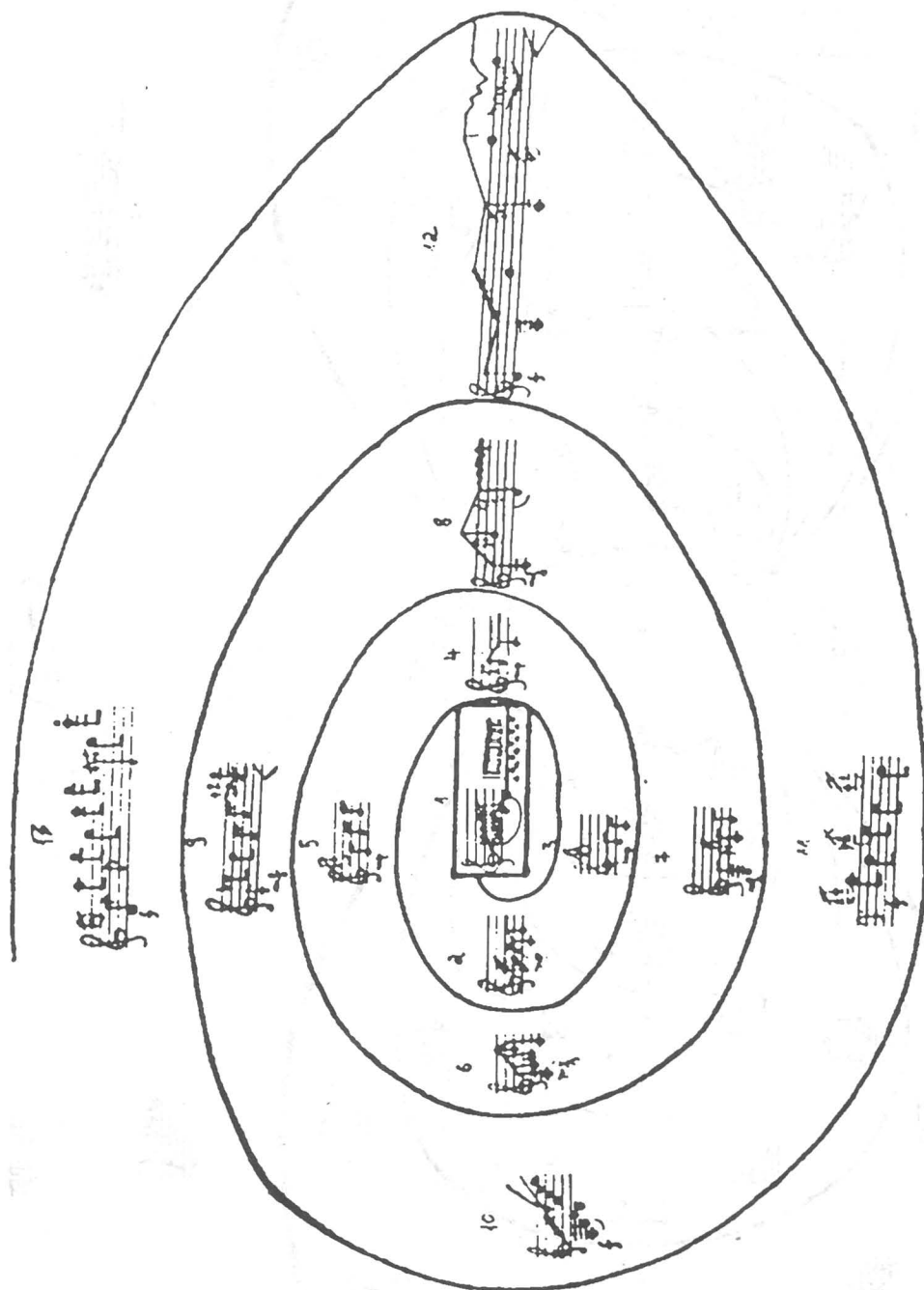


Fig. 1

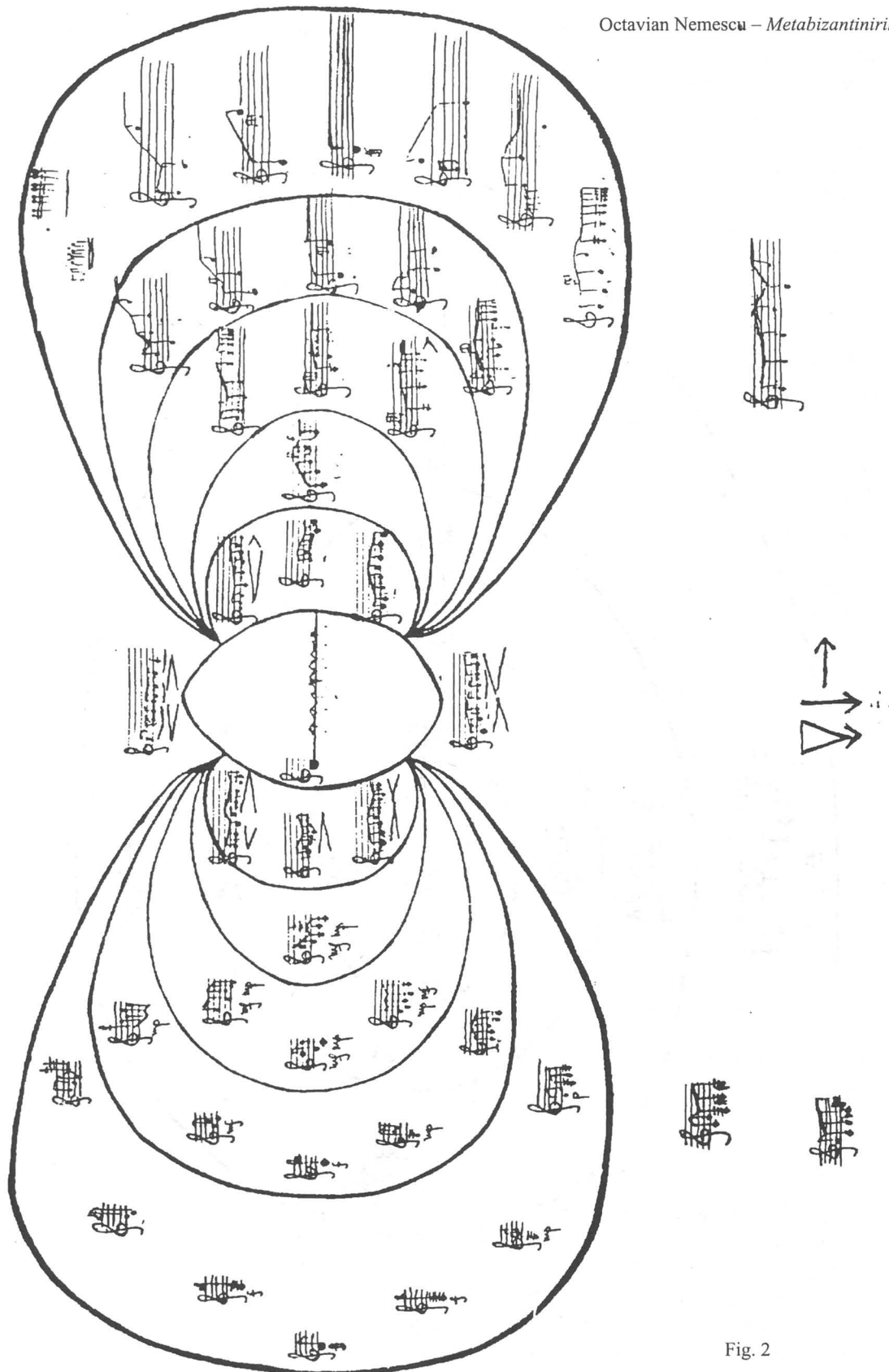


Fig. 2

The image displays a musical score for a piece titled "Metabizantinirikon" by Octavian Nemescu. The score is arranged in a circular fashion, with a large, stylized "O" shape formed by the musical staves. The score is divided into several sections, each labeled with a name and a date in parentheses:

- EUROPA (sec. IX)**: Located at the top left, this section includes measures 6, 10, 14, 16, 17, and 18.
- ASIA**: Located at the top right, this section includes measures 3, 11, and 12.
- AMERICA**: Located at the bottom right, this section includes measures 4 and 13.

The score is written in a complex, non-standard notation, featuring various symbols, clefs, and accidentals. The numbers 3, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, and 18 are placed throughout the score, likely indicating measure numbers or section markers. The overall layout is highly stylized and artistic, reflecting the "Metabizantinirikon" theme.

