LA MUSIQUE CHORALE ROUMAINE DANS LE CONTEXTE DE LA VIE MUSICALE DES ANNÉES '30

Lucia Alexandrescu

La vie musicale en Roumanie pendant la quatrième décennie du XXe siècle est spécialement représentée par les concerts et les spectacles d'opéra où le public affluait de prédilection. La notion de «vie musicale» a été définie par George Breazul dès 1926 en tant que facteur dynamique de la vie sociale et culturelle. «Les phénomènes d'art musical» sont comprises, donc, en tant que «différentes manifestations d'un organisme, ayant une activité indépendante, avec ses propres lois», qui déterminent «des réactions, des fonctions et des processus», par leur action permanente sur «un milieu humain»; ce sont, donc, tous ces éléments qui constituent «la vie musicale» d'une époque. Réduite aux seuls termes de *création* et *interprétation*, la notion de «vie musicale» ne serait pas complète; George Breazul ajoute le troisième, *la réception* («capacité réceptive»), qui se trouve dans une relation d'interdépendance avec les deux premiers. À travers le prisme de la réception, les perspectives de l'organisation d'une vie musicale peuvent être perfectionnées par la culture. On avait, donc, en vue «le complexe général du milieu historique, l'idéal vers lequel s'achemine le groupe social dont on dépend et dans lequel on tend à agir»; «les courants culturels, les rapports économiques, les circonstances sociales et politiques»[1] agissent à leur tour, indubitablement, sur la vie musicale. En abordant le phénomène musical sous tous ses aspects, la notion de «vie musicale» dans l'acception de G. Breazul se rapproche comme sens du concept «d'Etat musical», rigoureusement défini par le socioloque américain Abraham Moles[2].

Nous avons mis en discussion la notion de «vie musicale», selon l'acception qu'elle avait à cette époque, parce que c'est en fonction de cette signification que les représentants de la musique roumaine ont agi pour la création d'un équilibre entre tous les domaines de la musique, pour le progrès de la vie musicale moderne.

Le concert et le spectacle d'opéra, qui comptaient déjà un siècle en Europe Occidentale, ont tardé à avoir une large audience en Roumanie; c'est la création chorale de vieille tradition, qui s'est avérée une manifestation mûre et dominante de l'esprit national dans la vie musicale de la troisième décennie, et qui offrait à la fois la garantie des valeurs vérifiées et la perspective sûre de la continuité. Si bien que la plupart des musiciens de marque ont illustré brillamment ce domaine.

La musique chorale s'est basée dès ces débuts sur l'adhésion spontanée des amateurs de musique, appartenant à différents groupes sociaux, qui ont constitué des formations ou des sociétés chorales, dans un ample mouvement artistique de masses. Ce sont les musiciens professionnels qui ont pris en charge l'orientation culturelle et artistique; le mouvement choral a devancé ainsi les autres démarches pour l'éducation artistique et culturelle du public et a renforcé les fondements du professionnalisme de la musique nationale. Ce sont ces deux aspects qui feront la suite de notre article.

À cette époque, dans presque toutes les villes du pays, existait un ou plusieurs ensembles choraux, la plupart formés de voix mixtes; les chœurs d'hommes étaient plus rares. Le goût pour la musique chorale se développait aussi dans le milieu rural; la région du Banat, par exemple, comptait les plus nombreuses formations. En 1922, les chœurs de Banat, unis par les mêmes intérêts et buts culturels, ont créé «l'Association des chœurs et des fanfares roumaines de Banat», sous la baguette de Iosif Velceanu, à cette époque chef d'orchestre à Timişoara.

La musique chorale devenait ainsi un véritable centre d'influence pour un contact direct avec la musique, beaucoup plus important que l'enseignement musical scolaire; et c'est le chœur scolaire

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plus que les leçons de musique, qui s'avère le moyen le plus efficace pour l'exécution musicale.

