

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Tradition et innovation en musique

prof. Zeno VANCEA

Aujourd'hui que les innovations se succèdent dans l'art sonore à un tel rythme de rapidité — d'ailleurs jamais encore enregistré par l'histoire musicale — que les „nouveautés“ du jour présent font déjà oublier celles de la veille, les liens entre la tradition et l'innovation constituent l'un des problèmes les plus importants de la création musicale et de la musicologie.

Si l'on considère qu'en musique „tradition“ veut dire ce fonds de valeurs dûment constitué par l'histoire et transmis d'une génération à une autre tel un legs ayant gardé intacte sa signification, afin de servir de base au monumental édifice que la musique n'arrête pas de s'ériger, alors „innovation“ signifie ce perpétuel enrichissement des valeurs accumulées, par l'apport d'autres, *nouvelles*, qui, en reflétant les transformations, voire même les mutations qui interviennent sans cesse dans la manière de penser et de sentir de la société humaine, expriment des formes de vie *nouvelles*, une sensibilité *nouvelle*.

La pensée et la sensibilité de l'être humain, exprimée sous une forme spécifique et propre à la musique — celle-ci soit-elle populaire ou savante — constituent le contenu de l'art sonore, qui devient „communicable“ en vertu d'un mode d'organisation des sons bien défini.

L'organisation de ces derniers en „moyen d'expression“ s'est produite graduellement, après que, pendant longtemps, elle avait pris

naissance d'elle-même, soit intuitivement, à partir de lois qui gouvernent inmanquablement le psychique de l'homme en rendant compréhensible une semblable organisation à tout être doté d'une perception musicale normale. Peu à peu, sur les bases d'une longue pratique et d'une accumulation de connaissances — sans cesse plus nombreuses — dans le domaine de l'acoustique, un système musical scientifique a pris naissance facilitant les modes les plus variés de combinaison horizontale et verticale des sons.

Le système qui réside aux fondements de la musique européenne est, on le sait, le système „tempéré“, avec ses douze demi-tons égaux. Par opposition à ce système qui répond à l'ouïe et à la sensibilité musicales européennes, les systèmes des autres continents sont profondément différents tant par la structure mélodique qu'harmonique.

Tout au long du lent processus de développement de l'humanité, l'accumulation graduelle de connaissances, chaque jour plus nombreuses et plus variées, ainsi que l'enrichissement de la vie affective des hommes, chaque jour plus complexe, ont marqué la musique au même titre que d'autres produits spirituels humains, son contenu s'amplifiant continuellement et exigeant en conséquence des moyens de communication plus riches. De la sorte, la mélodie a parcouru de longues étapes, depuis la phase prépentatonique de ses débuts à la

phase pentatonique, ensuite — vers le commencement de notre ère — à celle de la structure heptatonique, la mélodie *monophone* atteignant son plus haut niveau dans le domaine de la création savante, par le chant grégorien et la *muzique byzantine* (la „psaltikie“). Plus tard, au cours des XII—XIII-e siècles, les maîtres de chœur de *Notre-Dame de Paris* ont créé un nouveau mode d'expression, la *polyphonie*, c'est-à-dire plusieurs mélodies concomitantes superposées. Le perfectionnement de ce nouveau mode d'expression, organisé verticalement, a été — comme on le sait — le mérite de plusieurs écoles qui s'en sont servies dans le cadre des formes plus amples des messes et des madrigaux. La nécessité d'une bonne organisation verticale des mélodies superposées ainsi que l'invention des instruments à clavier ont contribué à l'affermissement du sens harmonique, au passage — à partir d'un moment donné de l'histoire musicale — de la polyphonie à l'homophonie harmonique, à la multiplication des moyens harmoniques par la création d'une grande variété d'accords et d'un mode d'enchaînement de ces derniers. Toutes ces innovations cependant s'appuyaient sur la tradition, les moyens d'expression des prédécesseurs destinés à „communiquer“ le message musical, étant simplement amplifiés, enrichis ou organiquement adaptés aux nouvelles exigences expressives.

