

LA GUERRE D'INDÉPENDANCE ET LA CRÉATION MUSICALE DU XIX^e SIÈCLE

C'est un fait connu que la musique en tant que forme de la spiritualité d'un peuple, adhère— dans une modalité plus ou moins directe— aux événements, aux courants d'idées, aux problèmes vitaux de l'histoire. Les moments de grande tension sociale ou politique ont de tous temps trouvé un écho dans la création musicale folklorique ou élaborée; il est une histoire de chaque pays qui peut être écrite avec véracité et conséquence en partant de la musique qui la refléchit: les chansons des guerres hussites, ou de la guerre de trente ans, la musique de la Révolution française ou des mouvements ouvriers constituent autant de documents artistiques, riches non seulement en significations esthétiques mais aussi en significations humaines.

La conquête de l'Indépendance d'État de la Roumanie par suite de la guerre de 1877—78 fut l'un des moments cruciaux de notre histoire; vécu par le peuple entier avec une extraordinaire intensité, il signifia la réalisation, «au prix de grands sacrifices et de sang versé», des aspirations séculaires et eut un grand retentissement dans la société roumaine de l'époque. À leur tour les musiciens du temps ne pouvaient rester en dehors de cet élan général et chacun d'eux s'avéra désireux de lui offrir pour le moins une composition dédiée aux événements vécus avec ferveur ou inspirée par eux. C'est de cette création que nous nous proposons donc de nous occuper dans cet article, en essayant de fixer quelques traits caractéristiques, d'offrir un aperçu synthétique des approximativement 200 compositions que nous avons parcourues¹, écrites sous le coup des événements de l'année, 1877—78, en nous référant strictement à la création contemporaine de l'époque ou aux échos rapprochés dans le temps et non à des reprises tardives du thème.

C'est le moment de faire une délimitation nécessaire, dont il n'a pas encore été tenu compte jusqu'à présent à l'établissement du répertoire de la guerre d'Indépendance. Une première catégorie, que nous avons éliminée dès l'abord de nos préoccupations fut le répertoire pour le «dix mai», comme n'étant pas une émanation de l'idée d'indépendance, mais plutôt de l'idée de royauté, et ne se rapportant à l'indépendance qu'en subsidiaire; par ailleurs, la datation même des partitions relève cette configuration, car elles parurent presque toutes après 1881, année du couronnement.

Une seconde catégorie qui d'une façon erronée est confondue avec le répertoire de 1877 — les titres, parfois les textes ou les dédications favorisant cette fausse interprétation—est constituée d'une série d'ouvrages parus bien plus tard, vers 1910—1913. Le retour au thème

Elena Zottoviceanu

de la guerre, de la traversée du Danube, de l'indépendance, en tant que glorieux moments de références à un passé avec lequel le présent a des connexions, est le résultat d'une actualisation de la politique de belligérance par suite des guerres balkaniques; il apparaît soit comme le reflet immédiat d'une atmosphère, d'un état d'esprit, soit comme un aiguillon pour préparer l'opinion publique dans le sens d'une participation active au conflit. Nous nous contenterons de mentionner quelques-unes de ces compositions, telles *Sergentul* (Le Sergent) et *Calafatul* d'Eduard Caudella, *Steagul* (Le Drapeau) de Cohen-Linaru, *Poradim Hora-Doina*, par «Madame la Capitaine Iulia Corănescu», *Primirea eroilor* (L'Accueil des héros), de George Popescu, etc.².

Cette clarification s'impose non seulement pour rétablir la place de certaines compositions dans le complexe des faits historiques mais aussi comme une illustration éloquente de la sensibilité du phénomène musical aux stimuli de la vie sociale. Si à cette occasion l'écho artistique s'est avéré plus faible, cela est dû au fait que l'impulsion génératrice a été beaucoup moins importante et n'a pas réussi à mettre en ébullition l'imagination créatrice des masses.

En 1877, l'aspiration vers l'indépendance nationale anima les couches les plus larges de la société et entraîna dans un même élan toutes les classes de la société, désireuses — quoique pour des motifs différents — de l'obtenir. Aussi la guerre suscita-t-elle un enthousiasme indescriptible, qui se manifesta avec impétuosité dans le désir de lutter et de vaincre, dans la bravoure des soldats sur le champ de bataille, dans la participation de chaque Roumain, sur le front



Fig. 1. — *Paza Dunării* (La Garde du Danube), par Eduard Hübsch. Marche triomphale.

ou derrière le front, au combat. Elèves, étudiants, fonctionnaires — lesquels demandaient des congés pour toute la durée de la campagne — s'inscrivaient comme volontaires, les médecins portaient sur le front pour soigner les blessés, les femmes travaillaient dans les hôpitaux, ramassaient des fonds, etc. Chaque jour paraissaient dans la presse des listes complètes de donation pour l'armée, dont quelques-unes d'une modestie attendrissante, en argent, vêtements, bétail, aliments, etc., représentant l'obole de chaque citoyen pour la guerre, pour la victoire.

L'ampleur du retentissement de ces événements dans la création musicale est éloquent. Nous avons parcouru, ainsi qu'il a été déjà mentionné, plus de 200 partitions musicales imprimées pendant la guerre et dans les années qui suivirent immédiatement et il a dû en exister

bien d'autres. Rapporté au rythme de l'activité de publication de l'époque le chiffre est important et atteste d'une part l'ampleur de l'écho enregistré par la lutte pour la liberté et l'indépendance dans toutes les catégories sociales et, d'autre part, la relation constante et prompte de la création musicale avec la réalité immédiate, avec l'intense agitation et l'élan national qu'elle s'est efforcé à exprimer avec une totale conviction.