Fig. 3

de multiples implications et connotations (voir *Métabyzantinirikon* pour soliste et bande magnétique, qui a deux déroulements potentiels: un déroulement spectaculaire, destiné à la salle de concert et un autre, «vertical», rituel, qui se place en dehors du cadre conventionnel mentionné).

Dans les registres symétriques (aigu et grave) du discours de la bande magnétique (stratifié en espaces et temps musicaux distincts) sont ainsi configurées deux mélodies d'essence byzantine, naissant et se composant peu à peu, son par son, sur le fond statique d'une zone sonore suraiguë de cigales et autres insectes, surpris d'une façon électronique sur un plan timbral, mais en même temps appartenant à une temporalité agitée, à une «danse du profane», à teinte quasi-folklorique. Par conséquent, la première symbiose réalisée par la pièce dans sa qualité de vision sonore sur le monde byzantin, à la recherche de ses essences, se produit entre le sacré et le profane et elle a toujours existé dans cet espace spirituel (par la reprise des rituels païens et leur christianisation). Même davantage, la disposition en degrés des essences des couches par lesquelles les deux mélodies byzantines sont contenues dans la substance du «noyau» sonore, relève le sacré et tant que miroir purifié, en tant qu'essence, archétype du profane.

La seconde synthèse réalisée par le compositeur vise la relation entre la nature et la culture, qui coexiste dans l'espace byzantin, recte l'image du *christianisme cosmique* (dont Mircea Eliade a été également préoccupé), soutenue au point de vue sonore par les timbres des cigales, en tant qu'univers astral, éternel, divin, figé. Le symbole de cette méta-existence divine qui

«veille» sur «les jardins byzantins» signifie également «patronage» du ciel sur les deux dimensions de la création (sacrée et profane).

D'autre part, l'évolution de l'instrument solo, superposée à la bande magnétique, suit trois itinéraires circulaires ouverts, trois variantes fondamentales de l'archétype de la spirale: l'escargot, le coquillage et l'œuf, par lesquels est visée l'entrée dans le temple sonore byzantin, l'établissement à l'intérieur de cet univers et la gravité continue autour du centre et, respectivement, la sortie de ce monde par un processus inverse (voir l'exemple).

Le sous-titre de la pièce *Nature convertie en culture* indique en conclusion le trajet parcouru par la démarche musicale, en traversant au point de vue sonore tous les «pôles» de la terre: l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Australie, l'Amérique; c'est une tentative de transformation des horizons sonores, différents au point de vue stylistique, dans une musique unitaire de facture byzantine, du manque de gravitation au centre (la mort au monde extérieur équivaut à la naissance au monde byzantin) dans une démarche métastylistique, évidemment par des procédés de traitement du matériel exposé (condensation, dilatation, multiplication ou découverte des essences).

Et pour couronner les vertus signifiantes de cette construction complexe et minutieuse, la forme totale de l'œuvre (de la bande et de l'instrument solo) est *la croix*, vue en tant qu'échelle d'ascension, en tant que symbole de la totalité de l'humanité, en unissant au-dessus de toutes les particularités d'espace et de temps toutes les spiritualités dans un palier transculturel, de la conscience transcendante unique et absolue.

Notes

¹ Ulrich Dibelius, *Les chances de la musique roumaine*, in rev. *Prisma*, 1970.

² Harry Halbreich, Ana Maria Avram, *Roumanie, terre du neuvième ciel*, Bucarest, 1992, p. 2.

³ Marin Gherasim, *Témoignages d'une démarche*, in rev. *Arta*, n°s 9–10, 1980, p. 65.

⁴ Ștefan Niculescu, *Réflexions sur la musique*, Bucarest, 1980, p. 179.

⁵ Veturia Dimoftache, *L'un des plus talentueux*

compositeurs de sa génération, rev. *Muzica*, 1, 1993, p. 24.

⁶ Romeo Ghircoiaș, Liviu Comes, *La liturgie de Saint Jean Bouche d'Or*, in rev. *Muzica*, 1, 1993, p. 24.

⁷ Romeo Ghircoiaș, *op. cit.*, p. 32.

⁸ Șerban Nichifor, présentation dans le cadre du programme SIMN, Bucarest, 1992, p. 67.

⁹ Liviu Dănceanu, Ștefan Niculescu, *Invocation*, in rev. *Muzica*, 3, 1990, p. 68.