

La vie et l'œuvre de Dimitrie Cuclin s'étendent au long de tout notre siècle. Il est né à Galați en 1885 et il a décédé à Bucarest en 1978, dépassant l'âge de neuf décennies. Il a suivi l'école élémentaire et le lycée classique à Galați, où il a reçu ses premières leçons musicales de son père, Constantin Cuclin, professeur de musique lui-même, venu avec Gavril Mușicescu d'Ismail, et élève du conservatoire de Bucarest. Dans sa biographie, Cuclin mentionne Georgiu Cociu et Ion Bobociu, ce dernier, compositeur connu avec des études en Allemagne, auxquels il doit sa préparation en vue d'une carrière musicale. Pendant l'automne de 1903 Dimitrie Cuclin s'inscrit au Conservatoire de Bucarest ayant comme professeurs D. G. Kiriac (théorie, solfège et harmonie), Alfonso Castaldi (contrepoint, fugue et composition), Robert Klenk (violon), Dimitrie Dinicu (musique de chambre), Constantin Dimitrescu (orchestre). Quatre années plus tard, il part à Paris où il étudie avec Charles Marie Widor, au « Conservatoire national de musique », pendant un an, mais en 1908 il s'inscrit à « Schola Cantorum », où il va étudier jusqu'en 1914, lorsque le déclenchement de la première guerre mondiale l'oblige de revenir au pays. A « Schola Cantorum » Cuclin rencontre Vincent d'Indy, dont l'orientation artistique le fascine et dans l'esprit duquel il va essayer de mettre le fondement de sa propre création, produit d'une activité prodigieuse. « Schola Cantorum » était à l'époque d'Indy un lieu d'étude préféré par nos étudiants, attirés par la culture française. Ils y trouvaient un climat favorable à leurs aspirations les plus hautes et ils se réalisaient conformément à leur capacité intellectuelle. Mais les cours de composition musicale à « Schola Cantorum » duraient 10 ans et peu ont fini leurs études, étant donné, tout d'abord, les difficultés matérielles qui ne leur permettaient pas de rester aussi longtemps à Paris. Mais un délai de quelques années à Paris, le contact avec la vie musicale d'une métropole, donnait du prestige et facilitait la carrière musicale dans le pays. Ceux qui avaient la possibilité de rester plus longtemps aux études, mais ne possédaient pas les moyens matériels réels, étaient tout simplement engloutis par la bohème parisienne. Dans ses

DIMITRIE CUCLIN AU CARREFOUR DE DEUX SIÈCLES

Liviu Rusu

souvenirs, Cuclin décrit d'une manière suggestive cette bohème parisienne roumaine à laquelle appartenaient Brâncuși, le peintre Dămian — le premier mari de Zoe Cuclin — Andreescu, Skeletti etc. Les souvenirs de Cuclin de cette époque-là abondent d'un humour caractéristique qui, rarement, dévoile le véritable état de misère dans lequel se débattait cette heureuse bohème parisienne. Et pourtant les cours de Schola étaient audifiés rigoureusement. Dimitrie Cuclin se forme du point de vue spirituel en concordance avec l'orientation idéologique de Schola Cantorum. Après beaucoup d'années, il va noter avec des majuscules le sens de cette orientation acquise : « B-W-F-d'I », c'est-à-dire Beethoven—Wagner—Franck — d'Indy. Bien sûr, il n'excluait ni Palestrina, ni Bach, mais à Schola on préconisait une évolution de la Musique universelle vers le monde français. D'ici, certaines réserves vis-à-vis de Brahms, Bruckner, Strauss et même vis-à-vis d'autres modernes tels Debussy ou Stravinski. La guerre de 1914 a empêché Cuclin d'achever le cours de composition, en le déterminant de revenir au pays. Pendant la guerre il est mobilisé à un service de censure et nous le retrouvons dans l'Orchestre symphonique de Iassy, fondé par George Enesco, jouant de la viole. A la suite de la mort de Emil Dămian, il épouse sa femme, Zoe et, la guerre finie, il s'établit à Bucarest. Il

