

# NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

### VALENTIN TIMARU

#### PORTAIT

Marin MARIAN



Quelle que soit la manière qu'elle adopte—manifeste ou occultée, signifiante ou subsidiaire, explicite ou inchiffrée, évidente ou insaisissable—une œuvre d'art, on le sait bien, représente tout ce qui réside à sa base ou a contribué à son élaboration, les éléments qui en ont fait naître l'idée et l'image, tout ce qu'elle comporte comme mobile intentionnel et

comme module structural, enfin tout ce qui la constitue, la définit et, pour tout dire, la porte. Mais il y a plus. On sait pour autant qu'une œuvre d'art — et c'est surtout le cas, presque singulier, de l'art contemporain — devient aussi représentative et définissable par ce qu'elle-même s'est refusée ou bien par ce qu'elle s'est vue refuser pour s'incarner. L'objet esthétique de l'art contemporain représente dans la même mesure et les suppressions et les options qui ont concouru et — se contestant elles-mêmes — ont ainsi contribué à l'objectiver. L'œuvre d'art définit son entité, sa valeur et son sens (ce qui d'ailleurs permet de la déchiffrer) aussi par *ce qu'elle n'est pas*.

Dès lors, quand Valentin Timaru, compositeur de ce temps, plus exactement depuis une vingtaine d'années, une vingtaine toute chargée de revirements — de l'expérimentation d'avant-garde, de la musique électronique, de la musique aléatoire et de celle néosérielle, de l'école stochastique et du graphisme —, quand Valentin Timaru donc s'entête à demeurer un énescien, un modaliste total, à proclamer plus d'une fois la quinte juste, l'octave et l'unisson en tant qu'éléments de base et de repère permanent de son discours musical ; quand il ne se défend pas de s'épancher parfois en effusions néoromantiques dans des enchaînements d'accords de choral, mais tout autant de ne jamais abandonner l'inspiration puisée au folklore ; quand tout cela qui lui est propre nous confronte, on réalise ce que son œuvre prouve de façon convaincante dès qu'on la connaît de plus près : que l'on a affaire à un musicien qui s'est placé sur une position ferme et solide, nullement conformiste, mais au contraire créatrice, nullement traditionaliste mais au contraire novatrice et profondément réceptive,

un musicien conscient et convaincu que l'art a davantage besoin de valeur que d'expérimentation, un musicien ayant compris qu'opter pour la continuation d'un chemin et le prolongement de modalités que non pas lui (ou ses collègues d'âge) auront inventés, signifie en réalité se situer lui-même et tracer sa propre route dans la ligne des valeurs confirmées et pérennes.

(Prenons comme significatif et révélateur de son attitude et de son programme artistique le style qu'il imprime à sa première *Symphonie* : les premiers deux thèmes du premier mouvement — forme sonate — sont strictement sériels, chaque thème recevant par deux des hypostases du traitement sériel ; ensuite, l'étrange et insolite univers de son ensemble de douze sons est brusquement mis à l'écart et renié par un troisième thème, lequel est un choral modal-diatonique. Du reste, cet innocent choral des vents reparait aussi, très souvent, dans les autres mouvements — le refrain de forme strophique qui constitue le second mouvement — en tant qu'élément d'unique et commun langage pour tous les mouvements, jusqu'à ce qu'il fasse irruption à la fin de l'entier déploiement et s'impose victorieux dans le finale du troisième mouvement, une passacaille.)