C'est une vérité reconnue qu'aucune nation ne saurait revendiquer pour elle-même le mérite d'avoir créé ou développé à elle seule les moyens d'expression musicale et on sait que la musique européenne est le résultat d'un long processus d'influence réciproque. Ceci ne signifie pourtant pas „nivellement“, „uniformité“, puisqu'alors même qu'à telle ou telle époque de l'histoire musicale système, procédés et technique étaient parfaitement identiques, la musique de chaque nation conservait intacte sa note caractéristique, son cachet. C'est pourquoi aussi, dans le cadre du système pan-européen, on peut parler de la clarté, de l'équilibre et de l'élégance de la musique française, de la profondeur des sentiments de la musique allemande, de l'exubérance de l'italienne, du caractère passionné et souvent sentimental de la musique slave, etc., du *pato*s de la musique des pays nordiques, etc., autant de traits dominants qui les définissent et les distinguent les unes des autres. C'est dans ce sens aussi que doivent être prises les paroles d'Enesco : „la musique est un parler qui reflète sans possibilité de dissimulation les qualités psychiques de l'homme, des peuples“.

Pendant les deux mille ans de développement musical européen, la musique a été considérée comme un art éminemment expressif, moyen de communication entre les membres de la société humaine, ayant une importante fonction sociale. Ne pouvant remplir ce rôle qu'en organisant les sons dans une construc-

tion sonore solide, il est arrivé parfois — au cours de son histoire — que les créateurs de musique accordent leur premier intérêt à la forme, en tenant le contenu affectif pour un simple accessoire. Toutefois, des témoignages attestent — tout ou moins jusque vers le milieu de notre siècle — que pour les plus grands compositeurs la musique n'a jamais cessé d'être le langage le plus direct des sentiments, son caractère affectif déterminant par ailleurs ses liens intimes avec la société. Un changement radical devait intervenir seulement pendant la deuxième moitié du XX-e siècle, plus précisément au lendemain de la seconde guerre mondiale qui allait ébranlé le monde depuis ses bases.

Dans son article de la revue *Schweizerische Musikzeitung* (paru en 1948, au no. 7 de ce titre), le musicologue suisse Erich Schmale formule ainsi les conséquences du grand cataclysme dans la musique : „Après un siècle de mentalité bourgeoise, le XIX-e, nous nous sommes éveillés de nos rêves romantiques dans un monde de béton, d'acier et de verre, où des forces nouvelles devenaient agissantes, des forces explosives qui ont anéanti la structure de l'ancienne société, de même que l'art de nos jours a anéanti les vieilles formes. Deux guerres et leurs causes sociales ont laissé derrière elles un champ de ruines qui trouve son correspondant dans un art chaotique“.

Il est vrai que des tendances innovatrices se font jour dès la deuxième décennie de notre siècle, comme une réaction contre le post-romantisme qui, dans sa phase expressionniste, était arrivé à l'exacerbation de l'individu, à une création musicale tenue pour le meilleur prétexte aux confessions individuelles les plus intimes. Les paroles de Bartók à ce moment de l'histoire musicale — „Les excroissances du romantisme sont devenues insupportables. Il n'y a plus d'autre issue que de détourner résolument notre regard du XIX^e siècle. Dans le processus de renouvellement de la musique, le folklore a servi comme un excellent moyen de quérison“ — prouvent clairement les idées novatrices de sa génération. Ce fut alors la période d'un puissant courant folklorique, représenté par Bartók, Enesco, De Falla, Janáček, Kodály, Stravinsky — peu après aussi par Szymanovszky —, lorsqu'au moyen de la tradition musicale la plus ancienne, la création authentiquement paysanne, d'importantes innovations ont été réalisées dans le domaine de la musique savante.