Dès le début nous devons préciser que l'intérêt de ces créations réside au premier chef dans leur signification historique et sociologique et beaucoup moins dans leur valeur artistique. Leurs intentions patriotiques, l'attachement pour la cause nationale y sont évidents, alors que les moyens, les procédés artistiques sont souvent maladroits, d'où leur inconsistance esthétique. La musique roumaine moderne avait encore, de ce temps-là, l'âge de l'adolescence, et ne devait atteindre à sa maturité qu'avec l'œuvre de Georges Enesco et de l'école nationale de composition. Elle n'avait pas encore produit une personnalité puissante, capable de trouver l'expression la plus adéquate et la plus viable pour transposer ce moment historique en une œuvre d'art. Car dans le contexte de la culture roumaine elle était, par son stade d'évolution, en retard sur la peinture, par exemple, domaine où le rôle d'exalter ces temps mémorables fut assumé par Nicolae Grigorescu, dont les dessins et les tableaux constituent une chronique détaillée, d'une force et d'une vivacité impressionnantes, de cette guerre qui, bien plus qu'une simple campagne militaire, représentait un mouvement national de grandes proportions. Et c'est justement dans ce caractère de participation générale, de communion dans un enthousiasme unanime, dans l'idée généreuse au service de laquelle elle se mettait, dans sa fonction psycho-sociale, que réside l'importance de la création musicale mentionnée.

Le signifié — qui, dans ce cas, peut être considéré séparément — est moins important que le signifiant et ce n'est qu'à travers ce prisme que sauraient être jugés à leur juste valeur ces petites pièces, souvent naïves. Il est mis en évidence dès le début, par la présentation graphique même de la partition et par le titre. On pourrait aller jusqu'à considérer cette production comme une sorte de journal de guerre musical, qui évoque les étapes de la lutte depuis le bombardement de Calafat³ et le passage du Danube⁴, aux luttes de Grivița⁵, Rahova⁶, Smîrdan⁷ — et évidemment — à l'apogée de la lutte qui fut la chute de Plevna⁸, jusqu'au retour triomphal des vainqueurs⁹ et à l'acte proprement dit de la proclamation de l'indépendance, vécu avec ferveur et joie déli-

rante, et qui donna naissance à de nombreuses compositions¹⁰. L'armée, les soldats, devenaient l'objet d'une admiration sans bornes, plus d'une pièce évoquant le nom d'un combattant ou d'un régiment¹¹, ou étant dédiée à l'armée roumaine entière¹², ou, plus fréquemment encore à des personnages symboliques tels *Santinela* (La Sentinelle), *Dorobanțul* (Le Fantassin), *Roșiorul* (Le Hussard), *Peneș Curcanul*, le soldat blessé, autant d'incarnations unanimement glorifiées de nos braves guerriers¹³.

Tous les attributs de la guerre, le canon, le drapeau, l'ambulance, les décorations deviennent des motifs poétiques dans des pièces intitulées *Hora tunului* (La Ronde du canon), *Ambulanța Crucii roșii* (L'ambulance de la Croix Rouge), *Virtutea militară* (La Vertu militaire).

La tâche mobilisatrice consciemment assumée par cette création ressort aussi des titres, lesquels contiennent des exhortations, par exemple: *Arme, arme, arme căutați!* (Des armes, des armes, cherchez des armes!) de Gavriil Musicescu, *En avant!*, de Eduard Hübsch, *Calcă Române plin de mândrie* (Marche, Roumain, plein de fierté), de Th. Georgescu, *Dați ajutoare pentru răniți!* (Aidez les blessés!), etc.

Presque chaque partition porte une dédicace imprimée, adressée aux commandants, aux officiers, aux unités militaires; le procédé n'est pas nouveau, cependant il perd ici sa signification banale de geste intéressé à l'égard de personnes influentes ou de flatterie mondaine, pour retrouver son sens primordial d'offrande, d'hommage reconnaissant et admiratif.

En parcourant ces partitions nous sommes à même de tirer quelques conclusions relatives à la zone musicale circonscrite, à leurs auteurs, aux genres pratiqués et implicitement à leur écho dans les rangs du public.

Tous les compositeurs de prestige — Gavriil Musicescu, Constantin Dimitrescu, Ciprian Porumbescu — ont su comprendre l'impératif de l'instant et ont composé des chansons patriotiques, le plus souvent pour des formations chorales, l'équivalent de ce que nous appellerions aujourd'hui des chansons de masses, donc une musique d'une force d'impact réelle. Des chansons comme *Arme, arme, arme căutați*, de Constantin Dimitrescu ont joui d'une immense popularité et sont souvent mentionnées dans les écrits de l'époque. Mais à côté des artistes réputés apparaît aussi toute une série de noms de musiciens moins importants, dont le rôle dans la vie musicale du temps (surtout en province) ne doit pas être pour autant sous-estimé: les chefs des orchestres militaires. Ayant participé à la guerre — la plupart ont été sur le front, prenant part aux combats avec leurs



Fig. 2. — *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube), par Johann Jalovitzki. Marche.

fanfares, ainsi que nous le voyons dans les images immortalisées par Grigorescu —, ils composèrent un répertoire complet de pièces répondant à l'appel de l'actualité, inspirées de la réalité de la guerre dans laquelle ils furent directement impliqués. A eux et à quelques autres professionnels se joint enfin toute une série de dilettantes, que seul le trop plein des sentiments demandant à être à tout prix extériorisés aura conduits à la posture de compositeurs, ainsi par exemple Marie Marcovici, «élève dans la II^e classe de Conservatoire», Madame A. Balutza ou Raoul de Pontbriant, professeur de danse.

La majorité des compositions sont des pièces vocales; les textes ont parfois une valeur poétique discutable; en dehors d'Alecsandri, le plus chanté, et, une seule fois, de Bolintineanu, apparaissent souvent des poètes mineurs, comme G. Baronzi, N. Orășanu, Pantazi Ghica, ainsi qu'un essaim de poètes amateurs, pour la plupart



Fig. 3. — *Asaltul Griviței* (L'Assaut de Grivița), par Franz Lorenz.

des militaires, comme par exemple le lieutenant d'état-major M. C. Mănciulescu, le lieutenant-colonel Boteanu ou le caporal Stan Pirjol. Cette collaboration entre dillettantes et professionnels est une dernière réminiscence — elle deviendra de plus en plus rare dans une vie musicale laquelle, après cette guerre, devait se moderniser à une allure rapide, se constituant par conséquent en un «État» fermé — d'époques patriarcales, quand la démarcation entre les deux catégories n'était pas encore précisée et que le monde des professionnels était sur un pied d'égalité avec celui des dillettantes.

Nous avons parlé jusqu'à présent du contenu littéraire et des créateurs. Mais comment était la musique? En considérant que ce qui s'est perdu de ce répertoire était — au point de vue du nombre et de la valeur, insignifiant, nous pouvons conclure qu'il appartenait aux genres ainsi-dits «de salon», à la musique pour fanfare — assimilée, par le fait qu'elle se répandait sous forme de réduction pour le piano, toujours à la musique de salon — et à la musique chorale.

