

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

Prolégomènes à un historique de la symphonie
roumaine contemporaine

Octavian Lazăr COSMA

La musique roumaine des derniers trente ans enregistre une remarquable affirmation du genre symphonique, attestée non pas tellement par le nombre sans précédent des œuvres que par la vigueur de l'expression artistique. Si dans une phase antérieure de l'histoire musicale roumaine, l'importance de la symphonie n'a été que relative, aujourd'hui, par contre, des ouvrages — impressionnants par le nombre autant que par la puissance communicative de leur message — retiennent l'attention. Un tour d'horizon rapide est suffisant pour offrir des exemples significatifs : les seize symphonies composées par Cuclin après 1944, les douze symphonies et les dix simfoniettas de Mihail Andricu, les huit symphonies que A. Mendelsohn et Wilhelm Berger ont, chacun, composés, les cinq autres de Marcel Mihalovici, les cinq encore de Sigismund Toduță, les quatre de Gheorghe Dumitrescu, les quatre enfin de Doru Popovici, pour ne plus continuer l'énoncé numérique des ouvrages du genre, variant de un à trois, dont témoignent les fiches d'évidence des compositeurs. Sans doute, la quantité ne veut pas dire grand'chose en matière d'art musical. Elle illustre cependant le mieux l'intérêt croissant dont jouit à l'heure actuelle la symphonie de la part des créateurs. Alors même qu'il ne s'est pas toujours manifesté avec la même constance, l'attrait exercé par la symphonie constitue la meilleure preuve de l'ambiance favorable dans laquelle elle s'affirme, aussi bien que de la maturité et du

stade avancé de la pensée créatrice roumaine moderne.

Avec le quatuor et le concerto instrumental la symphonie a été la source de recherches assidues et persévérantes sur la voie d'une fusion des éléments musicaux nationaux et universels. Depuis que Georges Enesco avait prouvé à quel point le mélос populaire est apte d'offrir des motifs d'une valeur en rien moindre que ceux provenant de l'invention créatrice de l'auteur, son exemple a été suivi par ses collègues de génération qui, à leur tour, apportèrent des arguments nouveaux en faveur de la solution nationale préconisée par Enesco. Depuis 1944 cependant, un revirement spectaculaire — patiemment préparé et attendu — est en train de se produire : du fait de sa pénétration dans la spiritualité roumaine contemporaine — folklorique ou non —, du fait de s'être imprégnée de la sensibilité qui nous est caractéristique aujourd'hui, la symphonie est en train d'acquérir de nouveaux traits capables de la définir dans son contexte actuel.

Le processus du développement de la symphonie contemporaine comporte deux phases qui, malgré leurs nombreux points d'incidence, demeurent distinctes, étant délimitées par l'année 1958 qui a fait résonner sous la coupole de l'Athénée Roumain la *Symphonie de chambre* de Georges Enesco. Marquant profondément la création symphonique, l'événement peut à juste titre être considéré comme un carrefour dans le domaine de l'art des

sons. Cuclin et Andricu, certes, ont été moins influencés par le style novateur du morceau, leur chemin se poursuivant sans détours, tel qu'ils se l'étaient tracé dès leurs débuts. Mais, aux compositeurs qui s'affirmaient depuis une dizaine d'années à peine, la *Symphonie de chambre* donnait un souffle créateur nouveau.

La première phase se caractérise par un intérêt croissant pour le genre symphonique. Les ouvrages composés par des musiciens d'âge différent (Enesco, Cuclin, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, relèvent d'un spectre dramaturgique varié que domine l'adhésion au concept d'une symphonie néo-romantique, monumentale, épique, lyrique, dramatique pastorale, mais — quelle qu'elle soit — fidèle aux structures accréditées du genre. On observe de plus une tendance générale à établir des associations aussi immédiates que possible avec la source folklorique, fait qui allait se traduire dans une conception d'essence modale diatonique et constituer en fin de comptes un trait caractéristique, reliant organiquement les ouvrages symphoniques de cette étape. Celle-ci ne fut toutefois pas exempte de quelques forces centrifuges pour lesquelles l'élargissement du cadre de la symphonie signifiait — et offrait le moyen — d'accomplir la reconsidération de sa substance et de sa structure, telle que la réclamait du reste, avec une insistance chaque jour plus grande, le déroulement rapide des innovations stylistiques. Dans ce sens, se détachent Georges Enesco, au premier plan, et Tiberiu Olah.