n'était plus tenté de revenir en France pour finir les études à Schola ; l'Amérique l'attire. Et c'est ainsi que commence pour Cuclin et sa femme le divertissement américain, qui dure de 1922 jusqu'en 1929, lorsque la crise économique l'oblige de revenir au pays. Au Conservatoire de Bucarest, il fonctionne comme suppléant à la classe d'orchestre (1916—1919) dont le titulaire était Alfonso Castaldi ; ensuite, il donne un cours propre d'histoire et d'esthétique de la musique (1919—1922). Son départ pour Amérique, au moment où — nous nous trouvons immédiatement après la grande union des Roumains, lorsque, principalement parlant, on avait besoin de sa force — reste incompréhensible. L'Amérique ne lui a rien offert de ce qu'il espérait y réaliser. Arrivé à New York, il n'a trouvé du travail qu'après deux ans, comme professeurs de violine à un conservatoire particulier de Brooklyn, où il a travaillé dans des conditions assez précaires. La grande crise économique l'a déterminé de revenir ; il a été débarqué à Constanța sans avoir au moins l'argent nécessaire pour un transport jusqu'à Galați, où vivait sa mère. Les souvenirs new-yorkais de Cuclin sont pleins d'humour et d'histoires imprévues. Sa femme l'a beaucoup aidé, elle a trouvé du travail à une grande compagnie de tapis. Dans sa biographie Cuclin esquisse avec humour plusieurs histoires amusantes de la vie américaine d'entre les deux guerres. Il a rencontré à New York Georges Enesco et d'autres Roumains, comme Sandu Albu, Socrate Barozzi, le violiste Stavrache et d'autres encore. Mais il a toujours travaillé. Il a traduit Eminescu en anglais et il a élaboré *Le traité d'esthétique*, qu'il consacre à son professeur Vincent d'Indy. La tentative de représenter un ouvrage dramatique à l'Opéra de New York s'est heurtée à la question à laquelle il ne pouvait faire face dans ces conditions-là : « L'ouvrage est bon, mais qui le finance ? ».

Le retour de Cuclin dans le pays a signifié, au début de la quatrième décennie de notre siècle, un événement spirituel particulier. Notre contact (nous formions la génération des années '30, à laquelle appartenaient Paul Constantinescu, Nicolae Băileanu, Nicolae Brînzeu, Achim Stoia, Constantin Silvestri, etc.) a été très fructueux. Promue par D.G. Kiriac, la nécessité d'affirmation d'une

école nationale était toujours plus prégnante, une école en quelque sorte opposée et novatrice vis-à-vis de la tendance scholastique européenne préconisée par Alfonso Castaldi. De nouvelles tendances roumaines, fraîches, se ressentaient dans l'atmosphère du conservatoire bucarestois. Dès l'automne de l'année de 1928, Mihail Jora commence sa fertile activité de professeur de composition avec d'évidentes tendances de concrétisation des principes de création roumains basés sur le folklore ; George Breazu s'efforçait par ses cours de fonder la doctrine d'une ample action d'instruction et d'éducation musicale ayant à la base la chanson populaire. Constantin Brăiloiu fondait des archives phonographiques auprès de la jeune Société des Compositeurs Roumains, en affirmant ainsi la consolidation d'une tradition nationale ; Gh. Cucu et Ioan D. Chirescu, qui détenaient des chaires de théorie, consolidaient par leur orientation organiquement folklorique ces tendances d'affirmation nationale. Sans doute, tout cela se déroulait dans une atmosphère qui prenait souvent des formes contradictoires, polémiques, entre les professeurs et les élèves et entre les professeurs. Dans l'atmosphère spirituelle du Conservatoire de Bucarest, se confrontaient les idées de plusieurs écoles européennes ; italienne, française et allemande ; de ces complexes tendances, la musique roumaine s'efforçait de former sa propre face. C'est ainsi qu'on peut expliquer l'effort de cette génération d'affirmer sur le plan musical un ethos roumain issu des stratifications folkloriques anciennes, conservées pendant des siècles dans l'âme de notre peuple. Dans cette atmosphère de vibrantes aspirations la personnalité unique de Dimitrie Cuclin est apparue, avec ses visions cosmiques, accroché à la spiritualité tellurique roumaine et déterminé de l'intégrer dans le processus dynamique d'une vision universelle. La spiritualité de Dimitrie Cuclin a signifié non seulement pour lui, mais pour toute la génération de la quatrième décennie du XX^e siècle, la consolidation d'une école de musique nationale avec le droit évident de réclamer une place bien méritée sur le plan universel.