Ce n'est pas le lieu ici pour faire l'apologie de la musique «de salon», néanmoins il faut souligner que, dans le contexte de la vie musicale du XIX^e siècle, ce type de musique occupait une place importante et détenait la fonction, très utile sur le plan social, qui revient aujourd'hui à la musique de divertissement c'est-à-dire d'une musique dont on fait une grande consommation, qui jouit d'une large popularité et qui possède une remarquable force d'attraction justement du fait de sa présence dans l'actualité, musique destinée, de par sa nature, à une vie éphémère, mais intense. À proprement parler, les démarcations entre les genres supérieurs et ceux qui jouissaient d'une grande popularité auprès des masses n'étaient pas très précises dans une culture musicale qui était encore en formation (et d'ailleurs, pour des raisons différentes, c'était aussi le cas de cultures avec une indiscutable tradition, comme, par exemple, celui de Vienne) et leurs sphères d'intonation se touchaient: entre une *hora* (danse roumaine sous la forme d'une ronde) pour piano et une ouverture pour orchestre symphonique contemporaine il n'y avait pas de barrières insurmontables et certains genres de la musique de chambre de plus tard se sont détachés justement de cette musique «de salon». Ce serait faire preuve d'un manque d'imagination vraiment



Fig. 4. *Marșul proclamării Independenței României* (Marche de la proclamation de l'Indépendance de la Roumanie), par Petre G. Nițescu.

Fig. 5. — *Retour victorieux*, par H. Bianchi. Hymne.

condamnabile que d'ignorer et éliminer une production musicale énorme sous prétexte qu'elle ne correspond plus à nos critères axiologiques. Cette production a existé en tant que phénomène culturel positif à cette époque-là, elle a ému plusieurs générations et développé leur goût pour la musique et de ce fait elle a droit à une place dans la chronique musicale du temps. Par ailleurs, en commençant dernièrement à s'occuper aussi des genres mineurs et en leur rendant justice l'historiographie musicale moderne n'a fait que reprendre, à un autre degré d'existence scientifique, un point de vue esthétique plus ancien. Quoiqu'il en soit, en cette huitième décennie, la musique de salon représentait encore une forme dominante de culture musicale, même si au cours des deux ou trois décennies suivantes elle allait disparaître presque complètement.

La deuxième grande catégorie de compositions est destinée aux fanfares; connaissant le rôle culturel joué par les fanfares militaires et civiles dans la vie citadine du siècle passé, on peut se rendre compte que la musique écrite par leurs chefs d'orchestre dans le but de renouveler leur propre répertoire avait toutes les chances d'entrer dans le circuit public. En général, le programme des concerts de fanfare comprenait des marches, un cycle de danses (où entraient nécessairement des valse et de polkas) et se terminait par un galop; on retrouve dans le répertoire de 1877 tous ces numéros. Comme il n'y avait pas encore de règles précises d'orchestration pour les fanfares, les chefs d'orchestres utilisaient leurs propres arrangements, la composition étant imprimée sous forme de réduction pour le piano, ce qui lui assurait aussi une circulation infiniment plus grande. Car le piano étant devenu la marque d'une catégorie sociale, sa présence était obligatoire dans toute maison bourgeoise, il faisait partie de la dot matérielle et spirituelle de toute jeune fille dans le milieu urbain. Aussi la littérature pour le piano avait-elle une large diffusion dans la masse des consommateurs de musique laquelle, à en juger d'après la quantité de notes que l'on éditait, ne devait être guère négligeable.

Les compositions de la troisième catégorie, constituée par les pièces chorales, moins nombreuses mais supérieures au point de vue artistique, du moins dans les exemples les plus réussis, eurent la vie prolongée par les recueils destinés aux écoles ou aux réunions chorales.

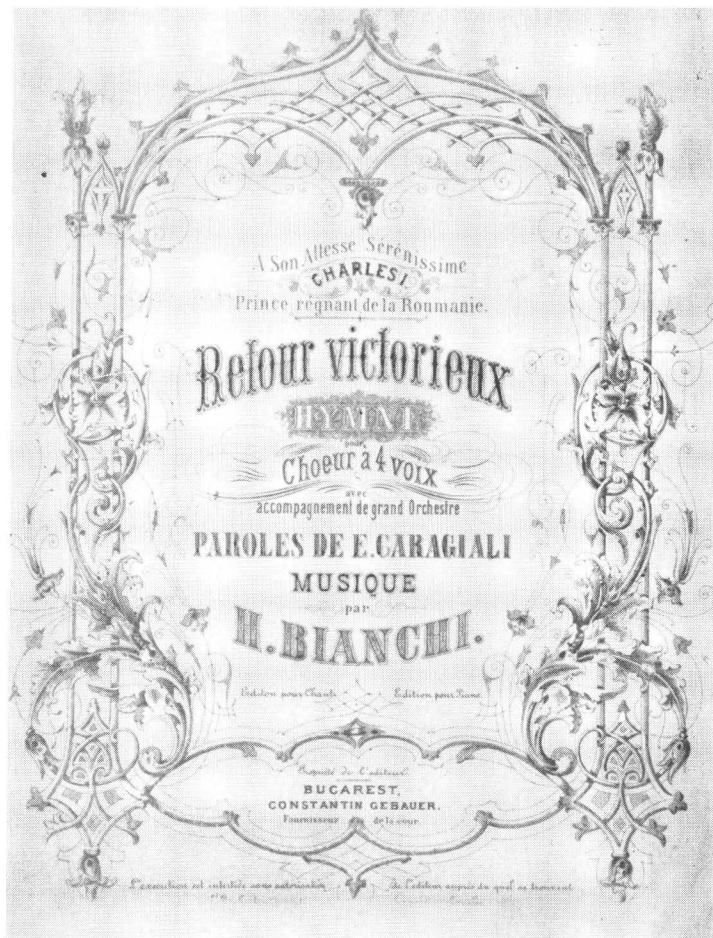


Fig. 6. — *Calcă române plin de mândrie* (Marche, Roumain, plein de fierté) par Theodor Georgescu. Marche.