La deuxième phase du développement de la symphonie contemporaine — d'un dynamisme moins marqué — témoigne d'une telle diversité de styles que ne saurait que difficilement y découvrir les éléments d'homogénéité. Le nombre des ouvrages symphoniques en est plus réduit, ce qui s'explique par l'incompatibilité de la forme de cette création monumentale destinée à l'ensemble orchestral avec le principe du „total des douze sons“ qui nie le caractère fonctionnel et anéantit la loi du contraste tonal ou modal. Des tendances novatrices s'imposent — chaque jour plus pressantes —, lesquelles, encore que dégénérées par rapport aux modèles classiques de la symphonie, ne visent pas moins à la conciliation des principes anciens avec les hypostases stylistiques nouvelles. Les vétérans continuent d'écrire des symphonies classiques, alors que les jeunes cherchent assidûment les solutions novatrices. C'est encore pendant cette deuxième phase que prend vie dans l'esprit de certains compositeurs l'idée que le genre et la forme symphoniques ne seraient plus actuels et que les moules traditionnels ne correspondraient plus à notre époque. Ce scepticisme à l'égard des possibilités de la symphonie n'a pas manqué d'exercer une influence évidente sur les compositeurs que semblaient ignorer

cette vérité immuable que la viabilité d'un genre musical ne dépend guère des schémas, mais seulement de celui qui lui prête vie. On pourrait, dans ce sens, citer les noms de quelques compositeurs marquants qui pour cette raison n'ont pas abordé ce genre pendant l'étape dont nous nous occupons, ou qui ne l'ont fait qu'en affleurant des genres et des formes adjacentes ce qui a mené à une transplantation de la symphonie à d'autres coordonnées; jusqu'aux titres mêmes de certaines parutions qui évoquent des symphonies de chambre, concertantes, sérénades, oratorios, microsymphonies, etc. L'attitude de ces compositeurs semble venir à l'appui des affirmations de C. Brăiloiu — voir l'enquête entreprise dans les colonnes de la revue *Muzica* en 1920 — lorsqu'il se demandait si, par hasard, on n'avait pas écrit un nombre suffisant de symphonies, laissant par là à entendre que le chemin de la pensée symphonique roumaine est autre que celui de la pensée allemande, le premier découlant de la spécificité du mélос populaire roumain qui ne peut se mouler d'après les conventions académiques.

La nécessité, ou simplement l'opportunité d'une musique à programme a pesé lourd dans la création symphonique de la première phase, puisqu'elle devait faciliter au public l'appropriation de la dialectique des images musicales. Plusieurs sphères idéelles sont à distinguer: premièrement, celle des idées sociales-historiques cultivées, par exemple, dans la *II-e Symphonie „De la République“* de Gheorghe Dumitrescu; N. Buicliu aussi chante la République dans sa *II-e Symphonie*; A. Mendelsohn compose la *I-re Symphonie „23 Août“*. *II-e „1848“*; pour Cuclin, c'est *„L'Appel de la Paix“ (XVI-e Symphonie)*, alors qu'Andricu consacre sa *XI-e Symphonie* à la mémoire des victimes du fascisme, Diamandi Gheciu compose une *„Symphonie de la Libération“* et Doru Popovici immortalise dans sa *I-re Symphonie* intitulée *„Doftana“* le souvenir du triste épisode passé entre les murs de cette prison.