Car Valentin Timaru entend être avant tout contemporain par ce que notre temps exige comme étant l'essentiel : la sensibilité et la sensibilisation, l'humanisation (l'affectif dans la musique, tendre ou chaleureux, dramatique ou sobre, mais toujours pondéré et lucide), le réconfort de l'être par le message et la vigueur de l'esthétique. Au concret : il cherche et obtient tout cela par un langage musical assimilable et agréable à l'oreille, accessible à ceux qui ne seraient pas des habitués de l'art des sons mais, tout autant, pleinement satisfaisant pour les mélomanes et les spécialistes. Se voulant le plus authentique, modelant son talent le plus efficacement, il se sert d'un langage qui témoigne de sa conviction que notre temps a besoin d'une musique qui fasse valoir son essence par la *communion* du sujet (l'auditeur) avec l'objet (la composition), attirant le premier dans les zones ineffables du second, accaparant, confisquant pour ainsi dire l'auditeur, lui offrant des instants de joie esthétique ; la musique, à son avis, doit être cela. Beaucoup plus qu'une réalisation de la *propre communication* du compositeur avec l'auditeur au travers d'un langage dont le principal caractère est d'être avant tout spécifique. En effet, sans l'avoir jamais déclarée, sans peut-être s'en rendre même compte, il existe chez Valentin Timaru une nette tendance à faire en sorte que sa musique vive en tant que musique, non pas à faire de la musique, une certaine, originale et sienne musique. Certes, il objective sa musique dans ses compositions, mais son subjectivisme entend proclamer l'essence, ce côté général et universel auquel fermement il se rattache

en se débarrassant de tout ce qui est personnel. Ainsi quintessencié, son individualisme devient la voix — la porte d'entrée — de l'objectivisme.

Dès ses études achevées (1959—1964 ; 1968—1970), au cours desquelles il a été l'émule d'Anatol Vieru et de Sigismund Toduță, il affirmait déjà dans une interview de presse : „L'école vous enseigne à bien écrire. Mais «que dire», cela personne ne vous l'apprend. C'est seulement à partir de là, après l'école, que se pose la question si oui ou non vous avez quelque chose à dire“. Il sentait dès lors qu'une composition doit signifier une création et non pas seulement une écriture, qu'elle doit devenir une valeur humaine et un message esthétique, qu'elle doit représenter une œuvre d'art.

Sa musique est exclusivement destinée à l'accueil. Aussi, imagine-t-il ses pièces pour ces ensembles qui, précisément, lui facilitent d'expérimenter et communiquer ses réalisations. Ne cédant en rien de ce qu'il considère être son standard axiologique et téléologique, n'acceptant pas de compromis avec ce qu'il tient pour un art facile, il reste fidèle à la plus grande exigence de lui-même afin d'aboutir à la haute acception qu'il a de la musique en tant qu'art et valeur spirituelle. Il revient souvent sur ses partitions, les transforme parfois en profondeur, en soumettant sa pensée créatrice au développement du discours musical qui naît de celle-ci, à la facilité d'accueil qu'il demande à ses inventions. De la sorte, l'histoire de chacun de ses ouvrages n'est jamais achevée, ses partitions ne sont jamais définitives, souvent ne sont-elles que des variantes de la toute dernière heure.

C'est ce qui est arrivé de sa *Sonate* pour contrebasse, percussion et piano, devenue après douze ans un *Double concerto* pour contrebasse, percussion et orchestre. Au commencement, cela n'était qu'une dramaturgie de sonate où deux mondes contrastants étaient représentés par les deux premiers mouvements de la composition : Prélude et Interlude ; c'était un essai d'encadrer et de sublimer la forme en genre. Mais, voici que le *Double concerto* introduit, après les deux premiers mouvements, une très longue cadence de la contrebasse et de la percussion pour créer le chaînon avec le troisième mouvement : le Postlude.

Avoir dit au début de ces lignes que Valentin Timaru est un adepte obstiné du langage modal et qu'il se meut dans cet univers, cela ne signifie nullement que nous ayons limité ses intrusions dans la musique aléatoire et dodécaphonique à des essais insignifiants et accidentels. Certes pas, puisque notre compositeur est aussi un habile artisan de l'écriture moderne dont il manie aisément l'arsenal de moyens. Preuves en sont : *Moment elegiac* (Moment d'élegie) avec ses instants de polyphonie aléatoire et imitative (canon) dans la partie des vents avant une cadence intérieure en ff sur cluster ; la cantate *Meșterul* (Le maître-d'œu-