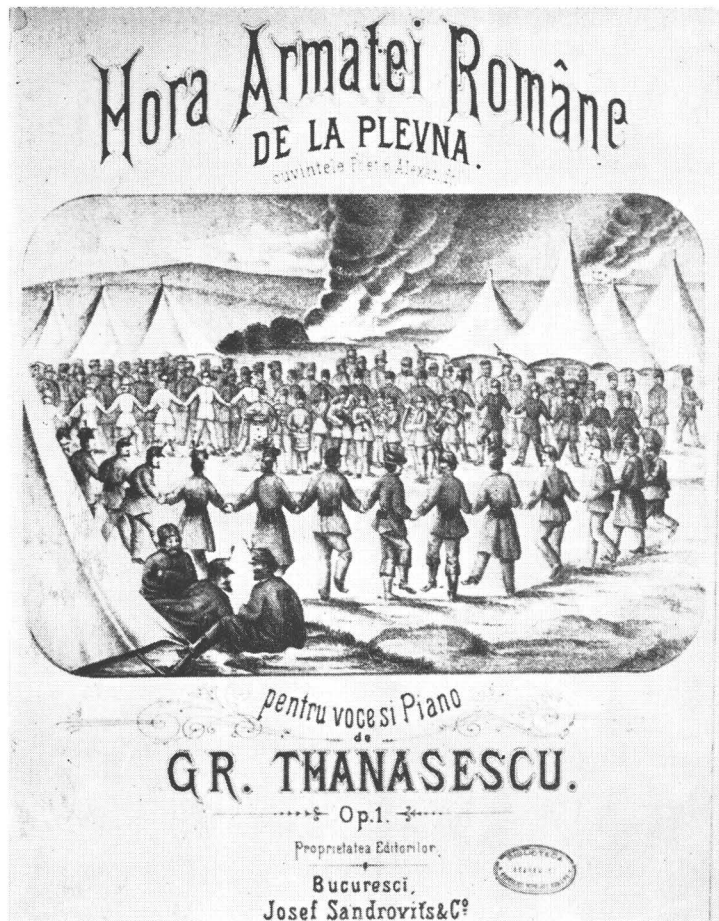


Fig. 7. — *Hora Armatei române de la Plevna* (Hora de l'Armée roumaine de Plevna), par Gr. Thănăsescu.

Dans ces publications elles se perpétuèrent jusqu'à la période de l'entre-deux-guerres, mais en perdant parfois leur identité sur le parcours, ce qui rend plus difficiles les recherches.

Plusieurs sont les arguments qui nous permettent d'affirmer avec certitude que ces répertoires ont eu une très longue circulation :

1. l'existence de plusieurs arrangements (instrumentaux, vocaux, pour diverses formations chorales) de la même pièce, ce qui atteste sa circulation dans des milieux différents (en tant que «Hausmusik», dans les milieux scolaires, dans les réunions chorales, etc.);

2. la parution en plusieurs éditions de certaines chansons de succès *Arme, arme, arme căutați!* et *Trompetele răsună* (Les Trompettes sonnent) de Musicescu ou *La frontiere!* (Aux Frontières!) de Th. Georgescu);

3. la parution d'une même pièce dans deux maisons d'édition différentes (par exemple *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube) de Jalovitzki, paraît dans la version pour le piano chez C. Gebauer et dans celle pour voix et piano chez J. Sandrovits);

D. Vulpian: OȘTILE STAU FAȚĂ-N FAȚĂ

b Jalovitzki: TRECEREA DUNĂRII

c Ioan Costescu: TRECEREA DUNĂRII

Exemple 1

D. Vulpian: *Oștile stau față-n față* (Les Armées sont face à face)
 Jalovitzki: *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube)
 Ioan Costescu: *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube)

4. l'utilisation d'un même texte poétique par plusieurs compositeurs est aussi une preuve d'une grande demande dans le domaine de la musique (*Penes Curcanul*, d'Alecsandri, fut mis en musique par Julius Wiest, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, Iuliu Crișan, tandis que le texte *Calcă române plin de mîndrie*, de Gh. Bengescu, a servi dans les compositions de Th. Georgescu, Caudella et C. Dimitrescu, etc.);

5. la présence, dans les recueils de folklore datant de la fin du siècle passé et du début de ce siècle, de chansons écrites durant la guerre d'Indépendance, ce qui atteste leur déplacement dans le circuit folklorique. Ainsi, dans la collection de Dimitrie Vulpian¹⁴, nous retrouvons des chansons se rattachant à l'année 1877, comme il ressort des notations mêmes du collectionneur: *Dan Căpitanul* (Le Capitaine Dan), sur un texte de Gh. Cretzeanu, *Plevna* — une variante de *Hora armatei române de la Plevna* (La Ronde de l'armée roumaine de Plevna) de Gr. Thănăsescu, etc. Un exemple intéressant est celui de la chanson *Oștile stau față în față* (Les Armées sont face à face) variante combinée de deux compositions qui ont connu une grande popularité, ayant eu toutes les deux pour titre *Trecerea Dunării*, de Jalovitzki et de Ioan Costescu, sur les vers du lieutenant-colonel Boteanu, qui sont aussi ceux de la chanson populaire (voir exemple 1).

Longtemps après, jusque dans les années '30 de notre siècle, nous retrouverons dans les publications scolaires ou militaires des chœurs dont le sujet se rattache aux événements de 1877, parfois avec des textes originaux qui indiquent leur persistance dans la mémoire du peuple. L'origine savante incontestable de ces mélodies nous conduit évidemment vers le répertoire dont nous nous occupons. Entrées dans le circuit folklorique et réintégrées dans des formes savantes par d'autres compositeurs qui s'en servent comme d'une matière première pouvant être adaptée à leurs besoins, elles retracent par là, dans le courant de quelques décennies, un circuit spectaculaire allant de la musique savante à celle populaire et de retour à la sphère savante. Attendu que le problème du transfert savant-populaire dépasse les limites que nous avons imposées à notre recherche, nous n'entrons pas dans les détails, mais nous proposons, pour étayer nos affirmations, deux exemples:

a. dans la brochure *10 coruri pe trei voci egale...* (10 chœurs pour trois voix égales) de T. Teodorescu¹⁵, au chapitre des chansons populaires, sous le titre *Un soldat* «chanson du temps de la guerre d'Indépendance (1877—78)», apparaît une mélodie d'origine savante (dérivée peut-être, de la chanson *Sergentul Cartuș*, de C. Dimitrescu), sur un texte qui a beaucoup circulé en cette période.