Une seconde sphère d'idées est inspirée par le thème de la patrie et de son paysage: *„La Symphonie du Printemps“* de Marțian Negrea, la *III-e Symphonie „La Reconstruction“* de Alfred Mendelsohn, ou encore *„La Symphonie carpatine“* de Paul Jelescu. D'autres compositeurs évoquent la mémoire de quelques figures marquantes: Sigismund Toduță et A. Mendelsohn, par exemple, consacrent leur génie inventif à Georges Enesco (*II-e Symphonie* et, respectivement, *VI-e Symphonie*); Nicolae Iorga revit dans la *IV-e Symphonie* de Doru Popovici; Ovide enfin que rappelle à la mémoire des contemporains la *III-e Symphonie* de Sigismund Toduță qui porte même le nom du poète latin. Dans ce même contexte, citons également des ouvrages symphoniques d'un caractère particulier: *„La Symphonie du temps présent“* et *„Simphonia giocosa“* de Marcel Mihalovici

Le caractère programmatique des années '50 n'exclue pas certain climat rhétorique, certain excès descriptif favorisant la création d'une musique illustrative ; souvent, l'idée de la symphonie impliquait une sobriété de moyens, associée à une complexité de l'expression que la musique n'arrivait pas toujours à rendre, celle-ci se maintenant au déploiement d'un discours sans relief et prégnance. Néanmoins, quelques ouvrages programmatiques d'une facture spéciale ont été écrits et dans ce sens Cuclin se détache, tel un exemple : sa *V-e Symphonie* cerne le conflit des facteurs favorables, et défavorables, étant dénommée — par suite de ses dimensions — „*Cheops*“, les *VI-e* — *VIII-e Symphonies* renferment un cycle pastoral, ce pendant que la *IX-e Symphonie* témoigne de „l'âme du peuple“ par son appartenance à la source folklorique.

En même temps, quelques symphonies dépourvues de tout programme usent d'un langage néo-romantique empreint de résonances nationales, en illustrant avec désinvolture certaine tendance à raccorder l'expression au mélòs populaire.

Quant à la deuxième étape, ses créations symphoniques ne sont que sporadiquement programmatiques. Retenons toutefois quelques titres qui se réclament du contraire : „*La Symphonie de Ploiești*“ de Paul Constantinescu, la *III-e Symphonie La Psaltique* de Doru Popovici ou la *II-e Symphonie* de Dumitru Bughici essayant de réaliser l'image du cosmos. Wilhelm Berger dénote, lui, de la constance dans l'élection délibérée d'un cycle programmatique d'une capacité expressive débordante : *La Lyrique*, *L'Épique*, *La Dramatique*, *La Tragique*, *La Musique solennelle*, *L'Harmonie*, *L'Énergie*, *L'Étoile du Berger*. On trouve aussi quelques titres plus généraux qui font valoir une sorte de nécessité programmatique d'essence musicale : *La Symphonie variée* de Marcel Mihalovici, la *Symphonie cantabile* de T. Grigoriu, la *Symphonie ostinato* de D. Voiculescu, la *Symphonie Serenata* de A. Porfetye, la *Symphonie Giocosa* de Cornel Țăranu.

L'horizon stylistique de la symphonie après 1958 gagne en diversité, se réclamant des paramètres les plus variés. Les structures néo-classiques et néo-romantiques se maintiennent, la musique roumaine ayant toujours manifesté de l'intérêt, à leur égard. Il se peut que ce soit précisément à cause de cette orientation que la symphonie continue d'être robuste. Aux côtés de musiciens consacrés cheminant des P. Bentoïu, M. Chiriac, Ludovic Feldman, Th. Grigoriu, Anatol Vieru, E. Junger, A. Porfetye, A. Rațiu, A. Constantinescu et d'autres, tous auteurs de partitions aussi denses que vigoureuses. Cette catégorie ne comprend pas aussi les créateurs de symphonies d'école. Ajoutons-y toutefois les compositeurs qui ne cessent de manifester leur volonté de rajeunir