vre) avec son épisode du milieu apportant de l'improvisation et de l'aléatoire ; les polyhétérophonies et les polyphonies de groupe à l'aspect d'un *quodlibet* ainsi que les polyrythmies et polymétries nées dans *Cîntece de vremeuire* (Chants d'une vie) de la superposition du chœur d'enfants, du chœur mixte et de l'orchestre, chacun de ceux-là créant vers la fin un climat thématique différent et un univers sonore spécifique. L'œuvre chorale *Vocalises* de l'album intitulé *Trei piese pe versuri populare* (Trois pièces sur des vers populaires) ou sa variante *Vocalises II. Esquisse pour un orchestre à cordes* est un véritable modèle d'écriture vocale moderne. Dans la troisième de ses *Six variations sur un chant populaire*, écrites pour orchestre à cordes, les moments de musique aléatoire obtenus par des glissandi libres et des cellules mélodiques répétées *ad libitum*, les pédales prolongées, les hétérophonies et les polyphonisations du thème mélodique créent une ambiance particulièrement expressive qui permet au compositeur de souligner l'idée d'éloignement, de voyage et d'existence dans un monde étranger (les idées mêmes de son programme), concrétisées par des images musicales faisant éprouver à l'auditeur la sensation de tornades éoliennes, de vagues marines et de cris de mouettes.

*Moment d'élégie* (esquisse symphonique) est son premier ouvrage pour grand orchestre. Il est dédié à la mémoire de Georges Enesco. Le développement de l'ouvrage repose, prend son départ de la cellule/motif thématique et du leitmotiv (obsessivement ostinato) d'un anapeste de tierce majeure descendante et de seconde descendante, (re — si bémol — do dièse) formule que l'on pourrait associer — en l'interprétant comme une ouverture, une fluctuation vers la tierce intégrée à *l'incipit* — à ces formules d', essence syntagmatique du type *PORRECTUS*“. Ce sont là des idiomes constants chez Enesco que Valentin Timaru examinera et interprétera dans sa thèse de doctorat sur le symphonisme enescien. D'ailleurs, les allusions à Enesco y sont multiples : texture modale et polyhétérophonique, longs *climax*, microéléments tirés de l'œuvre du grand maître. Il en émane une atmosphère d'élégie, fluide, dramatique, telle qu'après une douloureuse perte, ou bien aussi cette douce volupté des retrouvailles. *L'Hommage à Enesco*, esquisse concertante pour violon et orchestre, écrit à l'occasion du centenaire de la naissance du grand maître, confirme à son tour la vénération du compositeur pour le devancier.

Un portrait particulièrement poétique et suggestif est celui du voïvode Michel le Brave dans la cantate homonyme *Mihai Vodă Viteazul* sur les vers de Dumitru M. Ion. Il y glorifie la personnalité de ce prince d'une valeur presque unique dans l'histoire des Roumains et,

par le truchement d'un langage modal fortement archaïsant, il y fait revivre ce climat grandiose du règne de Michel, passé dans la mémoire nationale au prix d'une mort tragique assurant le prolongement de sa personnalité sur le plan atemporel et la revêtant d'une aura d'essence lyrique.

La cantate pour récitant, chœur mixte et orchestre, *Meșterul* (Le maître d'œuvre) évoque le légendaire Manoli („Maître d'œuvre valaque, aujourd'hui nom d'une fontaine“) dont le sacrifice accepté (l'enmurement) pour accomplir son œuvre d'architecture devient dans le texte de la cantate (vers : Nicolae Labiș) le symbole de l'immolation et de la durée le long de l'évolution pure, ferme et ascendante de la nation. De nouveau, le recours à l'espace atemporel du modalisme chromatique lui permet de ressusciter l'histoire et l'écho de temps révolus par des sonorités imitant la voix des cors là-haut sur les collines des parages roumains.