I. Teodorescu : UN SOLDAT

Un sol-dat din oas-lea ro-mâ-nă,
Spri-ji nit pe ar-mă sus-pi-nă,
ro-mâ-nă și din gu-ră a-șa zi-cea:

Exemple 2

I. Teodorescu: *Un soldat*

C. Dimitrescu: CE FRUMOASĂ ESTE VIAȚA DE SOLDAT (Sergentul Cartuș)

Exemple 3

C. Dimitrescu: *Ce frumoasă este viața de soldat (Sergentul Cartuș)* (Qu'elle est belle la vie de soldat (Le Sergent Cartouche))

b. dans la brochure *Colecțiune de cîntece și coruri...* (Recueil de chansons et de chœurs ...) de G. Fl. Preșmereanu¹⁶, lequel déclare dans la préface qu'il a utilisé pour ses harmonisations exclusivement des chansons populaires, nous trouvons la pièce *O Românie*, d'une facture mélodique savante, sur les mêmes vers du capitaine D. Niculescu qui avaient servi en 1877

à Th. Georgescu pour composer «une chanson héroïque» de grand succès.

c. la diffusion de ce répertoire sur une aire géographique s'étendant des deux côtés des Carpates, à travers tout le territoire habité par des Roumains, ainsi qu'en attestent les fréquentes mentions de la presse transylvaine¹⁷ concernant sa présence dans le programme des

manifestations culturelles roumaines. Il convient aussi de souligner la solidarité des compositeurs de Transylvanie et de Bucovine (Porumbescu-Mureșianu) avec le mouvement artistique engendré par des événements qui étaient en même mesure exaltants pour tous les Roumains.

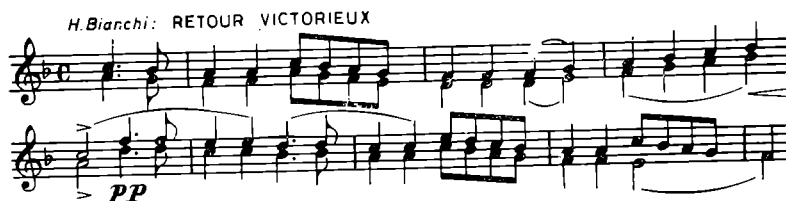
Un tableau des genres abordés dans le répertoire de l'indépendance n'est pas dépourvu d'intérêt: en premier lieu viennent les marches et les pièces vocales ou chorales à caractère héroïque; en second lieu les rondes, puis les romances et les danses de salon (valse, quadrille, mazourka, polka, galop), une seule marche funèbre et deux autres danses populaires roumaines.

Le choix de l'ensemble ne constituait pas un problème trop différencié pour les compositeurs du temps; l'usage avait consacré le piano en tant qu'instrument universel, avec accompagnement éventuel de voix ou de chœur (lesquels ne sont même pas notés sur des portées séparées, mais peuvent être déduits de la ligne mélodique supérieure ou des harmonies du piano); la plupart des pièces parcourues s'inscrivent dans cette typologie. Comme une exception nous apparaît une marche pour deux pianos à huit mains (*Caritate*, — Charité —, de C. M. Cordoneanu). Les pièces chorales se présentent

dans diverses composantes, avec la prédominance des chœurs masculins et — dans les recueils scolaires — des voix égales.

La prépondérance des marches et des hymnes est tout à fait justifiée par la commande sociale du moment. La capacité du marche de centrer et d'organiser les énergies offre la possibilité d'exprimer les idéals de lutte et les sentiments non seulement à une foule concrète mais aussi à une collectivité abstraite, la rendant par conséquent apte à servir une cause de proportions nationales.

Tandis que l'hymne, situé à un degré de généralisation supérieur, est l'expression des sentiments élevés de la communauté qu'il représente dans une forme sublimée; c'est pourquoi l'hymnodie civique prend toujours un grand essor dans les périodes révolutionnaires ou d'exacerbation des luttes pour la liberté nationale. Parmi les différents types pratiqués au cours de l'histoire, le répertoire de l'Indépendance semble avoir opté pour la formule de l'hymne-marche. Les exemples rencontrés s'inscrivent parfaitement dans les données du genre par le contour du discours musical dans le caractère *sostenuto* — dérivé de l'amplification d'un tempo de marche — avec la ligne mélodique «flottante»,



Exemple 4

H. Bianchi: *Retour victorieux*

la culmination en tierce de l'octave supérieure,

fortement soulignée par la cadence, etc.



Exemple 5

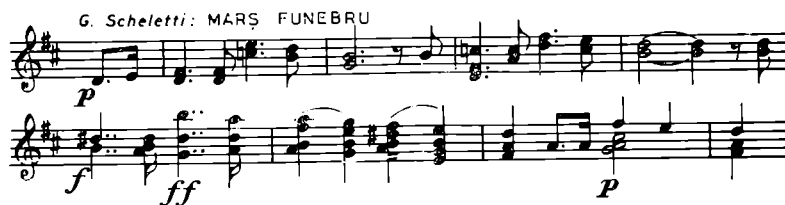
Ed. Wachmann: *Imnul Vânătorilor* (L'Hymne des chasseurs)

Cependant, toute cette création n'échappe pas, d'une part, au sentimentalisme petit bourgeois, de l'autre au goût pour l'exagération pathétique propre au XIX^e siècle, qui la marque d'une empreinte visible. De là la tendance de donner un caractère héroïque à la chanson lyrique de salon, en atténuant les contrastes entre deux attitudes émotionnelles opposées,

fondues en une unité basée sur la complémentarité, sur l'alternance, sur la contamination. Le produit de cette fusion est un répertoire de lyrique vocale qui se ressent de la tendance à une emphase rhétorique, située au point de vue du style en une zone vague, oscillant entre la romance et la marche. Évidemment, si les résultats sont hybrides, il y a aussi quelques réussites.