le genre symphonique en cherchant avec ardeur des solutions novatrices destinées à assurer la régénération aussi bien que la perpétuation de la structure symphonique. Les partitions représentatives de cette dernière orientation témoignent de quelques traits fondamentaux, parmi lesquels la recherche d'un équilibre entre le discours musical de type homophone et contrapuntique — qui, des années durant, a préoccupé certains compositeurs, dont de nombreux ont passé du côté des déploiements libres, contrapuntiques. Il n'est pas exclus que la configuration monodique du chant populaire même ait provoqué l'apparition de cette tendance, dans le but de faciliter l'impression du discours musical de formules d'intonation d'essence modale. Cornel Țăranu, par exemple, dans sa „*Simfonia brevis*“, est absolument édifiant. Délibérément inscrit sur l'axe éneskien, cet ouvrage acquiert une particularité supplémentaire du fait que dans son premier mouvement il fait valoir le style *parlando rubato*, riche en déploiements „à variations“, ce pendant que son deuxième mouvement apportent des rythmes *giusto* aux accents vigoureux.

Le caractère thématique entraîne une diversité illimitée des types conceptuels. Des partitions opposant des idées contrastantes rejoignent celles dont la configuration thématique développe ou infirme les schémas traditionnels. Jusqu'à présent, les symphonies précédentes exploraient toutes les virtualités d'un thème, aboutissant à l'établissement de filiations organiques entre les thèmes des différents mouvements. Dans de nombreuses symphonies, le caractère thématique d'essence modale exploite l'univers de l'ensemble des douze sons dans une structuration débordante. Par ailleurs, une nouvelle voie se fait sentir : celle qui tend à réaliser une soudure de l'oeuvre musicale non pas au moyen du thème choisi, mais par l'extension des paramètres d'un mode ou d'une succession variable de sons — souvent disposés de manière chromatique — qui engendrent des hauteurs, des durées, des timbres. Relevons aussi la solution préconisée par N. Beloiu dans sa *Symphonie*, à savoir que la construction s'édifie à partir des multiples puissances du son, mises dûment en valeur ; d'autre part, le caractère personnel du discours mélodique, l'ordonnance intervallaire, tendent à assimiler organiquement l'entier champ acoustique par leur disposition sur la verticale en groupes compacts qui atteignent aux douze sons en sollicitant une densité adéquate de la tension et des timbres.

On assiste à une modification du cycle symphonique même, puisqu'il est en train de subir soit une amputation de ses mouvements, soit une amplification jusqu'à six. D'autres fois aussi, les mouvements empruntent des structures préclassiques. Dans ce sens, relevons la *II-e Symphonie* de Wilhelm Berger — *Ballata*,

Toccata, Aria, Récitatif, Romance, Fantaisie. Sans doute, une architectonique nouvelle redimensionne l'aspect de la symphonie. Particulièrement fréquentes, les structures ouvertes qui découlent du principe des variations. Berger représente dans ce contexte le chercheur infatigable doué d'une grande fantaisie et de beaucoup de courage en ce qui concerne le domaine de la forme symphonique.

La symphonie contemporaine manifeste souvent des tendances synchrétiques, approchant des genres variés dont elle emprunte néanmoins certaines caractéristiques. Plus d'une fois on se trouve devant une symphonie concertante, de chambre ou vocale.

L'émancipation orchestrale amène un trait novateur de plus : il y a longtemps qu'a pris fin certaine suprématie de tel ou tel groupe

orchéstral. A présent les instruments de percussion se sont émancipés et, parfois, leur confert-on des fonctions de soli en premier plan. On a déjà renoncé à l'écriture compliquée, aux doublures qui mettaient en évidence des timbres soli, des passages de virtuosité où l'individualité, voire même l'inédit de certains coloris étaient appelés à prêter une ingénieuse polychromie à la facture de l'ouvrage.