Mais, la réaction contre le post-romantisme s'est encore manifestée par le courant néo-classique, avec la devise : „Retour à Bach“. En interprétant de manière unilatérale la musique de l'illustre compositeur, le néo-classicisme mettait au centre de ses préoccupations non pas le contenu affectif de la musique, mais son revêtement, la *forme* musicale. Quant à Stravinsky, qui devient, après avoir traversé une

période „nationale“, l'un des promoteurs du néo-classicisme, il manifesta contre le romantisme des conceptions esthétiques absolument distinctes. Aussi, affirmait-il : „La musique est le seul domaine où l'homme peut réaliser le présent. Dû à l'imperfection de notre nature, nous sommes soumis à l'écoulement du temps, aux catégories de futur et passé, sans jamais aboutir à réaliser effectivement le présent, sans jamais arrêter le temps, sans jamais réussir à établir un ordre entre les choses et avant tout un ordre entre l'homme et le temps. Pour réaliser cet ordre, la nécessité impérieuse d'une construction s'impose. La construction et l'ordre une fois établis, tout a été dit.“ Cette théorie a servi, par la suite, de fondement aux tendances formalistes ultérieures.

Un des phénomènes les plus intéressants de la musique européenne de la première moitié de notre siècle est sans doute la *musique sérielle dodécaphonique*, une création d'Arnold Schönberg. Jusque vers le début des années 20', celui-ci a été le représentant le plus notoire de l'expressionnisme, en arrivant — par un processus de continuelle différenciation de l'harmonie — aux ouvrages qui ont précédé son époque „sérielle“, plus exactement à une véritable désagrégation de la tonalité ; il se vit alors obligé de remplacer la force de cohésion de la tonalité, qu'il venait lui-même d'abolir, par un système de rigoureuse organisation horizontale et verticale des sons, à partir du principe de la *série*.

Bien que ce fût une des réformes les plus radicales, parmi toutes celles enregistrées par la musique au cours de son histoire, Schönberg n'a cessé de soutenir jusqu'à la fin de sa vie que son innovation demeurait organiquement liée à la tradition et qu'en dépit du caractère factice du système dodécaphonique, il n'avait jamais composé autre chose qu'une musique à contenu expressif. Cette constatation est entièrement valable aussi pour Alban Berg et même, quoique dans une moindre mesure, pour Anton von Webern.

Alors que Schönberg est demeuré fidèle aux formes traditionnelles, comme la sonate, le rondeau, la variation et certaines formes polyphoniques, Webern, lui, a tiré les conclusions logiques de l'application du système sériel en pratiquant l'absence de thème, l'atonalité mélodique, l'utilisation de sons „émancipés“ servant de matière à construction indépendante, autonome etc. ; il arriva ainsi, comme une conséquence de tous ces nouveaux procédés de construction, au remplacement des formes traditionnelles amples par des formes tenant de l'aphorisme et contenant parfois 15 à 20 mesures seulement.

Certaines innovations aspiraient à l'élargissement du système musical européen traditionnel, comme par exemple celles d'Alois Hába qui a subdivisé le demi-ton en quarts et sixièmes de ton ou celles d'Olivier Mess-

iaen qui a introduit les gammes et les rythmes de la musique hindoue, ou bien encore celles de certains autres compositeurs qui se sont penchés sur le rythme en prenant pour modèle le système de la *gamme javanaise*. Toutes ces réformes pourtant ne poursuivaient pas de se substituer au système européen traditionnel mais se bornaient à la greffe de quelques branches nouvelles sur le vieux tronc de la musique savante occidentale, à l'instar des écoles nationales du XIX-e et XX-e siècles qui, elles aussi, avaient contribué à l'enrichissement du langage musical européen par l'apport des particularités folkloriques de leurs pays respectifs.

Le mouvement d'avant-garde, paru au cours des années qui ont suivi la seconde guerre mondiale, a eu comme point de départ la musique de Webern notamment.

Disons d'emblée (et entre parenthèses) qu'„avant-garde“ ne représentait guère une notion inédite, puisqu'elle avait existé aussi par le passé, à tout moment de renouvellement des moyens d'expression, mais — pour l'immédiat et dans l'absence d'un terme plus approprié — qu'il nous soit permis de l'employer, bien que le mot n'ait pas toujours pour les représentants des nouveaux courants une résonance agréable.