Un autre hommage encore : à cette merveilleuse chanteuse de folklore musical que fut Maria Tănase dans l'entre-deux-guerres mondiales. Il crée en son honneur une rhapsodie chorale, *Din cîntecele Mariei* (Des chansons de Maria) — un arrangement pour chœur mixte a cappella qui réunit quelques-unes des plus belles, authentiques et intéressantes pièces de l'inoubliable chanteuse.

Deux de ses œuvres les plus récentes incorporent dans une synthèse l'étape de maturité de sa création musicale. Ce sont les oratorios *Cîntece de vremeuire* (Chants d'une vie) et *Pe urmele Mioriței* (Sur les traces de la «Miorița»), composés au moyen de collages réalisés à partir de la lyrique populaire. *Cîntece de vremeuire* est écrit pour un ensemble de soli (soprano, ténor et basse), chœur d'enfants, chœur de voix mixtes et orchestre ; les discours concentrent dans son développement l'entier cycle de l'existence humaine — depuis la naissance à la mort — en éludant toutefois délibérément l'âge mûr et la vieillesse que le dédicataire de la pièce — le folkloriste de grand talent, Gheorghe Petrescu — n'a pas connus étant brusquement arraché à la vie à ses 34 ans. D'abord un Prologue, *Abua*, qui suggère l'idée de la naissance par le thème d'une berceuse, amplement traité puisqu'il revient tel un refrain dans tous les autres mouvements : l'enfance (*La curțile jocului / Au royaume du jeu*), la jeunesse et le mariage (*La porțile dorului / Aux portes de l'amour*), la mort (*Descîntecul zorilor / L'incantation de l'aube*) et l'Épilogue (*Ciobănaș de la miori / Jeune berger des agnelles*). C'est encore ce premier thème qui achève l'oratorio dans le finale de l'Épilogue. De la sorte, le devenir humain n'est plus — dans l'acception du compositeur — qu'un doux passage d'une étape de l'existence à une autre, au sein de la nature qui tendrement, maternellement, atténue le choc dramatique de chaque nouveau seuil à passer, efface les contrastes qui donnent la mesure de l'entropie et du tra-

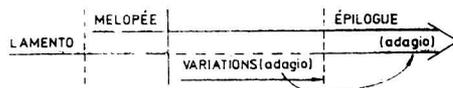
gique de l'existence et finit par unifier la mort même dans la naissance. On se trouve en pleine spiritualité d'essence folklorique — le paysan qui, ayant le respect de la vie et de la mort, vit dignement et meurt dans la sérénité. Et Valentin Timaru de reprendre l'idée en l'amplifiant dans le second oratorio *Pe urmele Mioriței* (Sur les traces de la «Miorița») qui figure le passage du plan humain au plan cosmique (voir pour ce, la ballade populaire *Miorița* / L'Agnelle) telle une apothéose. Les derniers accords sont amples, ils viennent clôturer l'oratorio et toute l'histoire du jeune berger de la même manière qu'Enesco achève l'histoire de son Œdipe : par une immense explosion de lumière. En douze parties, la très ample partition de l'oratorio alterne les mouvements de soli et de chœur avec les interludes instrumentaux, des interludes particulièrement homophones car l'orchestre ne fait qu'accompagner en créant le cadre, ou bien l'instrument soliste (chaque fois un autre) commente ou anticipe le fil épique de l'histoire que dévident les personnages à tifs. Ces interludes constituent de la sorte des moments de relâche, nécessaires à la dramaturgie de l'œuvre qui accumule tout le temps des textures denses et des combinaisons complexes de sonorités et de timbres au-dessus et au-dessous de chaque partie vocale, ces dernières abondant à leur tour en flux mélodico-harmoniques de facture folklorique modale.