Les desiderata artistiques du répertoire ont tenu compte de la capacité technique d'exécution musicale; le répertoire comprenait surtout des pièces *a capella* ou accompagnées par le piano. Pour les compositions vocales-symphoniques plus amples, on collaborait avec les formations instrumentales professionnelles ou d'amateurs. Quelques-unes des pièces chorales sont restées isolées, limitées du groupe social où elles ont été exécutées, d'autres par contre ont eu un écho retentissant. Les succès notables de certains ensembles attiraient ainsi de nouveaux adeptes: choristes, chefs d'orchestre et compositeurs.

Les tournées des formations chorales jouissaient d'une riche tradition, accueillies chaleureusement par leurs hôtes et par les membres des ensembles chorals locaux. Citons, par exemple, à Bucarest les succès remarquables du chœur d'hommes «Armonia» de Brăila (décembre 1929), de «la Réunion chorale unie» de Cluj (mai 1930), du chœur de l'Ecole normale primaire «Oteteleşeanu» de Măgurele (mai 1930), de la Réunion roumaine de chants et musique «Ioan Vidu» de Lugoj (mars 1932), et des chœurs paysans «Doina» de Vasiova-Banat (mai 1926) et de Săliste-région de Sibiu (novembre 1931). Nommons encore les concerts de quelques ensembles de l'étranger: la Société «Smetana» de Plzen (avril 1927), le chœur des Instituteurs de Prague (mai 1929) et le chœur des Cosaques du Don (février et novembre 1928).

La tournée s'avérait une occasion propice pour l'échange d'expérience et l'établissement des rapports artistiques durables et profitables spirituellement entre les ensembles chorals et leurs maîtres, chacun y apportant sa propre note d'originalité.

Les formations chorales bucarestoises donnent aussi des concerts en différentes localités du pays et à l'étranger. La Société «Cîntarea României», créée en 1919, par l'initiative du maître de chœur Marcel Botez est, à cette époque, la première formation chorale qui confirme le prestige de l'art roumain au-delà des frontières du pays. Ses nombreuses tournées à partir de 1922 ont été faites en Turquie (1922, 1925), en Grèce (1922, 1935), en Tchécoslovaquie (1924, 1930), en Yougoslavie (1926, 1928 et 1935), en Italie (1927), en Suisse (1928), en France (1928, 1937), en Pologne (1929, 1937), en Danemark (1929), en Suède (1929), en Allemagne (1930, 1937), en Bulgarie (1933) et en Espagne (1934). Plusieurs centres européens ont transmis, à cette époque, par les postes de radio, de la musique roumaine[3] interprétée par «Cîntarea României»; on peut affirmer qu'elle a été le chœur «Madrigal» des années 1930. Cette formation chorale avait une excellente instruction technique. Le maître de chœur Marcel Botez connaissait bien les ressources musicales de la voix humaine, en exploitant même sa possibilité d'être «instrumentalisée». Le tempo et la nuance étaient aussi utilisés comme des effets sonores. Bien que l'ensemble eût de la souplesse, on lui a reproché parfois une certaine «perfection mécanique»[4], d'où une certaine uniformité stylistique, surtout parce que le répertoire était riche et diversifié, formé de motets, d'oratoires, de travaux de la littérature classique du genre et des chansons populaires harmonisées.

La formation chorale roumaine la plus importante a été la Société «Carmen», fondée en 1901 par Dumitru G. Kiriac, musicien dont «la valeur et la modestie» ont été appréciées par Constantin Brăiloiu[5]. La Société «Carmen» était conçue comme une force qui polarisait tous les aspects du mouvement chorale de Roumanie. «Carmen» réunissait des élèves, des fonctionnaires, des intellectuels, des étudiants du Conservatoire. L'ensemble choral fonctionnait comme une école, «école d'alphabétisation musicale pour les néophytes, école pour ceux de ses membres qui ont la mission d'enseigner la musique dans les écoles primaires, école de perfectionnement pour ceux qui désirent professer dans le domaine de la musique, école de composition musicale roumaine». Les collaborateurs plus jeunes de D. G. Kiriac ont considéré que «la vraie chaire d'où Kiriac propageait la haute pédagogie de la musique roumaine ne nous semble pas avoir été au Conservatoire ⟨...⟩ mais bien ici, en plein milieu social, à "Carmen", en professant avec conviction et passion le chant roumain et en travaillant ardemment pour le progrès de la culture musicale du peuple»[6]. À cette «école» ont été dirigés vers la création chorale