L'oeuvre de certains chefs de file du mouvement musical contemporain — tels Boulez, Stockhausen, Ligetti — témoigne, tout au moins au début de leur activité créatrice, d'un rapport direct avec la musique de Webern, bien que par la suite chacun d'eux allât s'engager sur son propre chemin. Dans son achèvement vers des horizons nouveaux, la création musicale plus récente ne s'arrêta pas au simple accommodement, de l'héritage de Webern. Au premier plan des visées de la dernière heure va se ranger, toujours plus net, le problème de la mise en valeur plénière du *coloris* en tant qu'élément central de l'expression musicale. Cela ne veut point dire que certains romantiques — comme Berlioz, Weber ou Wagner — et quelques postromantiques n'aient pas aussi tenté d'exploiter le *coloris*, mais l'idée de le „promouvoir“, ainsi que la variété des timbres orchestraux, comme principal moyen de l'architecture sonore, appartient à Schönberg. Dans son „Traité de l'harmonie“, celui-ci affirmait, dès 1911, que tout comme des sons de hauteur et de durée différents peuvent servir à construire des mélodies, de même peut-on dresser, avec une succession de timbres instrumentaux divers, des formes musicales pourvues de sens expressif. Et, de fait il a mis en pratique sa théorie en composant un morceau orchestral intitulé *Farben (Couleurs)* — op. 16 — du cycle de cinq pièces pour orchestre.

Dans le but d'éviter le danger de sombrer dans l'amorphe, dans le manque absolu de formes, la structuration de la couleur, élément

par ailleurs si vapoureux, a rendu impérieusement nécessaire une organisation encore plus rigoureuse, réalisée à partir de principes mathématiques. Leur application conséquente a entraîné un nivellement entre l'art et la science. Pour connaître les opinions des nombreux exégètes de l'esprit mathématique en musique, il n'est pas moins intéressant de laisser parler aussi cet authentique créateur de musique que fut George Enesco : „Il est vrai que la musique s'apparente aux mathématiques. Mais les grands compositeurs n'ont pas été des mathématiciens ou, si vous préférez, ils ne l'ont été qu'inconsciemment. Le génie de Bach a pressenti la corrélation supérieure établie entre les parties constructives de ses ouvrages. Son oeuvre peut, sans doute, exprimer des rapports et des proportions mathématiques, mais Bach n'y était pas arrivé par voie de déduction, par voie logique. La ruée des sentiments, l'effervescence des idées s'organisaient d'elles-mêmes sous des formes esthétiques, non pas sous le contrôle tyrannique des principes scientifiques-mathématiques“¹.

Certes, en tant qu'expression d'une logique intrinsèque à n'importe quelle construction musicale, certaines rigueurs ont existé de tout temps : la polyphonie, la tonalité et la diversité des procédés de modulation ont une logique leur appartenant en propre, mais laissent à n'importe quelle fantaisie créatrice assez de liberté pour se manifester pleinement.

Or, l'esprit mathématique excessif, une des caractéristiques de notre temps, transforme le compositeur dans un constructeur d'édifices sonores toujours plus ressemblants les uns avec les autres.

Après que Schönberg avait établi les principes de la construction sérielle, de nombreux musiciens se déclarèrent contre ses rigueurs, Hindemith, par exemple, un des chefs de l'avant-garde de son époque, se demandait : „N'est-il donc pas étrange que ces mêmes compositeurs qui proclamaient la plus entière liberté lorsqu'il s'agissait d'harmonie, font preuve, en matière de construction musicale, d'être les esclaves d'un formalisme à côté duquel les artifices des néerlandais de la première heure ont l'air d'innocents jeux d'enfants ?“

Aujourd'hui, certains compositeurs — incommodés par la recrudescence de rigueur manifestée par les principes de construction établis naguère — ont inventé la musique „aléatoire“, comme un contrepoids des exigences que l'art des sons s'est lui-même imposées. On affirme parfois que le nouveau système se trouverait quelques antécédents dans certaines formes traditionnelles, telles le *contrapunctum a la mente* des interprètes des premières oeuvres chorales polyphoniques qui, à partir d'un *cantus firmus*, improvisaient des mélodies superposées ; ou bien, dans la pratique des organistes et des clavecinistes qui, au temps de

l'effet de leur propre inspiration, les accords et la succession de ces derniers indiquée par le compositeur au moyen de chiffres. Mais, entre ces pratiques et la musique aléatoire contemporaine la différence reste sans doute essentielle, puisque, ces pratiques révolues faisaient quand même usage des moyens traditionnels, alors que la musique aléatoire se caractérise par des effets de coloris non surveillés qui produisent des sons de hauteurs non déterminées se situant au-dehors des limites du champ musical traditionnel.