Dans tous les genres les procédés de langage utilisés sont empruntés à l'arsenal des compositions de l'époque et de la sphère musicale où nous nous trouvons. La forme est simple, tripartite et, surtout, organisée en strophes, avec la tendance de placer l'explosion expressive à la fin, cette construction étant destinée à créer une tension augmentée par la dislocation

des pôles expressifs et, partant, par une relaxation spectaculaire. Dans des formes plus élaborées, comme par exemple la *Marche funèbre* de Scheletti, la culmination finale est préparée par les culminations intérieures, par des séquences ascendantes, par ces élans successifs de la mélodie si souvent rencontrés dans l'opéra italien.

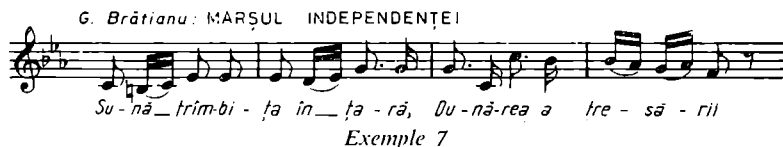


Exemple 6

G. Scheletti: *Marș Funebru* (Marche Funèbre)

Il convient de signaler l'existence de quelques marches dans le ton mineur, constituant une exception à la règle du majeur, courante à l'époque (on admettait tout au plus un trio ou un passage introductif en mineur, obligatoirement résolu dans un majeur triomphant).

Nous avons souligné la présence de ce type mineur, parce qu'il allait devenir l'une des expressions musicales caractéristiques du mouvement ouvrier et que la recherche de ses racines chez nous pourrait mener à des conclusions intéressantes.



Exemple 7

G. Brătianu: *Marșul Independenței* (Marche de l'Indépendance)

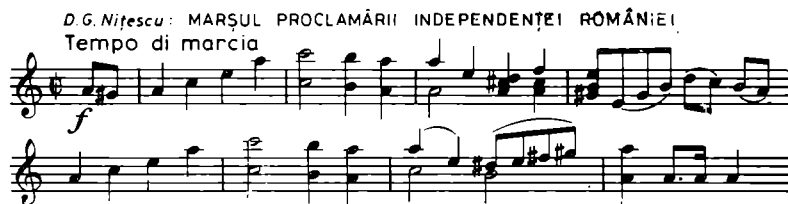


Exemple 8

E. Lehr: *Triumful României* (Le Triomphe de la Roumanie)

Le motif introductif — le «slogan», ainsi que l'appelle János Márothy — qui «aussi bien en paroles qu'en musique doit être prégnant et condensé, ayant une fonction similaire à celle

du thème dans les grandes formes»¹⁸, présente, dans les cas les plus réussis, une articulation claire et une structure mélodique frappante:



Exemple 9

D. G. Nițescu: *Marșul proclamării Independenței României* (Marche de la proclamation de l'Indépendance de la Roumanie)

C. Porumbescu: MARȘUL CĂLĂRAȘILOR

Ro-mân-ver-de ca-sle-ja-rul, rid-de duș-mani și de moar-fe.

Exemple 10

C. Porumbescu: *Marșul călărașilor* (Marche des soldats de cavalerie)

Ainsi, on observe une prédilection marquée pour la structure arpégée sur les centres tonals I—III—V (n'oublions pas qu'il s'agit en fait, dans la plupart des cas, de réductions de parti-

tions conçues pour cuivres), ce qui fait que nous trouverons de nombreuses formules mélodiques du type fanfare:

Jalovitzki: LUAREA PLEVNEI

Exemple 11

Jalovitzski: *Luarea Plevnei* (La Prise de Plevna)

M. C. Cordoneanu: CAPITULAREA PLEVNEI

Larma.

Exemple 12

M. C. Cordoneanu: *Capitularea Plevnei* (La Reddition de Plevna)

Musicescu: ARME, ARME, ARME CĂUȚAȚI !

Exemple 13

Musicescu: *Arme, arme, arme căutați* (Des armes, des armes, cherchez des armes)

voire même des passages introductifs portant des indications d'instrumentation qui se réfèrent

à des signaux militaires:

A. Kratochvil: LUAREA PLEVNEI

Signalu Onoruri la Domnitor și la Drapel

Exemple 14

A. Kratochvil: *Luarea Plevnei* (La Prise de Plevna)

Hübsch: PAZA DUNARII

Signal des trompettes

Exemple 15

Hübsch: *Paza Dunării* (La Garde du Danube)

L'exploitation des ressources de l'accord majeur met en relief le rôle énergétique de l'anacrouse ascendante — simple ou pathétique-

ment développée par des accumulations d'accents, de broderies, de rythmes pointés, etc.



Exemple 16

G. Scheletti: *Marș funebru* (Marche funèbre)

On y trouve aussi les motifs introductifs, devenus stéréotypes justement à partir du XIX^e siècle, basés sur l'intervalle mélodique

de quarte, où la tonique accentuée devient la cible d'un assaut partant de la dominante,



Exemple 17

Ed. Neudörfler: *Atacul Rahovei* (L'Attaque de Rahova)

ou de sexte, le saut partant de la dominante s'effectuant, par dessus la tonique, à la tierce supérieure, suivi, éventuellement, par une descente sur le terrain stable de la tonique; la tierce

étant plus éloignée sur l'échelle des harmoniques, la tension de l'intervalle augmente, d'où la faveur particulière dont jouit cette formule, avec son pathos plein d'élan.

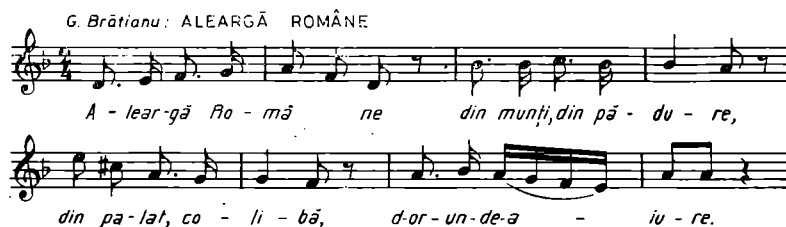


Exemple 18

M. C. Cordoneanu: *Caritate* (Charité)

En ce qui concerne les rythmes, ils sont le plus souvent pointés dans la marche du XIX^e siècle; l'énergie contenue dans la noire pointée («wuchtiges Viertel»), transformée parfois en blanche, sa division variée mais coulant dans un imperturbable flux *giusto*, apte à organiser le mouvement collectif, adéquat à la déclama-

tion (puisque'il est né de la matérialisation du vers iambique) lui conférant les qualités nécessaires pour satisfaire aux plus hautes exigences du genre. Les exemples sont nombreux et nous n'en citerons qu'un seul: *Alcargă române* (Cours Roumain) «chanson de guerre» de George Brătianu.