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Vasile Popovici — plus tard le fondateur et le chef de chœur de la Société « Cîntarea Moldovei » de Iași (1936), Nicolae Lungu, Achim Stoia, Ioan D. Chirescu — le successeur de Kiriac à la direction du chœur « Carmen » — et Gheorghe Cucu, maître de chœur aussi. Soulignons aussi les recueils et les recherches scientifiques concernant le folklore, Bazil Anastasescu étant le principal collaborateur de D. G. Kiriac.

Les capacités interprétatives de « Carmen » étaient remarquables : l'ensemble dirigé par Kiriac se caractérisait par l'unité, la cohésion des voies, l'équilibre des sonorités. C'est grâce à l'existence de cette formation chorale qu'on a pu exécuter pour la première fois en Roumanie, en 1933, la *Missa Solemnis* de Beethoven, sous la baguette de George Georgescu, avec l'Orchestre de la Philarmonique. Une année avant, le même chœur « Carmen » avait remporté un autre succès par la *Messias* de Haendel, exécuté par l'Orchestre de la Radio dirigé par George Georgescu. Bien des années avant Georges Enesco appréciait « Carmen » et son chef, D. G. Kiriac ; en 1914 il avait interprété avec ce chœur la *Neuvième Symphonie* de Beethoven et en 1916 la *Damnation de Faust* d'Hector Berlioz. A tous ces concerts-événements, George Folcsecu basse de l'Opéra Roumain était soliste. Par ces concerts, la Société « Carmen » faisait encore preuve de sa grande capacité d'implication dans la complexité des exigences de la vie musicale [7]. Son activité habituelle était concentrée en premier lieu sur le répertoire roumain.

Pendant la troisième décennie une nouvelle chorale « César Frank » est créée, formée de professionnels, dont le chef Ștefan Popescu enseigne la maîtrise de chœur au Conservatoire de Bucarest (entre 1922—1949). Son cours était conçu selon le principe moderne, qui stipulait qu'une bonne interprétation chorale devait être conditionnée par l'analyse complexe de la partition. Les 5 opérations successives étaient : 1) « littéraire » ; 2) « psychologique » ; 3) « logique » ; 4) « plastique » et 5) « corrélation entre le texte et la musique » [8]. L'étude approfondie de la partition permettait l'appropriation d'une bonne technique chorale et la maîtrise de l'ensemble. Le cours a été fréquenté par plusieurs générations d'étudiants qui, plus tard, en leur qualité de chefs de chœurs ont développé la musique chorale professionnelle et amateure jusqu'à nos jours.

Au Conservatoire de Cluj, le cours de maîtrise chorale était tenu par Augustin Bena, continuateur des conceptions de D. G. Kiriac. Les musiciens formés par A. Bena sont devenus surtout des professeurs de musique et compositeurs de musique chorale, et pas toujours des maîtres-animateurs ou fondateurs de formations chorales, comme ce fut le cas des élèves de D. G. Kiriac ou de Ștefan Popescu. Signalons encore en Transylvanie les musiciens formés à Bucarest ou à l'étranger. C'est à cette époque qu'on peut citer à Sibiu Timotei Popovici — élève de Antoniu Sequens de Caransebeș — et Nicolae Oancea — élève de D. G. Kiriac —, suivi plus tard par Gheorghe Șoima, élève de Ștefan Popescu. A Timișoara professaient Iosif Velceanu, Sabin V. Drăgoi et Vadim Șumski ; la « Réunion de chants » de Lugoj était dirigée par Filaret Barbu ; le chœur « Unirea » de Oradea par Francisc Hubic. Tous ces noms illustrent non seulement les différences de formation musicale mais aussi ce qui est plus important, le grand nombre de musiciens qui professaient dans le domaine de la musique chorale. Comme une particularité de l'époque, relevons qu'on ne faisait pas une différence nette entre la profession de chef de chœur et celle de compositeur de musique chorale.