Des tendances encore plus radicales sont en train de poindre.

En effet, tout au long d'un processus millénaire de sélection, il s'est produit une différenciation catégorique entre le son musical et le bruit. Cette sélection a permis l'apparition de ce qui — tout au moins jusqu'à nos jours — s'appelle „musique“. A la suite de l'incorporation du bruit parmi les moyens de „faire oeuvre de musique“, cette dernière se voit attaquée depuis ses bases mêmes, puisqu'on tend vers l'annulation de sa spécificité en tant qu'art des sons déterminés. C'est cela, en vérité, qui représente une rupture d'avec la tradition.

Les expérimentations ont toujours eu leur mérite s'avérant nécessaires ; aussi, de l'amas des expérimentations pratiquées de nos jours, certains acquets en résulteront au profit de la musique, à condition cependant qu'on n'arrive pas, simplement par amour de la „nouveau“, à vouloir à tout prix détruire ce qui constitue l'admirable conquête de quelques génies créateurs s'étant succédés sur la voie du développement séculaire de l'art musical européen, mais, que, tout au contraire, les innovations puissent en vérité constituer un enrichissement effectif de la musique.

Certains esthéticiens contemporains se plaisent à affirmer qu'à notre époque de civilisation technique, à notre époque des machines, où le sentiment se trouve une place chaque jour plus restreinte, l'art devrait refléter le processus toujours plus intense de mécanisation de la vie quotidienne. Ainsi, adeptes sans réserves des innovations révolutionnaires survenues dans l'art des sons et qui correspondraient paraît-il aux progrès ahurissants enregistrés par la technique contemporaine, les exégètes de la musique d'avant-garde considèrent qu'une oeuvre musicale, pour récente qu'elle fût, si elle conserve quelque rapport avec la musique traditionnelle, en se fondant par conséquent sur l'idée d'un contenu affectif à transmettre, n'est pas en concordance avec les aspirations spirituelles du temps présent et, partant, appartient à une période révolue de l'art musical. Aussi bien, certains compositeurs cherchent-ils délibérément aujourd'hui à constituer un „contenu de sentiments“ qu'ils définissent de „spécifiquement musical“ et qu'ils aspirent à substituer à l'an-

rien ; s'adressant à d'autres compartiments du psychique humain, ce contenu affectif nouveau produirait une satisfaction esthétique par la seule perfection des constructions formelles ou des structures musicales élaborées d'après des principes d'organisation aussi rigoureux que possible.

Défenseurs infatigables d'une musique devant communiquer à la société un message d'humanité, les adeptes de la tradition proclament que la musique d'avant-garde n'est qu'une mode passagère qui ne tient à l'esprit contemporain que par ses procédés techniques de grande nouveauté, mais qui, vidée de manière délibérée de toute signification émotionnelle, ne peut refléter la sensibilité de l'homme contemporain qui n'est pas seulement un être rationnel mais, tout comme par le passé, aussi un être éprouvé par les impulsions d'une vie affective. Or, il est évident que c'est précisément dans les circonstances d'une civilisation technique qui ne cesse de progresser, qu'il est nécessaire d'avoir une musique capable de refléter la dynamique de la vie spirituelle, de produire la „catharsis“ — cet état d'élévation de l'esprit considéré, depuis les Anciens mêmes, comme étant le sens de tout art et notamment de la musique.

Jamais, autant qu'aujourd'hui, il n'exista sur la voie deux fois millénaire de la vie musicale, une confrontation aussi acharnée, aussi vive entre la tradition et l'innovation. Elle se manifeste jusque dans la graphie musicale qui a dû, à son tour, subir l'apparition d'écritures nouvellement inventées afin de correspondre aux exigences graphiques du phénomène musical de la dernière heure.