L'ambiance modale se retrouve dans le *Concerto pour violon et orchestre* dont l'écriture est dense, richement colorée. Comme thème, il se base sur une lamentation populaire („Mince-te focu pămîntu“ = „Que le feu de la terre te dévore“) laquelle est développée au cours des quatre mouvements du Concerto: dans le premier, un Lamento, le travail de composition est quasi-strophique; dans le second, c'est une Mélopée, attaquée tout de suite après l'indécis achèvement du premier mouvement, qui développe les intentions antérieures mais abandonne la citation folklorique. La substance de ce II<sup>e</sup> mouvement est la plus propre des mouvements ultérieurs. Le III<sup>e</sup> mouvement, Variations, avec une structure tri-penta-strophique, dynamise le tempo (*Allegro vivace Allegro*) et réalise l'alternance d'une passacaille et d'un trio-scherzo d'ou naît à l'intérieur du mouvement un Adagio anticipant le finale et, à la fin du mouvement un traitement en forme de fugue des épisodes ostinato de la passacaille. Le schéma du troisième mouvement est donc :



Le IV<sup>e</sup> mouvement, l'Épilogue, remémore par des variations les élaborations thématiques des mouvements antérieurs : il reprend tout spécialement le Lamento qu'il surcharge de moments dynamiques et d'aspérités harmoniques et qu'il finalise, compensant ainsi l'oppo-

sition à toute finalité du Lamento, marquée d'abord par l'intervention du II<sup>e</sup> mouvement, puis renforcée par le III<sup>e</sup>; ici cependant, cette finalité lui est offerte par la mélodie d'un choral modal-diatonique dans l'Adagio, qui formule la conclusion et donne tout à la fois la réponse à la problématique d'ensemble du Concerto. Le schéma ci-dessous, suggéré par le compositeur même, exprime clairement le développement thématique, le chemin des idées tout au long du discours sonore :



Certaine continuation, certaine parenté se manifeste entre la *Première Symphonie* et le *Concerto pour violon et orchestre* dans ce sens que la perpétuelle tension, la dramatique confrontation de la Symphonie (où de brefs moments trouvent leur analogie dans le Concerto) devient une véritable péroraison dans le Concerto sur l'idée du tragique; mais cette péroraison, ce débat délibéré prend l'aspect d'un développement continu mais non pas déclenché par attaques furibondes comme dans la Symphonie. La tension de la Symphonie, sublimée dans le Concerto, devient une pathétique plainte ininterrompue et sans accents de douleur.

D'ailleurs la méditation sur la condition de l'homme obnubilée par la dimension du tragique de son existence ou encore sur la damnation du créateur de génie, représente une constante dans l'œuvre de Valentin Timaru. Nous le prouvent : *Cîntecele de miezul nopții* (Les chants de minuit) — un album de lieds pour basse et piano sur les vers de Nicolae Labiş, Tudor Arghezi, George Bacovia, *Muzică pentru Eminescu* (Musique pour Eminesco) — ouvrage destiné à la scène, écrit pour chœur, cor anglais, percussion et harpe et utilisant le texte du poème éminescien „Peste virfuri“ (Au-delà des cimes); dans la même catégorie encore, *Toate drumurile duc* (Tous les chemins mènent) sur les vers de Lucian Blaga, une cantate pour chœur, piano et percussion. Comme issue de cette méditation : la purification de soi-même et une spiritualisation personnelle apte à faire vivre l'individu dans la sphère pure du sublime et de l'ineffable (telle la musique des *Cîntece* (Chants) sur les vers d'Ana Blancediana, de la cantate *Mășterul*, des oratorios *Cîntece de vremuire* et *Pe urmele Mioriței*).

Sans doute, ce qui vient d'être dit ci-avant, tout au long de notre analyse si sommaire, ne relève que certains caractères d'un œuvre unitaire et ouvert, en plein déploiement, l'œuvre musical d'un artiste arrivé à l'âge de la plus grande fécondité spirituelle. Nos lignes ne font qu'indiquer un des modes possibles de comprendre et de communiquer l'„art poétique“, pratiqués par Valentin Timaru dans une création musicale l'illustrant parfaitement. (En français par Colette Ghimpeteanu)