Exemple 19

G. Brătianu: *Alcargă române* (Cours, Roumain)

Nous trouverons aussi dans cette création d'autres nombreuses formules, de celles qui étaient fréquentes dans le langage du siècle, tellement affectionnées par les romantiques, comme par exemple la mélodie en mouvement circulaire, la suspension «sentimentale», l'anticipation, etc., plus ou moins contaminés — dans notre cas il s'agit de plus — par une certaine exagération rhétorique propre à l'époque.

Le désir de transmettre avec le maximum de plasticité l'idée patriotique ou de souligner de façon convaincante l'adhérence de cette musique aux réalités qui l'ont inspirée, justifie les notations à caractère de programme, pour ainsi dire, qui figurent sur plusieurs partitions (par exemple: l'Attaque, l'Ouverture du feu, le Canon, la Retraite, etc.), en surajoutant aux textes musicaux de petits scénarios qui les situent

sur la trajectoire des débuts de la musique roumaine à programme.

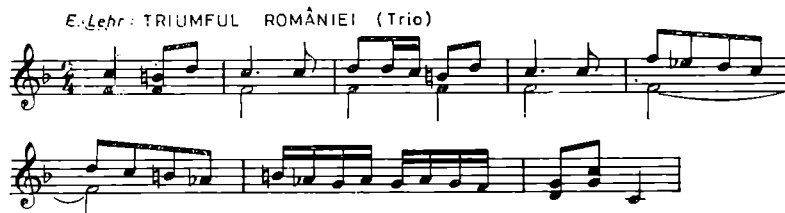
D'un intérêt très particulier nous apparaissent les essais de donner une teinte autochtone, un *coloris national* à la mélodie abstraite de la

marche, par le moyen de ce que l'on considérait alors comme le plus typique moule d'intonation roumaine — la seconde augmentée — ainsi que de certaines tournures mélodiques, cadences, etc.



Exemple 20

G. Brătianu: *Marșul Independenței* (Marche de l'Indépendance)



Exemple 21

E. Lehr: *Triumful României* (Trio) (Le Triomphe de la Roumanie (Trio))



Exemple 22

Th. Georgescu: *Calcă română* (Marche, Roumain)

Même si la réalisation n'est pas tout à fait viable, il n'en reste pas moins comme un précieux témoignage des efforts dont la présence est visible sur de multiples plans, l'idée de créer un langage musical roumain.

Quant aux nombreuses *hore* de salon pour le piano qui apparaissent dans ce répertoire, il nous reste peu de chose à ajouter à ce que nous avons déjà dit. Tout le long de la seconde moitié du XIX^e siècle la *hora* — dans son hypostase cultivée — constitua le fonds le plus riche, du moins au point de vue numérique, d'une création qui essayait de donner une vision musicale universaliste à l'inspiration folklorique. Dans toutes les écoles nationales on trouve de pareils prototypes de danses (mazurka, csardas, polka), adoptées par les différentes couches de la création savante. Le choix de la *hora* en tant que prototype de la musique populaire roumaine est justifié d'une part par ses caractéristiques musicales plus facilement transposables dans le langage musical classique, d'autre part par le sentiment qu'elle représente la quintessence de l'esprit musical populaire, qu'elle est son incarnation la plus spécifique: «La *hora* est la plus ancienne et la plus nationale de toutes <les danses>. Elle est le symbole de l'union, des mains enlacées,

en une seule famille et se produit de nos jours exactement comme ces chœurs gravés dans le marbre des temples antiques»¹⁹, écrivait Alecsandri, justifiant ainsi la place de premier ordre de la *hora* dans la symbolique de notre peuple.

Comme réalisation, ces *hore* sont soit de simples harmonisations (cette opération entraînant aussi des déformations du matériel mélodique original), soit des compositions en «caractère national» (ou que l'on considérait en tant que tel à l'époque). Elles représentent, en somme, ce que Walter Wiora appelait création savante en «Volkston», c'est-à-dire une mimique de la création populaire par la schématisation et la conservation des traits les plus évidents. Cependant, en dernière instance, dans toute cette création l'esprit national doit être moins cherché dans des procédés stylistiques adéquats que dans l'option des artistes, dans leur réaction spontanée et sincère devant le destin, l'histoire vivante de leur peuple.

En réalité, le rapport entre la guerre d'Indépendance et la musique roumaine ne réside pas seulement dans ce reflet direct, évident, mais plutôt, ainsi que cela se passe dans l'histoire de la culture, en une relation indirecte, souterraine avec tout le développement de la musique roumaine des deux dernières décennies

du XIX^e siècle. Les transformations décisives déterminées par la proclamation de l'indépendance d'État de la Roumanie dans tous les domaines de la vie sociale se sont répercutées aussi sur la vie musicale, pas nécessairement dans les créations qui se rattachent visiblement à ce moment mais, surtout, dans l'impulsion

vitale qu'elle lui donna. En ce sens, la guerre d'Indépendance, avec ses conséquences, peut être considérée comme le grand générateur d'énergies, «la somme de notre vie historique entière», comme une porte largement ouverte vers une nouvelle étape dans le développement impétueux du peuple et de la culture roumains.

¹ Notre étude (paru en roumain dans le volume *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, București, Ed. Academiei, 1977), est basée sur les partitions imprimées qui se trouvent au Cabinet de musique de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie ainsi que sur un fonds de partitions de la Bibliothèque Centrale d'État, sélectionné et daté par Ioana Manassiu.

² Voici une liste de quelques titres trouvés au cours de notre recherche:

BUCACIUC, GRIGORE. *Imnul Veteranilor* (L'Hymne des Vétérans) (pour chœur mixte et piano). Texte de Gr. Bucaciuc, Bucarest, Ed. Mignon.

CAUDELLA, EDUARD. *Sergentul* (Le Sergent), ballade pour voix de baryton et accompagnement de piano, op. 43. Texte de Vasile Alecsandri.