Ces lois du développement universel de la musique s'appliquent tout naturellement aussi à la musique roumaine. Pour celle-ci, le folklore paysan et l'ancienne musique religieuse (psaltique) — le chant byzantin — constituent ses plus vieilles traditions.

Au cours du deuxième quart du siècle passé, un climat spirituel plus large favorisa la naissance et le développement d'une musique roumaine professionnelle, savante, de type occidental, qui témoignait d'être plus profonde et plus variée en fait de contenu et de langage que celle des siècles antérieurs. S'adressant au public des villes et voulant, pour cela même, employer un langage plus proche de l'entendement de ce dernier, les premiers compositeurs roumains firent appel à la musique populaire urbaine. En vérité, du fait que la musique populaire paysanne était peu connue ou tenue pour inapte à être placée au même rang que la musique savante—parcequ' aussi bien elle était jugée à travers les conceptions occidentales sur l'harmonie qui ne correspondaient pas du tout à sa structure spécifique —, ces compositeurs s'inspirèrent des sources qui leur semblèrent plus familières, autrement dit à la musique populaire des vil-

les. Mais, en adoptant ses moules, ces prédécesseurs ont fait preuve néanmoins de se garder fidèles à la tradition nationale, car — tout en faisant usage de revêtement harmonique et des formes de la musique occidentale de facture classique-romantique — et s'était là, l'élément innovateur —, ils ne sont guère départis des canons d'une musique traditionnelle, encore qu'à présent ils la trouvaient dans l'art musical occidental. De la sorte, peut-on affirmer que la réforme la plus signifiante de toutes celles qu'a connues l'histoire musicale roumaine jusqu'à présent — c'est-à-dire le passage depuis la mélodie monophone à la mélodie d'ordre supérieur, l'homophonie harmonique — offre un double aspect, dont les conséquences furent des plus riches : d'une part, la tradition indigène et d'autre part, la tradition universelle, agencées en un tout harmonieux où la pénétration de cette dernière représente l'innovation si on juge le phénomène à travers le prisme dialectique.

Les oeuvres chorales de Dima et de Mureșianu font apparaître pour la première fois l'usage jusqu'au plus haut niveau de l'écriture contrepuntiste, fait qui, aussi, constitue une importante innovation par rapport à la structure de prédominance homophone de la musique savante roumaine antérieure.

L'arrangement pour chœur des mélodies paysannes authentiques qui est le grand mérite de Musicescu, représente encore un moment de significative innovation. Cette action „téméraire“ — qui a ébranlé la conscience musicale de ses contemporains stupéfaits de son audace — a ouvert la voie à toute l'activité de recueil et d'harmonisation du folklore de Kiriac, Cucu, Vidu, Brediceanu, Brăiloiu et Breazul, en mettant les bases d'un large courant innovateur qui réclamait l'usage du folklore rural dans l'élaboration de la musique savante.

L'influence de ce dernier ne porte cependant ses fruits dans les autres genres musicaux que bien plus tard — au cours des premières années après la première guerre mondiale — lorsque les compositeurs roumains commencent à se rendre toujours mieux compte de la grande valeur de la musique paysanne et se mettent à étudier la structure mélodique-rythmique des chansons et des danses populaires rurales.

L'oeuvre musicale des grands créateurs a toujours eu et ne cessera d'avoir deux aspects : l'un, orienté vers le passé ; l'autre vers l'avenir ; d'une part, l'appui sur les traditions ; d'autre part, l'apport d'éléments innovateurs. C'est ce qui forme les fondements d'un développement qui est la mission historique des générations futures.

Ainsi, la création de Georges Enesco offre-t-elle aussi ces mêmes deux aspects : pour commencer, ses *Suites Roumaines*, durant les années d'école — *Le poème Roumain*, les *Rhapso-*

dies—; c'est la synthèse des efforts des pré-décèsseurs voulant créer sur les bases d'une musique populaire citadine des ouvrages de haute valeur artistique. Les oeuvres énescoïennes qui suivent contiennent les latences d'un développement qui projette ses lumières sur l'avenir, en faisant apparaître, radieuses, les oeuvres de la maturité du créateur qui, elles, constituent l'agencement admirable de la tradition et de l'innovation.