Au cadre du conservatoire, Cuclin reste actif jusqu'en 1949. Parmi les éléments exceptionnels qui ont suivi à ceux mentionnés il y a eu Ion Dumitrescu, Gheorghe

Dumitrescu, Mircea Hoinic, Alexandru Pașcanu, Vincius Grefienz, Mircea Chiriac, etc. Dimitrie Cuclin a été distingué avec une série de prix qui ont consacré son activité créatrice. Parmi ces distinctions se trouvent Le Prix Georges Enesco pour composition (1919), Le Prix de l'Académie Roumaine (1923 et 1934), Le prix national de composition (1939), le Prix d'Etat (1955) et d'autres distinctions méritoires.

Son activité pédagogique a exercé une grande attraction parmi les générations qui ont étudié avec lui. Cuclin, comme professeur, a été admiré et aimé par ses élèves, non seulement pour son horizon tout à fait extraordinaire par rapport aux professeurs de son époque, mais aussi, pour son esprit profondément humain. Et pourtant, Dimitrie Cuclin a été un solitaire. La plupart des tableaux qui le représentent, dus en grande partie du talent de sa femme, nous le montrent assis devant son bureau, impatient de mettre sur le papier ses idées complexes. Le fruit de ce travail titanique de tous les jours sans interruption jusqu'aux derniers moments de sa vie, travail de plus en plus solitaire, constitue ce que nous pouvons nommer la grande œuvre de la vie de Dimitrie Cuclin. Une œuvre complexe de dimensions gigantesques, restée surtout dans des manuscrits, en attendant patiemment le travail d'exégèse réclamé aux générations futures car la vie et l'œuvre de Cuclin dépassent l'intérêt quotidien immédiat de certains ouvrages de circonstance, pour s'inscrire dans le patrimoine des aspirations les plus hautes de notre peuple. La vie de Dimitrie Cuclin n'a pas été facile. Sans autre soutien sauf son travail, Cuclin s'est battu pendant des années pour survivre. Les privations de toutes sortes qui ont hanté sa vie extrêmement modeste ne l'ont pas découragé, au contraire, l'ont déterminé à réaliser une œuvre que certains adeptes des courants éphémères modernistes pensent avoir raison d'ignorer et de la considérer une bagatelle sur la mesure de leur ignorance. C'est peut-être pourquoi, étant réduit à la dimension d'un fait quotidien, le centenaire de la naissance de Dimitrie Cuclin, survenu sept années après sa mort, n'a apporté rien de nouveau, mais s'est limité seulement à reprendre certaines interprétations plus anciennes et de faire

appel aux clichés habituels d'appréciation posthume.

Le centenaire de la naissance de Dimitrie Cuclin n'a pas initié une impression des œuvres complètes — musicales et littéraires —, ne s'est pas proposé d'étudier des ouvrages manuscrits pour être interprétés devant un public désireux de connaître notre passé musical, il n'a pas initié des études d'analyse et de compréhension des conceptions dont s'est servi l'esprit de Cuclin, comme appartenant au patrimoine de notre culture. Mais n'avons plus. Essayons mieux de comprendre autant que possible les dimensions dans lesquelles s'est réalisé l'esprit cuclinien. Il a écrit et a pensé dans trois langues. La langue maternelle roumaine, dont les nuances dialectales moldaves se ressentent à chaque pas dans ses esquisses littéraires, dans la poésie et dans la prose, également, lui a offert l'occasion de s'exprimer amplement au domaine de ses idées théoriques, avec une grande clarté. Tout comme Nicolae Iorga, il cultive une phrase ample, nécessaire à mettre en lumière sa pensée complexe. En effet, la langue roumaine employée par Cuclin mérite d'être étudiée pour la beauté, mais aussi pour certaines nuances dialectales dont Cuclin était entièrement conscient. Lisant à une amie, professeur de langue française, quelques phrases écrites par Cuclin en français, celle-ci a été surprise par la beauté de l'expression. Cuclin, après avoir passé sept ans à Paris, a étudié les classiques de la littérature française et il a réussi à écrire en français facilement, talent rarement rencontré chez un étranger. *Les paraboles* pensées et écrites en français, dont seulement une petite partie est apparue en roumain, aussi, constituent un modèle de cette qualité. De la même manière il s'est approché de l'anglais, commençant non pas avec des exercices stériles de langue étrangère, mais des prototypes de langue littéraire. En route vers l'Amérique, sur le bateau, il a commencé à traduire Eminescu en anglais, ouvrage téméraire, publié après son retour au pays par I. E. Torouțiu, traduction dont se sont servies des éditions modernes. On ne doit pas oublier le fait que Dimitrie Cuclin a fréquenté notre ancien lycée classique, où on enseignait le latin et le grec. Parlant à un congrès de philosophie avec son professeur Ion Petrovici, celui-ci lui a

demandé où a-t-il appris la philosophie. Cuclin a répondu simplement : « Au lycée ». En effet le lycée de Galați était très bon. L'allemand ne lui était pas connu, ce qui l'empêchait de s'informer au domaine de la grande littérature musicologique, mais, aussi, philosophique, pour laquelle Cuclin a toujours manifesté un intérêt particulier. Cuclin était loin d'être « une souris de bibliothèque ». A cause de la pauvreté, il avait une bibliothèque très sommaire. Mais une mémoire prodigieuse lui facilitait la reproduction des passages qu'il intéressaient, sans erreur. Il employait rarement le piano pour exemplifier quelque chose aux interlocuteurs. Il élaborait tout devant son bureau. Les professeurs du conservatoire, retirés avec lui à Falcău, en Banat, pendant la guerre, étaient étonnés devant lui, en le voyant comment il, écrivait une symphonie, directement, en encre. Cuclin disposait, sauf un ouïe absolu, d'une pensée musicale prodigieuse.

Avant d'analyser un peu la problématique impliquée par la création de Dimitrie Cuclin, il faut faire une précision. La revue « Muzica » de janvier 1920, sous la direction de Maximilian Costin, ouvre une enquête concernant la musique roumaine, enquête à laquelle répondait Cuclin aussi. « De la musique roumaine — disait Cuclin — riche du point de vue psychologique, et pure, on peut faire n'importe quoi, jusqu'à l'expression de l'art le plus haut, commençant avec les genres les plus humbles ». Et après avoir énuméré les genres, il dit : « Maintenant, on pourrait se demander si on peut reconnaître la musique roumaine véritable. J'aurais une opinion. L'âme et la musique, nous les avons des Daces ; alors, une étude critique de notre musique populaire se ferait par la comparaison avec la musique des peuples d'origine commune, musique sur le caractère de laquelle il y auraient moins de doutes ». Si la réponse de Cuclin, à la différence des autres participants à cette enquête, est positive, la conclusion en est sans doute problématique, à cause du placement du problème dans un cadre ethnographique plus large. De cette manière, Cuclin se soustrait à une stricte cultivation folklorique, dont un représentant typique était, par exemple, Sabin Drăgoi et il se réserve la liberté d'une inspiration non limitée par le folklore. Le caractère rou-

main de la musique cuclinienne résulte de sa structure psychologique organique et non de l'emploi direct des motifs populaires. C'est d'ici que résulte également la liberté de l'inspiration la plus illimitée, dépassant ainsi le caractère *semănătorist* (paysan) de la valorisation des thèmes folkloriques. Tout comme Eminescu, Dimitrie Cuclin se manifeste sans perdre de vue le caractère national dans un large espace universel. L'œuvre immense laissée par Dimitrie Cuclin reste, à l'anniversaire d'un siècle depuis sa naissance et à sept ans seulement depuis sa mort, presque inconnue. Essayons au moins de lui déterminer les contours.

Dans la pensée cuclinienne prédomine l'élément musical, qui perce une profondeur psychologique pour arriver à la surface sensorielle et ayant des formes des plus simples jusqu'aux plus complexes, lyriques, épiques ou dramatiques, donnant naissance à une œuvre encore non déchiffrée et incomprise jusqu'à présent. Le musicien Cuclin est doublé par un poète et un philosophe, mais l'essence de sa pensée naît du tourment psychologique musical. C'est pourquoi, lui-même, il s'est considéré l'héritier de Pythagore, dans l'esprit duquel il a reconsidéré les lois fondamentales de la musique. Le fait qu'il n'a pas eu la possibilité de publier sa série d'ouvrages — restés surtout en manuscrits — empêche non seulement un abord complet mais, aussi, une prise de contact avec cette pensée complexe. Au cadre de sa conception philosophique, basée sur le dualisme essence-substance, Cuclin accorde une grande importance à l'essence dont naît l'esprit, avec sa logique ordonnatrice, en créant le système musical, non pas sur une base acoustique, mais sur une base spirituelle. L'acoustique n'offre que la matière brute de la musique, ses lois dérivent non de l'acoustique, mais de l'esprit créateur humain. D'ici l'importance de la fonction complexe propre à la dynamique psychologique musicale, dès son origine jusqu'à nos jours. Une dialectique propre, avec des traits originaux, apparaît de la pensée cuclinienne avec la force de visions cosmiques, aspirant vers l'explication ordonnatrice de tout l'univers, chose qui n'a pas encore été rencontrée dans les traités d'autres penseurs. Le premier contact qu'on a pu avoir avec la pensée théorique de Dimitrie Cuclin a été *Le traité d'esthétique musicale*, paru en 1933, dédié à Vincent d'Indy,

dont la leçon a cristallisé la sève de la pensée théorique musicale de son élève et qui contient trois parties essentielles pour la position gnoséologique cuclinienne : la I^{re} partie — la Psychologie des éléments et des phénomènes ; la II^e partie — la Logique de la composition ; la III^e partie — l'Éthique de l'essence expressive. Cette trichotomie de la matière esthétique est profilée sur le système de la philosophie antique à laquelle l'esthétique n'appartenait pas encore, étant axée sur la physique, seulement, logique et morale. Mais Cuclin discute du point de vue esthétique les problèmes fondamentaux de la musique abordée ici. Quant à leur valeur dans le plan gnoséologique, il va superposer aux trois parties indiquées quatre sections de la connaissance musicale : *Le traité sur la science de la musique*, qui contient *Le systhème diatonique*, *le système modal* et *Le système harmonique*. Cet ouvrage qui offre une clé pour l'élucidation de la pensée théorique cuclinienne a été présenté par l'auteur même, en 1966, à Editura Muzicală ; il existe en quelques exemplaires litographiés. Le deuxième volume qui allait traiter de *La logique de la composition concernant la création musicale* n'a pas été concrétisé, et ni le troisième sur *La philosophie de la musique*, correspondant à *L'Éthique expressive de la musique*. Pas encore publiée, dans sa plus grande partie, l'œuvre théorique de Cuclin vit par la multitude de manuscrits, dans lesquels se retrouve l'ampleur de sa vision théorique musicale, qui dépasse de beaucoup le niveau des traités d'école, avec toutes les contradictions inhérentes aux recherches.

Mais Dimitrie Cuclin n'est pas seulement un théoricien, comme la plupart de ceux qui se dédient à cette problématique, mais il est tout d'abord un créateur. Une œuvre de dimensions gigantesques est restée à la suite de ses efforts créateurs, des formules petites de *lied* jusqu'au drame musical, du prélude instrumental jusqu'à la symphonie, en réunissant souvent dans une synthèse, le drame et la symphonie. Peu sont les créateurs qui ont abordé de telles synthèses créatrices. Le placement de sa vaste œuvre musicale dans le contexte historique est un problème de l'avenir qui engage la connaissance sérieuse de cet effort créateur et une valorisation critique compétente.