Dédiée: «A l'artiste distingué, M. Aurel Eliade, professeur au Conservatoire de musique de Bucarest». CAUDELLA, EDUARD. *Calafatul*, ballade pour chœur. (Texte de Carmen Sylva). Cernăuți, 1911.

CERCEL, THUDORICĂ. *Sirba Rustchuk* (La Danse de Rustchuk). Dans le volume: *Foi și frunze*. Une collection de danses et airs populaires roumains pour piano, no. 123, Bucarest, Leopold Stern.

COHEN-LINARU, M. *Steagul* (Le Drapeau), chanson patriotique pour voix et piano. Texte du Général Al. Candiano-Popescu. Bucarest, propriété de l'auteur.

Dédiée: «Aux soldats roumains». CORĂNESCU, IULIA. *Poradim-Hora-Doina*, Bucarest, Magasin du Conservatoire.

Auteur: madame la Capitaine... Dédiée: «A L'armée roumaine».

DANILCIU, TEODOR. *La cruce!* (Aux armes!), marche nationale pour piano, op. 54. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Auteur: «Ex-chef de musique militaire, Chevalier de l'ordre «Coroana României». Diplômé du Conservatoire, Membre du Théâtre National de l'Athénée Roumain».

Dédiée: «À Monsieur le lieutenant-colonel Eremia Grigorescu, Commandant de l'école d'artillerie et de génie».

DANILCIU, TEODOR. *Triumful armatei române* (Le Triomphe de l'armée roumaine), marche militaire nationale pour piano, op. 55.

Auteur: «Vétéran, ex-chef de musique militaire. Diplômé du Conservatoire».

MONTIA, EMIL. *Dorobanțul* (Le Fantassin) (voix et piano). Texte de G. Coșbuc. Dans le volume: MONTIA, EMIL, *Cîntec pentru voce și pian*, IV, Bucarest, propriété de l'auteur.

POPESCU, GEORGE. *Primirea eroilor* (L'Accueil des héros), marche nationale (pour chœur mixte et piano). Chœur arrangé par George I. Buiuk. Texte de Dimitrie Orănescu. Bucarest, Institut d'arts graphiques «Biruinta», 1913.

SEVEREANU N. MARIE. *O, nu te teme țara mea* (Oh, n'aies pas peur mon pays) (Chœur pour 2 voix égales). Dans le volume: SEVEREANU N. et SEVEREANU MARIA N., *Lectură muzicală* (Solfegii), seconde partie IV^e

édition, Bucarest, Inst. d'arts graphiques Carol Göbl, 1913.

VASCULESCU, D. S. *În amintirea eroilor din 1877–1878* (À la mémoire des héros de 1877–1878), hymne de gloire (chœur masculin). Texte de D. S. Vasculescu. Dans: *Cavalul*, Craiova, 3, no. 4 du 20 mai 1913 et no. 6, 1914.

Dédiée: «Général Gr. Gigurtu, Président du Comité pour l'érection du Monument de l'Indépendance».

³ Calafat, d'August Bungert.

⁴ *Trecerea Dunării* (Le Passage du Danube), de JOHANN JALOVITZKY.

⁵ *Grivița*, marche de MARIE MARKOVICI; *Grivița*, de C. M. CORDONEANU, etc.

⁶ *Atacul Rahovei* (L'Assaut de Rahova), d'EDUARD NEUDÖRFLER, *Rahova* de ION G. CAPELEANU

⁷ *Smîrdan*, d'EDUARD HÜBSCH, etc.

⁸ *Luarea Plevnei* (La Prise de Plevna) d'ANTON KRATOCHVIL, *Plevna-Polca* d'HÉLÈNE C. VRABIE, *Capitularea Plevnei* (La Capitulation de Plevna), de C. M. CORDONEANU, etc.

⁹ *Retour victorieux* de H. BIANCHI, *Eroii Olteniei* (Les Héros de l'Olténie), de CHIRIL ROȘESCU, etc.

¹⁰ *Marșul Proclamării Independenței* (La Marche de la Proclamation de l'Indépendance), de PETRE G. NIȚESCU; *Visul României* (Le Rêve de la Roumanie), de FR. CUBINI; *Triumful României* (Le Triomphe de la Roumanie), d'EMIL LEHR; *Marșul Independenței* (La Marche de l'Indépendance) d'EDUARD NEUDÖRFLER, etc.

¹¹ *Imnu Domnului căpitan Alexandru Petrino* (L'Hymne de Monsieur le capitaine Alexandru Petrino) de LAURO ROSSI, *Marșul I-ului regiment de Roșiori* (La Marche du I-er régiment de cavalerie), de N. ALEXANDRESCU, etc.

¹² *Oda ostașilor români* (Ode des soldats roumains), de M-me A. BALUTZA, *Le Défilé roumain*, de JEAN BAROZZI, etc.

¹³ *Sentinela păzind steagul* (La sentinelle gardant le drapeau) de IOAN COSTESCU, *Imnul vânătorilor* (L'Hymne des chasseurs), d'EDUARD WACHMANN, *Peș Curcanul* de IACOB MUREȘIANU, *Rănitul de la Plevna* (Le Blessé de Plevna), de GEORGE BRĂTIANU, etc.

¹⁴ DIMITRIE VULPIAN, *Horele noastre*, vol. 2, série B; idem, *Poezia populară pusă în Musică*, vol. III, Romances, Bucarest, 1877.

¹⁵ T. TEODORESCU, *10 Coruri* (10 Chœurs) pour trois voix égales pour l'usage des écoles primaires, secondaires et des réunions chorales Jassy, propriété de l'auteur.

¹⁶ G. FL. PREȘMEREANU, *Colecțiune de cîntece și coruri* (Recueil de chansons et de chœurs) pour 2 et 3 voix pour les écoles populaires et moyennes et pour l'usage des réunions de chant. Brașov, 1913.

¹⁷ In: *Biserica și școala*, Arad; *Școala română*; Sibiu; *Cărțile sateanului român*, Gherla, etc.

¹⁸ JÁNOS MARÓTHY, *Music and the Bourgeois Music and the Proletarian*, Budapest, 1974, p. 248–249.

¹⁹ VASILE ALECSANDRI, *Poesii populare ale românilor*, Bucarest, 1866, p. 323.

Notes