Arrêtant là, la série de nos observations synchrétiques sur la configuration et le chemin parcouru par la symphonie contemporaine, roumaine, il convient de souligner la richesse des contributions, susceptible de naître l'espoir dans l'avenir heureux du genre symphonique qui, en dépit de toutes ces tendances dégénérescentes, projette ses vertus expressives et toujours actuelles.

L' école roumaine du violon : actualité – perspectives

George MANOLIU

La plupart des ouvrages concernant l'évolution de l'art du violon pendant les trois derniers siècles et même, quelque peu, au-delà, limitent la recherche au simple enregistrement des conquêtes techniques déterminées par l'apparition des grands virtuoses et du continuuel renouvellement du répertoire. Se situant ainsi dans un angle étroit quant à la perspective sur le phénomène, manquant d'analyse stylistique, dépourvus d'un réel entendement des problèmes fondamentaux de cet art, ces ouvrages n'ont pu, par conséquent, conférer au concept d'„école“ qu'un contenu schématique pauvre de ces idées qui, pour être importantes, sont aussi capables de le définir.

Les progrès techniques accélérés de la première moitié de notre siècle amènent des changements significatifs dans la connaissance et la circulation des valeurs de l'art de l'interprétation. Grâce aux possibilités d'enregistrement et de commentaire „sur le vif“ de tout acte d'interprétation créateur, des critères nouveaux sont apparus dans l'esthétique de l'interprétation. D'autre part, l'activité internationale si dynamique des concertistes, le caractère compétitif des concours, tout cela ouvre la voie vers une connaissance et une confrontation des points de vue. Les écoles de violon manifestant fort clairement leurs traits essentiels. De plus, le rôle que la „grande personnalité“ du violon est appelée à jouer se configure nettement dès les premières décennies du siècle : pour la définition du style concertant à une certaine étape de la pensée musicale, elle constitue un facteur de la première importance. Ainsi, avons-nous assisté à une transformation du style lorsque Joseph Joachim ouvrait la lutte contre l'excès de virtuosité, lorsque le grand Ysaye s'engageait lui aussi dans ce même combat, devant le mener plus loin, jusqu'à ces trois coryphées,

brillants messagers de la spiritualité et de la sensibilité de leur nation — le Français, Thibaud ; le Viennois, Kreisler ; le Roumain, Enesco — qui, à leur tour, allaient le continuer. A l'étape suivante de la pensée musicale, une autre vision sur l'interprétation fait son apparition, en correspondant certes à l'esprit du moment, mais en se gardant fidèle à l'idée d'une nécessaire intellectualisation du style de violon ; cette vision nouvelle s'est manifestée notamment par David Oistrach, Henryk Schering et Isaac Stern.

Cela dit, que reflètent les écoles ? Sans qu'il soit possible de les confondre ou simplement de les dissimuler, deux aspects distincts en ressortent : la nature et la vigueur du talent d'une nation, et la conception d'organisation de l'enseignement envisagé comme un moyen de faire valoir le talent que nous venons de mentionner.

Les grands centres d'ancienne civilisation musicale de l'Occident — vers lesquels aspiraient autrefois les talents désireux d'obtenir la consécration — ne cessent de combattre pour le maintien intact de leur prestige traditionnel à prix d'exigence et de maîtres supérieurs. Mais, l'absence d'une organisation scientifique en ce qui concerne l'éducation du talent des jeunes et, par contre, le maintien dans une sorte d'isolement dès que ce talent atteint au stade de son perfectionnement — en omettant d'envisager son développement intégral — ainsi qu'une certaine indifférence à l'égard des problèmes de l'actualité stylistique, diminuent la valeur des résultats de ces écoles qui, de la sorte, subsistent dans leur gloire plutôt par l'animation qu'y mettent les étrangers. De plus, une nouvelle pratique vient d'apparaître : l'exercice de la profession en dehors de l'école, parce qu'elle est profitable et, comme telle, atti-