Le fait que Dimitrie Cuclin a été également poète lui a permis de se former lui-même la thématique littéraire de sa dramaturgie musicale. Entièrement inconnue, cette dramaturgie vaut la peine d'être non seulement étudiée, mais, aussi, interprétée d'une manière adéquate à son texte et à sa musique. Son œuvre dramaturgique musicale, réalisée en totalité sur des librets propres, contient : *Soria* (1911), opéra-madrigal, dans 5 actes, *Traian și Dochia* (1921), opéra en 4 actes, *Agamemnon* (1922), opéra en deux parties (5 actes), libret en roumain et français (une tentative de programmation scénique de cet opéra est restée sans résultats), *Bellerophon* (1925), opéra en 4 actes, *Meleagridela*, opéra dans un prologue, 3 actes et un épilogue. En accord avec le profil de sa conception sur le monde et la vie, cet opéra lyrique se caractérise pleinement par une exposition essentiellement dramaturgique, avec une solide fondation et une ample ouverture sur l'idée de la tradition autochtone, toute sa préoccupation étant celle de constituer ainsi une vision mythologique de la terre, du monde géto-dace. Nous sommes tout d'un coup tentés de faire une liaison entre cette finalité générale de sa création lyrico-dramatique et le grand opéra wagnérien fondé — dans le cycle des Nibelungen — sur l'évocation mythologique allemande. Et sur le fil de ces possibles parallèles, nous pensons que la démarche de Cuclin n'est pas surprenante pour un musicien penseur qui s'est formé dans l'esprit de la célèbre Schola Cantorum et qui, pour la musique française, promouvait l'importance du substrat gaulois.

Une destinée peu différente de celle de sa création lyrico-dramatique connaît sa riche création symphonique, qui contient 20 grandes symphonies dont une partie (une petite !) ont été auditées dans des concerts : surtout, celles créées ces dernières décennies. Dans la réalisation de cette création, Cuclin se montre le continuateur de la tradition classique de la forme offerte par la symphonie de Beethoven. Il lit dans la symphonie une réalisation sonore de l'esprit hypostasié en « 4 états fondamentaux : *action*, *négation*, *méditation* et *triomphe*, qui correspondent aux 4 mouvements symphoniques : *allegro*, *scherzo*, *andante* et *allegro finale* », comme il explique dans le manuscrit *Mes symphonies. I — XV*. Il s'agit d'une compréhension typiquement cuclinienne des principes de construction

de la symphonie selon la dialectique de Hegel thèse-antithèse-synthèse, triade à laquelle le compositeur roumain ajoute, comme une réflexion de l'impact thèse-antithèse, la méditation : la triade devient ainsi une formule thèse-antithèse-méditation-synthèse qui, du point de vue musical, se traduit par la forme sonate (à deux thèmes), comme premier mouvement — la thèse —, scherzo — comme antithèse —, andante — comme méditation, réflexion des deux premiers mouvements musicaux — et le final — qui représente la synthèse. Sur ce plan général Cuclin construit toute sa création symphonique, en assurant à chacune de ses symphonies un rôle et une place certains dans une ample carte du monde spirituel qui correspond à sa vision

sur la musique — carte dans laquelle s'inscrit, par exemple, *La symphonie XVI en sol majeur* « Le triomphe de la paix », *la Symphonie XI en la bémol mineur*, « dédiée à la mémoire de Mozart », ou *La symphonie XVII*, « Du Bonheur ».

Partout son œuvre componistique (symphonique, lyrico-dramatique, de chambre et chorale), théorique et didactique, Cuclin nous apparaît comme une personnalité très originale, qui mérite des reconsidérations et une (re)évaluation des valences de communication de la musique qu'il a créée et pratiquée. On devrait mieux connaître sa musique, mais aussi sa théorie musicale, avec lesquelles nous nous inscrivons parmi les valeurs esthétiques de notre siècle.