Pendant les années 20', sous l'impulsion des hommes de culture les plus éclairés, se produit une nette orientation vers la vie authentique du peuple, vers la critique sociale, vers la création d'un véritable langage musical savant issu du chant et de la danse populaires; aussi, à la suite de quelques mises en valeur inédites des possibilités d'expression tirées de la spécificité mélodique-rythmique du folklore paysan, la création musicale roumaine de l'entre-deux-guerres, faisant usage des moyens techniques de la musique contemporaine européenne, marqua un visible caractère innovateur par rapport à celle du siècle précédent.

Après le 23 Août 1944, le développement de la musique roumaine, au cours de la première décennie de cette période historique, reste attaché à la création musicale des compositeurs ayant manifesté leur activité professionnelle avant le crucial événement. Mais, elle ne tardera pas à s'enrichir de la contribution des nouvelles recrues.

Des modifications du langage musical surgissent dès qu'une poussée de thèmes nouveaux, dès qu'un contenu nouveau d'idées déterminent l'agrandissement de l'aire des moyens d'expression ou l'amplification, le soulèvement de certains traits qui étaient moins évidents à l'intérieur des oeuvres antérieures. Aussi, pendant les presque 30 ans qui séparent les débuts des compositeurs de l'ancienne génération de l'activité des compositeurs plus jeunes, la musique n'a cessé de se développer, des courants nouveaux, des conceptions esthétiques nouvelles entraînant à mesure de nouveaux moyens d'expression.

De même que les compositeurs de la génération précédente s'étaient orientés d'après le niveau général atteint par la musique de leur temps, en empruntant ses moyens d'expression nouvellement apparus, tout en les adap-

tant à leur propres exigences d'expression, de même les plus jeunes aspirent à s'assimiler les plus récents moyens de la musique universelle contemporaine. A notre époque, la circulation des biens culturels s'est intensifiée en devenant un moyen de mieux se connaître et de mieux s'apprécier entre nations, au point que les emprunts à différentes civilisations musicales sont non seulement inévitables, mais réellement nécessaires. L'histoire de la musique nous prouve par ses nombreux exemples que la pratique unilatérale d'une certaine ethnographie musicale limitée à ses propres et seules possibilités expressives est tout aussi nocive au progrès véritable que l'imitation livresque des modèles étrangers. Ainsi, au même titre que l'ankylose dans la tradition, la négation des valeurs qui ne cessent d'apparaître et que l'histoire se charge de consacrer ne saurait favoriser la naissance d'oeuvres musicales précieuses. Dans la lutte entre le nouveau et l'ancien, la musique roumaine saura d'elle-même imposer les valeurs véritables au cas où le nouveau s'avère plus parfait que l'ancien, sans toutefois rejeter et remplacer d'emblée la totalité de l'ancien lorsque certaines richesses déjà acquises auront prouvé leur bien-fondé et leur droit à être maintenues par voie de tradition.

Pour conclure ces quelques considérations en marge du problème permanent des rapports entre la tradition et l'innovation, je voudrais évoquer l'idée, devenue célèbre, de l'un des plus grands innovateurs de la première moitié du siècle, le compositeur Ferruccio Busoni, qui, dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale*, affirme: „L'esprit d'une oeuvre d'art, le degré de sensibilité qui lui a donné naissance, le caractère d'humain qu'elle contient, conservent non altérées leurs valeurs en dépit de l'écoulement du temps; la forme dans laquelle elle a été réalisée, ses moyens d'expression, le goût de l'époque où cette oeuvre d'art a été créée, sont seuls passagers et soumis au vieillissement“.

L'avenir va décider *combien* de la création musicale de nos jours a droit à l'appellation de „réalisation viable“ et *quoi* des conquêtes techniques musicales — en recevant l'investiture unanime des musiciens et des amateurs contemporains de musique — peut revendiquer le droit à devenir *tradition*, c'est-à-dire une source intarrissable pour les *innovations* de demain.

¹ George Enescu, publié par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R. S. de Roumanie aux Editions musicales, Bucarest, 1964, p. 35.