Les chœurs ont représenté aussi des laboratoires de création où on a pu expérimenter différentes solutions théoriques promues par l'école nationale de composition. Quant à l'évolution de la musique roumaine des trois premières décennies du XXe siècle, mentionnons l'hypothèse formulée par Clemansa Firca concernant une possible « réédition » à une « échelle nationale » de cette loi de la succession logique et historique « qui avait permis que l'art choral polyphonique de la Renaissance puisse précéder le développement de la musique européenne, sur des bases instrumentales et orchestrales » [9]. Les solutions théoriques gravitaient autour du dilemme de la tentation d'adapter la structure modale du matériel originaire (folklorique et byzantin) aux moules de la fonctionnalité tonale de la musique de l'Europe Occidentale. Ce fut D. G. Kiriac qui a entrevu les meilleures solutions. Un exemple est la pièce *J'ai battu les bois* composée sur une idée mélodique reprise trois fois,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

et chaque fois sur un autre centre modal harmonique. On remarque la modulation à grande seconde supérieure (les centres sont *re*, *mi* et *fa* dièse), procédé utilisé aussi par nos *laoutars*.

La génération de compositeurs de la troisième décennie — Sabin V. Drăgoi, G. Cucu et d'autres déjà mentionnés — a pratiqué une manière de travail semblable : recueil et harmonisation ensuite. On préférait les formes courtes, réduites au modèle strophe-refrain ou suite chorale où la doïna alterne avec la danse. L'étude des réalités vivantes du folklore ont favorisé le développement de l'art de la création musicale. La création chorale — souvent considérée comme un « genre mineur » de la musique savante — a été « le terrain sur lequel ont germé bon nombre de principes de composition issus du folklore travaillé et retrouvés dans toute la musique roumaine de la première moitié de notre siècle » [10].

Dans le contexte de la vie musicale, la musique chorale s'avère le domaine grâce auquel les groupes sociaux les plus divers et les plus larges ont accedé à la musique, à son audience et à sa pratique. La musique chorale a constitué un point de départ pour l'éducation et la culture musicale de la masse d'auditeurs, la perspective la plus accessible, le contact direct et immédiat de celle-ci avec la musique et à la fois, le moyen le plus actif et le plus rapide pour la création de certaines disponibilités et aptitudes, pour la réception et la propagation de toutes les formes musicales.

Notes

[1] George Breazul, *Viața și cultura românească*, dans le volume George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*. Paru par les soins de Gheorghe Firca et préface par Gheorghe Firca. vol. III, Bucarest, 1974, p. 32—34.

[2] Abraham A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Paris, Haye, 1967, p. 248.

[3] Marcel Botez, *Cîntarea României*, dans le volume *Muzica românească de azi*, Bucarest, 1939, p. 991.

[4] Les appréciations sont extraites des chroniques de G. Breazul, *op. cit.*, p. 104, 107 et 108.

[5] Constantin Brăiloiu, *Muzica în 1921*, dans le volume Constantin Brăiloiu, *Opere*. Paru par les soins d'Emilia Comișel, vol. III, Bucarest, 1974, p. 207.

[6] I. D. Chirescu, V. Popovici, G. Breazul, *D. G. Kiriac*, dans *Muzica*, *3*, nº 8—9, 1952, p. 95.

[7] *Ibidem*. Voir aussi les chroniques de G. Breazul de *l'œuvre citée*.

[8] Ioan Alexandrescu, *Ștefan Popescu (1884—1956)*, communication présentée à l'Institut pédagogique de Bucarest, nov. 1966, manuscrit.

[9] Clemansa Liliana Firca, *Direcții în muzica românească. 1900—1930*, Bucarest, 1974, p. 6.

[10] *Ibidem*, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro