

## DÉBATS SUR LA « ROUMANITÉ » MUSICALE

LUANA STAN<sup>1</sup>

**SUMMARY.** The musical «romanity» is a very exciting semiologic case. Is it a reality or just an empty musical label? In this study, we present three historical and cultural stages which constitute the musical «romanity»: between the wars (WWI – WWII), during the communist period, and after the revolution of 1989. Firstly, in the 1920's, an important musicological movement marked the appearance of the periodical *Muzica* of Bucharest; the two main personalities of the Romanian music, musicologist Constantin Brailoiu and composer Georges Enesco, wrote a lot of essays to defend this «romanity». Secondly, during the communist period (1944-1989), the emphasis on the «new folklore» was an official recommendation of the State to strengthen a «national specificity» of communist vision. Thirdly, after the collapse of the dictatorial regime, the «romanity» questions strongly reappeared, but, this time, they were accompanied by some negative nuances and identity frustration. To define a national «romanity» in the context of international opening (e.g. European Union) seems to be an anachronistic phenomenon, but it is finally the normal reaction of identity protection in front of the disappearance of specificities and the appearance of standardization.

**Keywords:** Identity, nationalism, romanity, folklore, contemporary music, communism, serialism, Romania, Europe, Enesco, Brăiloiu, Stravinsky, Bartók.

La question de la définition (ou même de l'existence) d'une musique « roumanité » musicale s'avère un problème sémiologique tant incitant que difficile. S'agit-il d'une réalité ou juste d'une étiquette? L'histoire, qui a l'ambition de s'appuyer sur des faits réels, nous prouve pourtant que «ces étiquettes, pour vagues qu'elles soient, ont bien un *sens vécu* par les protagonistes du fait musical.»<sup>2</sup> Ainsi, si le terme de « roumanité » appliqué à la musique peut être surtout retrouvé dans les études musicologiques de date assez récente - comme celui de Speranța Rădulescu sur les

---

<sup>1</sup> Université du Québec à Montréal (UQAM), E-mail: luanastan@hotmail.com

<sup>2</sup> Nattiez, Jean-Jacques, *La musique, la recherche et la vie*, Leméac, Montréal, 1999, p. 205.

« paysages » de la musique roumaine<sup>3</sup> -, les débats plus amples sur l'existence et les particularités de cette musique ont bien commencé pendant l'entre-deux-guerres.

Mais, avant de détailler ces débats, on doit faire une précision d'ordre sémantique : depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, en Roumanie, on a utilisé le terme de « musique populaire » pour désigner la « musique des paysans ». En fait, il s'agissait de pièces de folklore – des « airs nationaux » – qui « méritaient » être popularisé parmi l'aristocratie et la petite bourgeoisie comme pièces de salon<sup>4</sup>, c'est-à-dire des arrangements pour le piano. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on a commencé à utiliser le terme de « musique populaire » pour désigner ce que les Occidentaux considèrent comme « folklore », puisqu'il s'agissait d'une musique qui « appartenait au peuple ». Le terme emprunté de « folklore » sera longtemps considéré comme un néologisme (dactylographié *folklor* par George Breazul et *folklore* par Constantin Brăiloiu, jusque dans les années 1920). Pendant la période d'après la seconde guerre mondiale, dans la plupart des études consacrées à la musique « des paysans », l'on utilisera plus fréquemment le terme de « musique populaire » que celui de « folklore » (l'idéologie communiste influencera beaucoup cette tendance, considérant ce type de musique d'une « grande popularité »). Par contre, dans l'Europe de l'Est, le mot « folk » (désignant le genre musical importé des États-Unis dans les années 1960) désignait la musique *country* et était assimilé à la musique « facile », « de jeunesse ». Ainsi, selon le musicologue Marin Marian-Bălașa, quelqu'un qui s'approche des documents écrits sur la musique roumaine, doit savoir cette distinction entre la *musique populaire* en Europe de l'Est = *folklore (folk music)* en Occident, et la *musique populaire (popular music)* de l'Occident = *musique facile, de jeunesse* en Europe de l'Est. Marian-Bălașa souligne que « l'on doit obligatoirement tenir compte de cette distinction. L'absence de cette distinction, surtout dans la communication et les traductions, mène à une confusion totale. »<sup>5</sup>

En grands lignes, il y a 3 étapes de questionnement sur la musique roumaine : pendant l'entre-deux-guerres, durant la période communiste et après la révolution de 1989.

Premièrement, dans les années 1920, une importante enquête musicologique a marqué l'apparition de la revue *Muzica* de Bucarest. Parallèlement et suite à cet événement, les deux grandes personnalités de la vie musicale roumaine, le musicologue Constantin Brăiloiu et le compositeur Georges Enesco, ont beaucoup écrit sur les traits de cette musique.

<sup>3</sup> Rădulescu, Speranța, *Peisaje musicale în România secolului XX* (Paysages musicaux en Roumanie du XX<sup>e</sup> siècle), Editura Muzicală, Bucarest, 2002, p. 54, 108.

<sup>4</sup> Marian-Bălașa, Marin, « Etnomuzicologie română. Scanare succintă a unor construcții și deconstrucții locale (I) » (L'ethnomusicologie roumaine. Scanner succinct de certains constructions et déconstructions locales), *Muzica*, Bucarest, 2001, n° 4, p. 87.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 88.

Constantin Brăiloiu a eu une constante préoccupation pour définir la « roumanité » musicale, tant du côté du folklore (« la musique populaire»), que du côté de la musique savante. Ainsi, dans le III<sup>e</sup> volume des *Œuvres*<sup>6</sup> on peut trouver plusieurs textes sur la « roumanité » musicale comme : « La Musique roumaine » (1920), « Chronique musicale. Melle Aloin. - M. Andricu. - M. Ciomac. Musique roumaine » (1924), « La musique roumaine à l'étranger » et « La nouvelle musique en Roumanie » (1925), « La Chronique musicale. La musique roumaine » (1926), « Romanian music / La musique roumaine » (1929), « La musique roumaine » (1934), « Les opinions des étrangers sur notre musique » (1939) et « La musique populaire roumaine » (1940).

Au cours de la même période, les entretiens avec le compositeur Georges Enesco prouvent qu'il avait été fortement préoccupé par le destin de la musique roumaine. Les chroniqueurs<sup>7</sup> ont parfois donné des titres qui montrent la volonté d'orienter les discussions vers une recherche de la spécificité roumaine : « La musique roumaine » (1912), « L'art roumain. Précisions concernant le problème du spécifique roumain. Entretien avec Georges Enesco » (1927), « Entretien avec Georges Enesco. Sur la musique roumaine » (1928). Cependant, la plupart du temps, dans ces entretiens, on trouve des sous-titres ou des questions ponctuelles qui concernent cette quête : « Comment devrait-on composer la musique roumaine » (1923), « Paroles sur la musique roumaine » (1936) ou même « La jeune école roumaine » (1936).

Deuxièmement, durant la période communiste (1944-1989), l'insistance sur le folklore et surtout sur le « nouveau folklore » - adaptation des nouvelles paroles aux mélodies anciennes - fut une recommandation officielle de l'État en vue de renforcer une « spécificité nationale » de vision communiste. Ainsi, le « spécifique national » a gagné beaucoup de terrain, pendant que la musique « d'inspiration étrangère » (moderniste et d'avant-garde) a été fortement critiquée. Les débats sur la « roumanité » musicale – publiées toujours dans la revue *Muzica* de Bucarest – ont été groupés en « enquêtes » et sont apparus surtout pendant la courte période d'ouverture vers l'Occident (1965-1971). Ainsi, de timides opinions peuvent être retrouvées dans un article datant de 1965 : «La musique roumaine et les tendances de l'art contemporain»<sup>8</sup>, mais particulièrement dans la grande enquête du musicologue Iosif Sava (1968) : « Valeurs et tendances dans la musique roumaine ».

Troisièmement, après l'effondrement du régime totalitaire, les questions identitaires ont resurgi avec une nouvelle problématique. Dans

<sup>6</sup> Brăiloiu, Constantin, *Opere/Œuvres*, Editura Muzicală, Bucarest, 1974, vol. III.

<sup>7</sup> Enesco, Georges, *Interviuri I* (Entretiens I), Editura muzicală, Bucarest, 1988.

<sup>8</sup> Constantinescu, Grigore, « Muzica românească și tendințele artei contemporane » (La musique roumaine et les tendances de l'art contemporain), *Muzica*, Bucarest, 1965, n° 11, p.1-6.

l'enquête parue bien-entendu, toujours dans la revue *Muzica* (2001-2002), l'on s'interroge de nouveau sur la spécificité de la musique roumaine, cette fois-ci, plus particulièrement sur l'existence d'une « école » roumaine et sur sa place (son intégration) parmi les courants contemporains de la musique occidentale. Ce débat entre les opinions des compositeurs de la diaspora et de leurs collègues de Roumanie a été l'occasion - tant attendue mais pas commode, voir même troublante, frustrante ou décevante - de se faire confronter avec l'image de l'extérieur. Il y a eu alors une polémique sur les différentes représentations dont le concept de roumanité musicale pouvait être investi, en fonction de l'espace de résidence, de l'orientation musicale et, évidemment, du succès ou de l'infortune des divers compositeurs ou musicologues interrogés.

Parallèlement aux opinions exprimées dans les enquêtes, on peut trouver des idées sur la musique roumaine dans les histoires de la musique et les dictionnaires internationaux. Pourtant, durant la période communiste, ces articles ont été écrits par des musicologues roumains – en grand partie représentants du totalitarisme - et leurs opinions ont suivi de près les « directives » imposées par le pouvoir politique. Simultanément, même si un certain nombre d'ouvrages consacrés à l'histoire de la musique roumaine ont été publiés au pays, ils se sont montrés très peu utiles pour notre étude sur la « spécificité roumaine », puisque trop détaillés (en voulant être exhaustifs) et idéologiquement orientés. Cependant, on peut y trouver beaucoup de renseignements sur les événements, la chronologie ou les directives de l'époque. Après la révolution de 1989, plusieurs musicologues ont essayé de réécrire l'histoire de la musique roumaine vue d'une autre perspective, prétendument « libérée » de contraintes. Certains d'entre eux ont privilégié une présentation chronologique, en mettant en valeur l'apport des institutions musicales ou les relations de la musique avec le public<sup>9</sup>, d'autres se sont intéressés aux courants musicaux existant au pays et à leur spécificité<sup>10</sup>, pendant que quelques-uns ont essayé une synthèse entre la mise en contexte (présentation chronologique) et les orientations spécifiques<sup>11</sup>.

### **Formation et influences de la musique roumaine**

Pour mieux comprendre l'importance donnée au folklore (source essentielle) ou à l'attraction exercée par la musique occidentale (facteur d'émancipation), il nous faut présenter succinctement le contexte d'apparition et de développement de la musique roumaine.

<sup>9</sup> Cozmei, Mihail, *Istoria muzicii românești - perioada contemporană* (L'Histoire de la musique roumaine – la période contemporaine), Academia de Arte « G. Enesco », Iasi, 1992.

<sup>10</sup> Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* (Orientations, directions, courants de la musique roumaine dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle), Editura Muzicală, Bucarest, 1997.

<sup>11</sup> Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, Bucarest, 2002.

Constantin Brăiloiu, dans une chronique publiée en 1934<sup>12</sup>, survole la période du début de la musique roumaine, insistant sur ses influences occidentales. L'on apprend que, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, des voyageurs occidentaux entendent à Bucarest les filles de nobles jouer du piano et de la harpe, que l'Allemand Haase avait ouvert une fabrique de pianos à Iași ou que les premiers pédagogues étaient des étrangers. Souvent, les pédagogues qui venaient enseigner en Roumanie décidaient d'y rester pour des raisons tant personnelles que professionnelles. Par exemple, la pianiste viennoise Teyber - professeur des princesses Sturdza – se marie au poète Asaki et leur fille, musicienne comme sa mère, devint l'épouse d'Edgar Quinet. De nombreux musiciens y trouvent une nouvelle patrie très accueillante et souvent leurs enfants deviennent, à leur tour, d'importants musiciens roumains (Wachmann, Cauldella, Wiest ou Flechtenmacher). Des noms sonores de la musique internationale passent par le pays ; Schumann donne un concert en 1844 à Iași, Liszt joue à Bucarest en 1846.

Malgré l'influence occidentale, les premières comédies musicales - *Baba Hârca* d'Alexandru Flechtenmacher, *Cinel-Cinel* et *Nuntă țărănească* de Vasile Alecsandri, *Olteanca*, *Petru Rareș* et *Fata Răzeșului* d'Edouard Caudella ou *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu - sont expressément d'influence autochtone, montrant ainsi une volonté d'imposer une spécificité nationale. Mais, « au début, cette *spécificité* était plutôt une couleur locale, obtenue par des citations ou l'imitation des soi-disant *airs nationaux* – des pièces folkloriques faciles, sélectionnées selon leur compatibilité avec l'harmonie occidentale, elle-même assimilée à un niveau relativement superficiel. »<sup>13</sup> En fait, depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, les efforts des compositeurs roumains se sont polarisés d'un côté vers la récupération des deux siècles de tradition européenne dans le domaine de la technique compositionnelle et, de l'autre, vers la recherche de l'identité nationale-folklorique. L'ouverture vers un style international, évitant les « régionalismes », montrait plutôt une volonté de synchronisation avec le monde occidental, pendant que le désir de former une culture spécifique suivait de près les aspirations politiques d'union et d'indépendance des trois provinces roumaines. L'influence occidentale s'était intensifiée après l'apparition des Conservatoires de musique d'Iași et de Bucarest (1864); les cultures française, autrichienne et allemande étaient considérées comme des modèles exemplaires et étaient adoptées à de divers degrés par chaque région. Donc, les œuvres des premières générations de compositeurs roumains se situent, de fait, soit sur un terrain d'éclectisme universaliste – éclectisme initial classique-romantique, puis de coloration impressionniste –, soit sur le terrain de

<sup>12</sup> Brăiloiu, Constantin, *Idem*, p. 358-359.

<sup>13</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 28.

l'académisme folklorique - des solutions de compromis adaptant des mélodies populaires autochtones aux techniques empruntées à la musique occidentale. Les compositeurs cherchaient ainsi une formule optimale pour synchroniser le national et l'occidental.

Après la première guerre mondiale, surtout grâce à la nouvelle perspective ouverte par l'union des trois provinces, les idées ont recommencé à tourner autour de la spécificité nationale. Cette fois-ci, on cherchait expressément à définir une unité culturelle qui serait représentative de la cohérence musicale pour l'entièreté du pays; on l'a trouvée du côté du folklore.

### **a. Cadre musical et débats autour de l'école folklorique pendant l'entre-deux-guerres**

Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Bucarest, la capitale de ce nouvel état d'Europe de l'Est, méritait largement son surnom de « Petit Paris »; sa culture était particulièrement orientée vers la France. Touché par cette grande affinité, Enesco soulignait que: « L'affection particulière que les Français nous accordent est très flatteuse. Jamais un autre pays n'a eu l'occasion si heureuse de se manifester si pleinement à Paris que la Roumanie... Gabriel Pierné montre une sympathie exceptionnelle pour l'école roumaine et pour les compositeurs roumains. »<sup>14</sup> À Paris, la présence des Roumains est permanente ; il était très à la mode d'y faire des études musicales; Alessandrescu, Cuclin, Nonna Otescu, Enacovici, sont tous sortis de la Schola Cantorum. Ion Chirescu, Theodor Rogalski et Stan Golestcan ont été les disciples de Vincent d'Indy. En 1932, deux compositeurs roumains - Filip Lazăr et Marcel Mihalovici – sont parmi les membres fondateurs de la Société de musique contemporaine « Triton » de Paris (1932 - 1939); ils sont aussi des membres actifs de son comité, à côté de Milhaud, Honegger, Prokofiev, Poulenc et Martinu.

La fébrilité de la vie culturelle internationale était rapidement transmise à la scène musicale de Bucarest. Les grands noms qui dominaient la scène musicale roumaine étaient ceux de Bartók et de Stravinsky. Pendant les années 1918-1919, en Suisse, Constantin Brăiloiu était l'un des supports les plus fervents des œuvres d'Igor Stravinsky - tant en qualité de critique musical pour la *Tribune de Lausanne*, qu'en tant qu'interprète au piano à quatre mains, avec Ernest Ansermet ou avec l'auteur lui-même. Le musicologue roumain était aussi un des premiers admirateurs des pièces de Bartók; en 1924, la Société des Compositeurs Roumains lui organise un concert dédié presque entièrement. À cette occasion, Enesco joue - accompagné au piano par Bartók lui-même – sa *Deuxième Sonate pour violon et piano*. Deux années plus tard, lorsque le

---

<sup>14</sup> Enesco, Georges, *Interviuri* (Entretiens), Editura muzicală, Bucarest, 2005, p. 162.

compositeur hongrois revient à Bucarest pour interpréter en soliste sa *Rhapsodie pour piano et orchestre*, il suscite aussi un grand intérêt avec deux autres œuvres jouées en bis à ce concert : *Allegro barbaro* et *Danses roumaines*. Le public roumain s'initie à la musique de Stravinsky en 1925 ; *L'Oiseau de Feu* est interprété à Bucarest par l'Orchestre Philharmonique dirigé par Georges Enesco.

De l'autre côté de l'Océan Atlantique, aux États-Unis, la présence des Roumains était aussi fortement appréciée. En 1926, à Philadelphie, à la première des *Noces* de Stravinsky, Georges Enesco est l'un des quatre pianistes. Ce contact continu entre les musiciens internationaux et les Roumains atteint un point culminant en 1930 avec une intégrale Stravinsky (dirigée par le compositeur lui-même) à l'Athénée roumain de Bucarest. De plus, le prestige des musiciens roumains de l'entre-deux-guerres est soutenu aussi par les grands pianistes roumains Clara Haskil et Dinu Lipatti.

Dans ce « Petit Paris » des années 1920, riche en échanges internationales, accueillant des interprètes et des compositeurs prodigieux, deux événements avaient mobilisé la totalité des compositeurs roumains : la création de la Société des Compositeurs roumains (SCR) et la vaste enquête réalisée par la revue *Muzica* sur la création d'une « école » musicale nationale basée sur le folklore. Bien-entendus, les deux personnalités marquantes de la vie musicale, Constantin Brăiloiu et Georges Enesco, y étaient omniprésents. Ayant de leur côté le prestige et la reconnaissance internationale, ils ont pu soutenir avec autorité ces débats locaux.

Brăiloiu avait convaincu ses confrères à respecter et admirer les musiques des paysans mais, selon Speranța Rădulescu, « sa réussite est, partiellement, le résultat d'un transfert de prestige personnel sur l'objet de ses préoccupations. »<sup>15</sup> Enesco avait fortement encouragé la réalisation d'une école de composition nationale et même « avait lancé une culture » musicale roumaine. Marian-Bălașa souligne avec fermeté que, effectivement, « c'est lui qui l'a poussée » puisque, avant lui, les compositeurs restaient plutôt, du point de vue esthétique, dans les cadres du provincialisme.<sup>16</sup> Dans son souci de définir la musique savante roumaine à venir, Georges Enesco avait esquissé ses traits. Il considérait le folklore « parfait en soi » et mettait en garde les compositeurs contre l'utilisation de celui-ci dans leurs compositions. Pourtant, il mentionnait « une seule exception : l'emploi du folklore dans les rhapsodies, où les motifs populaires sont juxtaposés, non développés. »<sup>17</sup> Ayant expérimenté lui-même l'emploi des motifs populaires dans ses deux *Rhapsodies* (1923), il reprochait aux

<sup>15</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 57.

<sup>16</sup> Marian-Bălașa, Marin, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă* (Oedipe ou sur le sens héroïque de l'existence dans le drame), Minerva, Bucarest, 1995, p. 101.

<sup>17</sup> Enesco, Georges, *Interviuri I* (Entretiens I), Editura muzicală, Bucarest, 1988, p. 35.

compositeurs leur tendance à l'universalité et leur éloignement des « racines » : « À mon avis, notre musique devrait être composée uniquement de rhapsodies et de suites pour orchestre. Nous avons l'exemple de l'école espagnole et particulièrement de l'école russe où les chants populaires sont prédominants. »<sup>18</sup> Il avait précisément encouragé les jeunes compositeurs à réaliser une école inspirée du folklore, selon le modèle des écoles nationales du XIX<sup>e</sup> siècle : « J'ai toute la confiance dans le destin de la jeune musique roumaine. [...] Une extraordinaire source reste le folklore et, dans ce domaine, les efforts de Brăiloiu ont merveilleusement aboutis ; il a sauvé le folklore, dévoilant sa beauté et son originalité des gisements où, ignorée, elle risquait de se perdre. Encore une fois, je crois de toutes mes forces en l'avenir de la musique roumaine...»<sup>19</sup> On souligne surtout l'idée que le folklore est une « valeur essentialisée », un « trésor » dont les compositeurs peuvent s'inspirer. Pourtant, Unesco observe que le folklore roumain ne sera pas nécessairement compatible avec l'harmonie et les formes de la musique occidentale : « je pense qu'il y a une grande incompatibilité entre les formes classiques et le folklore roumain. Pour cela, nos compositeurs ne doivent pas *européaniser* le folklore, mais le garder dans sa profonde nudité. Les créations des compositeurs roumains doivent suivre le chemin de l'invention en lui donnant un *caractère* folklorique.»<sup>20</sup>

Toujours chez Unesco, dans un entretien datant de 1928, on trouve pour la première fois l'expression « en caractère roumain », expression qui sera longuement détaillée pendant les années suivantes : « Je n'utilise pas le terme de *style*, parce que ce dernier implique quelque chose de fabriqué ou d'artificiel, tandis que *caractère* suggère quelque chose de donné, quelque chose qui existe depuis le début. Vous devriez souligner le fait que l'utilisation de matériau folklorique ne garantit pas en soi une réalisation authentique dans le caractère populaire ; elle y contribue, de manière circonstancielle, quand le matériau est traité dans l'esprit des gens du peuple ; de cette manière, les compositeurs roumains seront capables d'écrire des compositions dignes de ce nom, dont le caractère sera similaire à celui de la musique populaire, mais qui seront réalisées selon des moyens différents et absolument personnels. »<sup>21</sup>

Paradoxalement, l'intégration de la jeune école musicale roumaine dans la modernité du XX<sup>e</sup> siècle peut être considérée comme le résultat des tentatives de définition et d'expression de l'identité nationale. La nouvelle orientation de la musique roumaine dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle - avec Georges Enesco à sa tête - est représentée par un groupe de

<sup>18</sup> Enesco, Georges, *Interviuri* (Entretiens), Editura muzicală, Bucarest, 2005, p. 142.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 294.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 246.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 220.



compositeurs relativement homogènes au niveau de leur style musical parmi lesquels Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Filip Lazar, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri. Ils ont tous fortement essayé d'imposer une spécificité musicale roumaine.

Le fait que, dans les années 1920, une partie de ces compositeurs aient commencé à manifester leur intention de s'intégrer dans la modernité musicale européenne, ne signifiait pas une rupture avec la tendance nationale, mais plutôt l'intégration normale, dans cette aire culturelle, des mouvements musicaux de l'Europe de l'Est. Des compositeurs comme Janaček, Stravinsky (dans sa période russe) ou Bartók ont prouvé que le matériel folklorique pouvait devenir la matière brute d'un art véritablement moderne.

A l'opposé de la « tragédie » qui serait l'utilisation des techniques de composition occidentales pour « embellir » le folklore, Enesco admire l'influence de la mélodie de type oriental (surtout la musique gitane) qui, selon son opinion, donnerait encore plus de charme à la musique roumaine : « Dans notre musique prédomine l'influence orientale ; c'est elle qui enchante le plus et nous fait rêver. De toutes les influences, c'est elle qui se révèle le plus en musique, bien adaptée et assimilée par l'art roumain. Elle nous a été apportée par les gitans et s'est répandue partout. »<sup>22</sup> Malheureusement, en opposition aux idées généreuses et intégratrices d'Enesco, dans les années 1920 - parallèlement aux mouvements qui envahiraient l'Europe dans les années suivantes – à Bucarest il y a eu une grande polémique autour des musiques gitanes. Sabin Drăgoi, suivant les courants d'extrême-droite à la mode, soutenait que « [...] les gitans déterminent ou précipitent la détérioration de la musique roumaine, en lui infusant des éléments de mauvais goût, étrangers à la sensibilité (ou à l'« âme ») du peuple, éléments collectés sans discernement à partir de n'importe quelle source disponible. »<sup>23</sup> George Breazul était, lui aussi, un défenseur de la « pureté » de la musique roumaine puisque, dès 1909, il avait recommandé aux chercheurs d'authenticité d'aller écouter les vieux paysans roumains, mais pas les Gitans.<sup>24</sup> Il faut prendre ces répliques avec précaution, puisque l'ethnocentrisme et la xénophobie étaient des idées à la mode, malheureusement rependues dans toute l'Europe pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

La grande ouverture intégratrice d'Enesco venait aussi du fait que, pendant son enfance, son premier premier maître musicien fut justement un gitan. Donc, il connaissait cette musique de l'intérieur et il admirait également les talentueux improvisateurs gitans. Enesco et Brăiloiu ont

<sup>22</sup> *Idem*, p. 179.

<sup>23</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 58.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

toujours mis en garde leurs collègues contre les exagérations de ce genre soulignant qu'en art, « il n'y a pas de place pour la politique » et que « le nationalisme est bon, mais pas en art ».<sup>25</sup>

Ainsi, selon Enesco, ce qui assurerait la beauté de la musique roumaine, serait sa spécificité orientale, puisqu'il y a là « quelque chose de différent par rapport aux autres »<sup>26</sup> Et par ce caractère « oriental », Enesco voulait plutôt dire « la nostalgie » : « [...] une caractéristique générale de notre musique nationale [...] c'est la tristesse, même dans la joie. Ce sentiment est inspiré par nos vallées et nos collines, par la couleur particulière de notre ciel, de nos pensées qui nous pèsent et déterminent en nous une certaine nostalgie [*dor*]. » (Enesco, 2005, p. 180) Revenant aux débats sur la musique roumaine, Enesco trouve que, justement, cette perception spécifique de l'espace détermine un sentiment particulier, ce qui serait perçu comme un trait de la « roumanité » : « Dans nos chants, il y a une atmosphère unique, un sentiment de nostalgie. La nostalgie est inhérente à la spécificité roumaine. »<sup>27</sup>

Pour les théoriciens du début du siècle, il y a eu une très claire distinction hiérarchique entre les musiques populaires, jugées inférieures, et les musiques savantes, évidemment considérées supérieures. Selon Speranța Rădulescu, le poète philosophe Lucian Blaga (l'auteur de *L'Espace mioritique*), d'ailleurs admirateur de la culture populaire et théoricien de l'avant-garde) était responsable de cette séparation, puisqu'il avait « tracé une ligne de démarcation imaginaire entre les *cultures mineures* – alors, évidemment, les cultures orales paysannes - et celles *majeures* - lettrées -, ligne que personne n'a pas directement et énergiquement remis en question depuis ce temps-là. La distinction persiste encore aujourd'hui dans la conscience de la grande majorité des intellectuels de Roumanie. Elle est acceptée aussi par des gens simples qui sont – et qui étaient, surtout dans les époques antérieures - très respectueux envers les intellectuels et leurs œuvres. Ces gens simples considéraient que les œuvres des intellectuels ne peuvent être que *supérieurs* aux créations folkloriques. »<sup>28</sup> Jean-Jacques Nattiez souligne cette discrimination perçue dans certaines cultures : « Une des caractéristiques des sociétés où se manifeste le *circuit long* de la communication, est l'existence d'une séparation entre les cultures ou les musiques *d'en bas* et les musiques *d'en haut*, celle qui existe, d'une part, entre les musiques paysannes, le folklore musical, les musiques de variétés, les musiques pop, les musiques de film, le rap, etc., et, de l'autre, les

<sup>25</sup> Enesco, Georges, *Interviuri* (Entretiens), Editura muzicală, Bucarest, 2005, p. 183.

<sup>26</sup> Idem, p. 181.

<sup>27</sup> Idem, p. 180.

<sup>28</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 50.

musiques de cour, les musiques de concert, l'opéra, les musiques d'avant-garde, qui sont l'apanage des groupes cultivés. »<sup>29</sup>

En réponse à la question de savoir s'il peut exister une musique « savante » roumaine (enquête de la revue *Muzica* de 1920), Constantin Brăiloiu disait qu'il n'aimait pas les hiérarchisations : « Je confesse que je ne peux pas admettre l'existence des genres musicaux inférieurs et supérieurs. »<sup>30</sup> Mais, il donnait des nuances à ces témoignages : « Il y a, certainement, un genre musical savant, à la différence du genre populaire [folklorique] et pour cela, la question qui préoccupe la revue *Muzica* semble être l'interrogation sur la possibilité qu'ont nos chants et nos jeux *nationaux* de donner naissance à une musique savante, de la même manière que, par exemple, les chants espagnols ont donné naissance aux compositions comme *Iberia* d'Albeniz ou même *España* de Chabrier. »<sup>31</sup>

En Roumanie, la question d'existence d'une école nationale avait resurgi avec un grand retard par rapport aux autres écoles, à cause de la tardive constitution du pays comme État unifié et indépendant. Malgré cela, Brăiloiu croyait en sa possibilité d'affirmation : « Et pourquoi pas ? Le folklore russe, nordique ou hongrois n'ont-ils pas déterminé l'apparition des écoles nationales ? Pourquoi pas chez nous ? »<sup>32</sup> Toujours en réponse à l'enquête de la revue *Muzica* de 1920, Brăiloiu touchait un sujet qui va « torturer » les compositeurs roumains pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle : l'idée que le folklore roumain serait incompatible avec les formes et les genres de la musique classique occidentale : « Certains ont riposté (Nonna Otescu) que nos mélodies populaires s'adaptent difficilement au soi-disant style symphonique. C'est vrai. Pourtant, je ne vois pas quelle conclusion on pourra en tirer, sinon peut-être seulement que notre musique ne sera pas symphonique. Comme si l'on était obligé d'écrire des symphonies et des sonates ! N'en a-t-on pas déjà assez écrit ? [...] Au lieu de nous soumettre avec servilité en face de l'Occident, ne serait-t-il pas mieux de chercher la vraie expression de notre propre âme ? »<sup>33</sup> Malgré ses conseils, lors d'un concert de musique roumaine « savante » à Paris, en 1925, Brăiloiu était obligé de constater avec chagrin l'effet désastreux de l'utilisation inadéquate des mélodies folkloriques à l'intérieur des formes occidentales. Le chercheur condamnait fortement l'hétérogénéité des musiques présentées : « Cette ambition de parler un langage élevé, n'utilisant que des paroles paysannes, ne peut pas être à l'abri des dangers dans lesquels sont tombés les Russes, ni les Espagnols. [...] On ne comprend pas encore que la forme sonate ou autre forme n'est pas

<sup>29</sup> Texte se trouvant in: Jean Molino, *Le singe musicien* (manuscrit).

<sup>30</sup> Brăiloiu, Constantin, *Idem*, p. 189.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

un vase dans lequel l'on peut verser et mélanger n'importe quels ingrédients, sans se soucier des réactions entre le contenu et le contenant, et qu'une mélodie, des Noirs, des Roumains, des Russes, a déjà une forme, une structure très complexe et qu'on ne peut pas l'utiliser n'importe comment! [...]. De ce point de vue, une symphonie sur des motifs des mélodies des Noirs (comme celle de Dvorak) ou un quatuor scolastique sur une mélodie populaire roumaine me semble des monstres esthétiques.»<sup>34</sup> Unesco soutenait des théories analogues et, plus tard, l'on retrouvera des soucis de compatibilité esthétique chez la génération de compositeurs des années 1960 (surtout chez Ștefan Niculescu, qui proposera de nouvelles formes, supposées être plus adaptées à la spécificité de la musique roumaine). Pratiquement, une fois ce débat lancé, l'on a pris pour acquis qu'il s'agissait là d'une réelle incompatibilité, et toute la génération suivante est allée dans cette même direction. Pour trouver une solution à l'incompatibilité esthétique, Brăiloiu suggérait les influences qui, selon lui, pourraient être mieux adaptées à la musique roumaine : « En ce qui me concerne, je persiste à croire que la forme du futur *genre musical supérieur* roumain n'aura rien en commun avec le symphonisme allemand. Mais, ailleurs non plus, il n'existe pas de forme compatible avec notre folklore ; il n'y a pas de forme donnée, que l'on pourra utiliser sans l'avoir, auparavant, assimilée. Pourtant, l'étude des auteurs modernes russes et français pourra nous guider dans la bonne voie. »<sup>35</sup>

Créer une « école » basée sur le folklore n'était pas chose facile pour les compositeurs roumains de l'entre-deux-guerres. Tout d'abord, la grande majorité d'entre eux n'étaient pas à l'origine des paysans, donc ils n'avaient pas eu l'occasion de connaître le folklore de l'intérieur. En règle générale, ils avaient fait leurs études musicales à l'étranger. Harry Halbreich s'appuie sur la « théorie de la latinité » pour expliquer la préférence des compositeurs roumains à étudier – et même à s'exiler – en France : « La latinité du peuple roumain lui a toujours permis de demeurer lui-même. De nos jours encore, elle n'est pas un vain mot : les meilleurs compositeurs roumains, mis en demeure de s'expatrier pour trouver un plus vaste débouché à leur art, n'ont pas hésité. Plutôt que l'Allemagne, plus proche, ils ont choisi Paris (Enesco, Golestan, Mihalovici, Lazăr). »<sup>36</sup> Difficile alors de se mettre d'accord et de créer une école. Ces compositeurs, qui se sentaient Roumains parmi les Français et Français parmi les Roumains, qui avaient bien appris les techniques classiques, essayaient de composer une musique nouvelle, n'utilisant plus de citations folkloriques : « Nous ne voulons plus préparer la salade russe du pot-pourri d'antan, mélangeant les miettes d'*Am un leu*, *Sârba popilor* ou *Pasăre*

<sup>34</sup> *Idem*, p. 262.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>36</sup> Halbreich, Harry, « La musique roumaine au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle », in Dufourcq, Norbert (éd.), *La Musique*, Larousse, Paris, 1965, p. 259.

*galbenă-n cioc* dans la mayonnaise du contrepoint. Mais, guidés par notre instinct créateur et les affinités biologiques cachées dans notre subconscient, nous voulons créer *la musique roumaine savante*. »<sup>37</sup>

### **b. Cadre musical et débats sur la musique pendant le régime communiste**

Pour plusieurs pays de l'Europe de l'Est, l'histoire musicale d'après la guerre a représenté « une rupture brutale avec les traditions de la période antérieure. »<sup>38</sup> Mais, selon Speranța Rădulescu, cela représente la normalité dans l'évolution historique : « les musiques sont toujours sous l'influence des idéologies. [...] Même la constitution des écoles nationales de composition [...] est le fruit des idées liées à l'affirmation de l'identité ethnique dans le cadre politique des États nationaux [...]. » Pourtant, « jamais les pressions idéologiques exercées sur les musiciens et les musiques n'ont été si dures, planifiées, bien focalisées et prolifiques que dans la Roumanie des années 1944-1989. »<sup>39</sup> Si, entre les guerres, la présence et le prestige des personnalités comme Enesco ou Brăiloiu donnait beaucoup d'élan aux débats identitaires et à la musique, après l'arrivée des communistes, les débats ont diminués en nombre, puisque les plus grands musiciens du pays ont dû choisir entre quitter le pays, se conformer aux normes dictées par les politiciens ou se retirer de la vie musicale. Il y a eu plusieurs « vagues » d'exilés; parmi les premiers on peut compter justement Georges Enesco, Constantin Brăiloiu, Clara Haskil et Dinu Lipatti. Plus tard, beaucoup de compositeurs et musicologues ont quitté la Roumanie : Aurel Stroe et Corneliu Dan Georgescu (Allemagne), Gheorghe Costinescu, Sever Tipei, Dinu Ghezzo (États-Unis), Costin Mioreanu, Mihai Mitrea-Celarianu, Costin Cazaban, Horia Șurianu, Radu Stan (France), Horațiu Rădulescu, Lucian Mețianu (Suisse). Pas seulement les compositeurs, mais aussi les chanteurs (Ileana Cotrubaș, Viorica Cortez, Mariana Cioromila, Mariana Nicolesco), les instrumentistes (Radu Lupu, Andrei Vieru, Eugen Sârbu, Radu Aldulescu) ou les chefs d'orchestre (Sergiu Celibidache, George Georgescu) ont été forcés à s'exiler, parfois en risquant leurs vies ou celles de leurs familles.

L'influence de l'idéologie d'après la guerre étouffait toute forme de liberté d'opinion et de création. Avec le « rapport Jdanov », en 1948, le Comité Central du Parti Communiste d'URSS lança une condamnation contre toutes les tendances modernistes, arguant que la musique devait être accessible et comprise immédiatement par tout le monde. Il semblerait au premier abord que l'influence de la musique russe d'après la guerre se

<sup>37</sup> Brăiloiu, Constantin, *Idem*, p. 276.

<sup>38</sup> Sandu-Dediu, Valentina, *Idem*, p. 11.

<sup>39</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 67.

justifiât par le slogan : « À civilisation nouvelle, art nouveau » (Hodeir, 1971, p. 98) et « le mot d'ordre fut de ne jamais se laisser influencer par l'Occident. »<sup>40</sup>

Les discussions qui s'ensuivirent touchèrent les musiciens qui avaient adhéré au sérialisme et aux autres tendances considérées comme modernistes, puisque les communistes avaient mis en œuvre la conception utilitariste de la musique : « La musique doit servir ; le rôle du musicien est de glorifier la grandeur [de la Russie, puis de la *nouvelle* Roumanie], d'exalter la beauté de l'effort du travailleur, de peindre le développement industriel et agricole du pays, de chanter la joie du peuple et l'avenir du socialisme. Ce programme exige évidemment que le créateur garde un contact permanent avec les masses, sous peine d'être frappé d'inefficacité, et par là, de nullité. »<sup>41</sup> Les institutions de concert, les mass médias et les conservatoires ont eu un accès limité (ou nul) aux créations des compositeurs comme Arnold Schonberg, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ou même à certains œuvres d'Igor Stravinsky, Serghei Prokofiev et Dimitri Chostakovitch. Le chef d'orchestre Cristian Mandeal affirmait que les musiciens étaient désavantagés par un régime idéologique « primitif » qui avait exclu des programmes de concerts une bonne partie du répertoire universel : « Nous n'avons pas eu la permission de jouer de la musique religieuse ou des thèmes religieux, ce qui représente presque la moitié de toute la musique baroque et classique. En plus, à cause du manque de moyens, on n'a pas eu la possibilité de jouer la musique du XX<sup>e</sup> siècle.»<sup>42</sup> Des interdictions de toutes sortes se sont ajoutées à la situation déjà pénible des artistes et le discours musicologique (par exemple, celui de Gheorghe Ciobanu) a largement contribué à l'instauration de la confusion esthétique généralisée par un langage stéréotypé, la « langue de bois », et par le message utilitariste : « Par ce qu'il crée, l'artiste a le devoir de transposer, dans une forme artistique, les choses qui sont intéressantes pour la société et qui peuvent l'aider dans son avancement. » (in Sava, 1968g, p. 9) Selon Speranța Rădulescu,<sup>43</sup> entre 1944 et 1989, la politique du parti communiste était assez déroutante ; l'intensité des exigences et de l'oppression changeait continuellement. Au fur et à mesure que le temps passait, les idées qui se sont solidifiés étaient l'obligation de suivre aveuglement les

---

<sup>40</sup> Hodeir, André, *La musique étrangère contemporaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 101.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>42</sup> Petrovici, Milan, « Entretien avec le chef d'orchestre Cristian Mandeal », *Actualitatea musicala*, II, 1991, n° 26, p. 1.

<sup>43</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 101-105.

directives du parti, l'avantage de la culture des masses sur la culture académique et l'athéisme.

Après la deuxième guerre mondiale, il n'y a pas eu de débat identitaire, puisque le profil de la musique à composer était « dicté » par l'idéologie et que les musicologues devraient se conformer au discours imposé. Si les articles publiés dans les dictionnaires internationaux étaient généralement écrits par des Roumains, la plupart des histoires internationales ont été conçues par des musicologues étrangers, en fonction des données accessibles aux chercheurs occidentaux. Comme, pendant la période 1944-1960, le pays était passé par une période de « fermeture », les informations concernant les compositeurs et leurs directions esthétiques étaient insuffisantes pour tracer une image cohérente d'un phénomène musical. Dans ces conditions, les chercheurs occidentaux pouvaient choisir entre présenter l'histoire de la musique roumaine jusqu'à la période de l'entre-deux-guerres (et « espérer » que la musique d'après 1944 serait une continuation des voies artistiques d'avant) ou accepter la version « officielle » de la musique roumaine diffusée par le service de propagande communiste. Dans le premier cas, cette musique serait la création des compositeurs très cultivés, ayant achevé leurs études en Occident ; dans le second cas, elle serait le « produit » des compositeurs engagés politiquement et rêvant de la « construction » d'un « nouveau folklore ». Dans les deux cas, ce n'était pas une image réelle ou, au moins, complète!

Parmi les chercheurs occidentaux qui ont éprouvé des difficultés à avoir accès aux informations actualisées sur la musique roumaine d'après la guerre, Robert Bernard avait choisi de suivre la première des voies énoncées plus haut, présentant avec beaucoup d'enthousiasme la musique roumaine des principaux compositeurs de l'entre-deux-guerres : « Tous, à de très rares exceptions près, ont eu un style caractéristique roumain. La plupart, sinon tous, ont subi l'influence d'Enesco et n'en font pas mystère. »<sup>44</sup> Pour Bernard, Georges Enesco représente le modèle par excellence de cette « roumanité » : « Bien davantage que les citations de thèmes folkloriques qui contiennent l'œuvre d'Enesco, ou même que les thèmes qu'il a personnellement inventés, et qui sont conformes aux données stylistiques de la musique populaire roumaine, c'est la conception même de l'art musical qui, chez Enesco, est foncièrement et fondamentalement roumaine. »<sup>45</sup> Selon d'autres musicologues occidentaux, la musique des compositeurs roumains des années 1960, pareillement à celle de l'entre-deux-guerres, serait encore tributaire du folklore : « Tous les compositeurs

---

<sup>44</sup> Bernard, Robert (éd.), « Roumanie », in *Histoire de la musique*, Tome III – « Dix-huitième et vingtième siècles », Fernand Nathan, Paris, 1963, p. 1254.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 1252.

roumains s'en inspirent, quelles que soient leur personnalité et les particularités de leur langage, dans leur souci d'une expression nationale»<sup>46</sup>

En fait, dans les années 1960, l'internationalisme dirigé par les Soviétiques s'est transformé en son opposé : un nationalisme radical. L'influence de la littérature musicale soviétique ayant faibli, l'on s'était préoccupé avec fébrilité de l'ethos autochtone et des créations musicales qui s'en était inspirés. L'on croyait encore que, pour trouver la spécificité musicale nationale, il serait souhaitable, voire même incontournable, de s'inspirer du folklore. Pendant cette période, on avait réhabilité les musiciens d'avant la guerre ; Georges Enesco, interdit pendant longtemps, avait été « redécouvert ». À la culture des masses, on a incorporé la culture des intellectuels, à la condition qu'ils expriment et qu'ils soutiennent les arguments pro nationalistes : « Le professionnalisme culturel n'était plus à l'ordre du jour. Tout le monde fut invité à faire de la culture ou, en tout cas, à chanter et à danser. »<sup>47</sup> C'est à cela que servait le festival *Cântarea României (Le chant de la Roumanie)*. Inauguré en 1977, ce gigantesque festival a été la plus incontestable preuve de la mégalomanie du régime communiste. C'était l'action la plus élaborée et la plus coûteuse pour promouvoir le dilettantisme en interprétation et les pseudo-valeurs en création artistique et littéraire. D'une édition à l'autre (le festival était organisé tous les deux ans), le nombre d'ensembles participants augmentait vertigineusement. Les statistiques nous montrent que, si à la première édition ont participé 100.000 ensembles, à la sixième édition étaient présents 500.000 ensembles (5 millions de participants au festival, alors que la Roumanie comptait à ce moment-là 22 millions d'habitants !). On a favorisé particulièrement les ensembles d'amateurs ayant un répertoire militant, avec des « hommages » au « plus aimé des dirigeants » qui était, évidemment, le président Nicolae Ceaușescu. Boia raconte l'étendu et le profil de ce festival: « Des centaines de milliers d'amateurs, des usines, des champs, des écoles, furent invités ou, si nécessaire, obligés, d'improviser des spectacles de toutes sortes. C'était une manière de faire passer les intellectuels au second plan (vous voyez ? n'importe qui peut le faire !) et d'inonder dans un optimisme artificiel les problèmes de plus en plus graves que rencontrait la société roumaine. »<sup>48</sup>

Saturés de slogans et d'endoctrinement politique, les compositeurs ont trouvé que la nouvelle orientation vers le spécifique national représentait une brèche pour échapper aux obligations d'écrire des hymnes et des pièces à caractère politique. Comme les recherches sur le folklore et le spécifique

---

<sup>46</sup> Frémiot, Marcel, « Roumanie », in Roland-Manuel, *Histoire de la musique II*, vol. 2 – « Le XX<sup>e</sup> siècle », Gallimard, Paris, 1963, p. 1334.

<sup>47</sup> Boia, Lucian, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, Paris, 2003, p. 174.

<sup>48</sup> *Ibidem*.



national étaient devenues une priorité pour le gouvernement, une partie des compositeurs se sont laissés emporter par l'enthousiasme dans « le piège le plus insidieux pour les contestataires potentiels du régime, puisqu'ils constataient, avec soulagement, que le pouvoir avait aussi certains objectifs estimables, pour la réalisation desquelles ils pouvaient collaborer – en se sauvant en même temps - sans salir leurs consciences. »<sup>49</sup> Ainsi naquit une nouvelle intelligentsia qui, passionnée par la recherche des « origines » et de la « beauté du folklore », collaborait volontairement avec le régime politique. Après la grande vague de chercheurs des trésors folkloriques, dans les années 1970-1980, cette préoccupation pour les « racines folkloriques » et la « spécificité » a largement diminué, mais, puisque les créateurs ne voulaient pas les renier, ils ont largement théorisé « leurs intentions d'aborder la création populaire à partir de l'essence et de ses spécificités archétypales. »<sup>50</sup>

Étant donné que les musiciens qui répondaient positivement aux demandes du parti étaient, par la suite, amplement gratifiés - par des bourses d'études, des prix, des publications, des vacances payées dans les résidences réservées aux artistes à la mer ou à la montagne - les textes sur la roumanité ont suivi généralement l'image imposée par le régime. Et les textes parus à l'extérieur du pays reproduisaient le même discours. Ainsi, la plupart des chercheurs ayant écrit des articles dans les dictionnaires ou les histoires de la musique à l'extérieur du pays, ont beaucoup parlé du folklore (les paysans étant considérés « d'origine saine »), mais moins de la musique savante (musique des « intellectuels » - nobles ou bourgeois désavantagées par le système communiste).

La période des années 1960 a représenté une étape d'ouverture vers l'Occident, qui a marqué le début d'une redéfinition identitaire. Pourtant, les gens qui sortaient et gagnaient des prix à l'extérieur du pays – et qui revenaient! - étaient largement médiatisés par le pouvoir politique et devenaient des objets de propagande. Pour comprendre pourquoi, durant toute l'histoire de la musique roumaine, l'on accorde tant d'importance à la génération des années 1960, et pourquoi l'on considère parfois que la « vraie » musique roumaine a commencé à partir de cette période, il faut connaître le contexte d'apparition des préoccupations mathématiques et ce qu'elles ont représenté pour les Roumains.

Pareillement aux intellectuels et philosophes roumains des pays de l'Est, les musiciens, « cloîtrés » entre les frontières, n'ont pas échappés au phénomène de survalorisation des courants musicaux venus de l'Occident. Dodécaphonisme et sérialisme interdit, ils cherchaient des voies pour être modernistes sans se faire arrêter pour délit d'utilisations des concepts occidentaux. Ainsi, dans l'imaginaire des musiciens désireux d'émancipation,

<sup>49</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 102.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 103.

le festival international de Darmstadt - une des plaques tournantes des nouvelles tendances musicales de l'après-guerre - avait pris des connotations extraordinaires et la simple participation d'un des compositeurs roumains au festival lui conférait une marque de modernisme ou d'avant-gardisme. Même si l'obsession pour les mathématiques était dans *l'air du temps* dans les années 1960, pour les compositeurs des pays de l'Est, cette voie représentait aussi une réaction de protestation contre le régime communiste et une manière d'échapper à la censure. Les compositeurs roumains ne pouvaient pas s'inspirer des dodécaphonistes viennois, puisque le simple fait de trouver dans une de leur partition 12 notes différentes qui se suivaient pouvait leur ruiner la carrière (et la censure prenait le temps de compter tous les petites notes!). La réalité était qu'il y a eu bien d'intellectuels qui se sont fait emprisonnés ou envoyés en plein milieu de la nuit aux travaux forcés (pour construire le Canal Danube-Mer-Noire) pour avoir « péché » en écrivant quelques notes dans un langage musical sériel ou dodécaphonique. Pour se protéger, la plupart de musiciens modernistes roumains ont donc choisis de contourner l'influence directe des courants européens et de se lancer dans des théories mathématiques (trop abstraite pour être accusées de transmettre un message politique subliminal). Donc, ils ont suivi des cours de mathématiques au niveau universitaire ou ils ont collaboré avec des scientifiques pour réaliser leurs projets artistiques. De plus, pour que tout soupçon de dodécaphonisme soit éliminé, ils ont largement théorisé leurs recherches et publié des articles sur les modalités de constructions mathématiques de leurs partitions musicales. La passion d'écrire était au rendez-vous!

C'était bien dans les années 1960 qu'à vu le jour la fameuse « génération spontanée » : un groupe de compositeurs qui avaient créé des œuvres en *synchronie* avec les courants occidentaux et qui n'étaient plus tributaires du folklorisme. Certaines considèrent que seulement à partir de cette génération on peut parler d'une « première vraie école » de musique roumaine : Parmi ces compositeurs on peut citer : Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Aurel Stroe, Tiberiu Olah, Myriam Marbé et Cornel Țăranu. Ils ont aussi été nommés « la génération des assistants » puisque, n'étant pas soumis idéologiquement, ni membres du parti communiste, ils n'avaient pas la possibilité d'avancer dans la hiérarchie universitaire.<sup>51</sup> Il s'agissait effectivement d'une école fondée sur des principes modernistes, et, selon Octavian Nemescu, « les compositeurs de la première génération de l'école roumaine étaient liés au structuralisme, au sérialisme intégral et ils ont abordé le phénomène sonore du point de vue mathématique. »<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Radu Stan, communication personnelle, Paris, février 2000. Les grades universitaires en Roumanie sont: Assistant, Lecteur, Conferencier et Profeseur.

<sup>52</sup> Stan, Luana, « Octavian Nemescu – Oboseala care urmează unui fenomen de efervescentă » (La fatigue qui suit un phénomène d'effervescence), *Muzica*, Bucarest, 2001b, n° 4, p. 9.

Méditant sur l'existence d'une école de composition dans les années 1960, Speranța Rădulescu lance une des plus graves questions: « Je me demande si les modernistes radicaux ne sont pas les premiers à marquer, par leurs créations, un important changement dans l'évolution de l'école nationale roumaine de composition, notamment sa transformation en école roumaine de composition tout court. »<sup>53</sup> Le compositeur Mihai Mitrea-Celarianu, qui avait quitté la Roumanie pour s'installer à Paris, soutenait justement qu'à partir des années 1960, sa génération, ayant rattrapé le retard par rapport aux Occidentaux, était enfin synchronisé avec la musique internationale: « Nous avons eu la chance d'être semblables aux jeunes musiciens de l'Occident. Notre point de départ était posé dans l'actualité. Pour moi, le point de départ c'était Messiaen et la musique sérielle. Donc, si j'avais été à Paris ou à New York, je n'aurais pas fait mieux. Ma génération n'a pas du passer par le néo-classicisme, la musique réaliste-socialiste. Nous n'avons pas du faire des études à Moscou. »<sup>54</sup> Donc, cette génération de compositeurs n'avaient plus besoin de se justifier comme Roumains faisant appel au folklore : « L'école reste roumaine sans avoir besoin de sa prothèse folklorique – pareillement aux écoles polonaise et hongroise de la même période, qui restent polonaise et hongroise, indépendamment du lien (ou non) de leurs créations avec les musiques rurales de leurs pays. Sa nouveauté consiste en l'absence d'accents ethniques explicites et délibérément distinctifs.»<sup>55</sup> Cette musique pourrait être considérée comme roumaine justement parce qu'elle est faite par des Roumains qui, sans chercher un lien avec le pays, « produisent un style de musique commune aux compositeurs d'une même aire culturelle ou géographique ».<sup>56</sup>

Comme partout en Europe, l'année 1968 a apporté des changements radicaux dans la vie politique et une grande espérance de liberté. En Roumanie, au début de l'année, le président Nicolae Ceaușescu s'est prononcé contre une conférence mondiale du mouvement communist. Ensuite, en février, la Roumanie s'est retirée de la conférence consultative de Budapest et parallèlement, la diplomatie roumaine a commencé une politique indépendante dans les Balkans. Enfin, au mois de mai, la visite du Général de Gaulle a été l'occasion pour les dirigeants roumains de réaffirmer leur ouverture vers une indépendance nationale par rapport à l'URSS. Comme point culminant de cette politique d'indépendance, en août 1968, la Roumanie refuse d'associer son armée à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les forces du pacte de Varsovie. Et voilà l'excellent

<sup>53</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 109.

<sup>54</sup> Stan, Luana, « Les Frustrations identitaires. Quelques idées de Mihai Mitrea-Celarianu sur l'école roumaine de composition », *Studia Musica*, Cluj-Napoca, 2012, n° 2, p. 15-20.

<sup>55</sup> Rădulescu, Speranța, *Idem*, p. 109.

<sup>56</sup> Jean-Jacques Nattiez, communication personnelle, septembre 2007.

contexte pour une rédefinition identitaire! Peu de temps après le « Printemps de Prague », surgira l'enquête « Valeurs et tendances de la musique roumaine » dans la revue *Muzica* de Bucarest. On voulait faire le point et redéfinir les repères de la « roumanité » musicale. Malheureusement, la plupart des musiciens étaient déjà profondément tributaires des idées communistes, de la « langue de bois » et surtout de la « pensée de bois ». Sur 51 musiciens enquêtés, 22 considèrent la tradition comme source pour la musique roumaine, 19 parlent de la synthèse entre la tradition et les nouveaux langages et seulement 4 reconnaissent l'existence d'une école roumaine de composition. Chez certains musiciens, on retrouve les mêmes repères culturels. Mais, en ce qui concerne les caractéristiques de cette musique, les réponses des interviewés sont plutôt évasives : la plupart d'entre eux ont évité de répondre à la question (27/51), d'autres ont hésité entre une neutralité polie (13/51), des discours idéologiques (6/51) ou une attitude traditionaliste, suggérant le folklore comme source pour la « roumanité » (4/51). Seul Aurel Stroe essaya de formuler une réponse : « À l'étranger, j'ai eu l'occasion de constater que notre musique, même si elle est relativement peu connue, suscite l'intérêt justement par ses particularités – que nous ne pouvons pas définir avec précision, mais qui semblent émaner d'une expérience culturelle spécifique. Quelques musiciens présumant que sa spécificité serait la couleur, pendant que d'autres pensent qu'il s'agit du matériau sonore. Mais je pense que les opinions les plus pertinentes proviennent de ceux qui observent une modalité spécifique de disposition du matériau sonore dans le temps. »<sup>57</sup> Donc, s'agit-il d'une certaine perception spécifique du temps?

Quelques années plus tard (1974), au Canada, le compositeur Serge Garant, essayant à définir à son tour la spécificité de la musique québécoise, misait aussi sur ce rapprochement entre la musique et le temps: « Nous avons une autre vision de ce que le temps est, par exemple. Quand on nous dit : on fait un court voyage, on fait cinq heures de voiture. Et en Europe, cinq heures de voiture, on se rend assez loin, on voit du pays. Beaucoup plus que chez nous. »<sup>58</sup> De la même manière, le critique musical Maurice Fleuret trouvait qu'il y avait dans la musique canadienne une perception spécifique de l'espace : « On dit de la musique canadienne que c'est la musique des grands espaces, c'est une musique qui a un souffle particulier, une respiration particulière. [...] il y a [...] une vision peut-être plus ample de l'espace et donc du temps. »<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968b, n° 7, p. 9.

<sup>58</sup> Nattiez, Jean-Jacques, *Idem*, p. 211.

<sup>59</sup> *Idem*.

Revenant aux débats identitaires roumaines des années 1968, on observe les réactions des interviewés par rapport à la musique moderniste, fortement critiquée et accusée d'être – selon George Sbârcea - la « non-musique moderniste qui se complait dans l'expérimentation et ne mène pas à la musique et à l'art »<sup>60</sup> Conformément aux impératifs politiques, certains musicologues ont donné libre cours à leur critique envers la musique d'avant-garde et l'expérimentation; Harry Brauner, après avoir mentionné les œuvres gagnantes à la 5<sup>e</sup> Biennale de Paris - « œuvres qui ont dépassé la phase de simples expérimentations et qui, par leurs qualités, peuvent être considérées comme des produits d'une incontestable valeur artistique»<sup>61</sup>-, considère quand-même que « l'avant-garde est trop sophistiquée ; elle détermine la déshumanisation de l'art. Les simples inventions intellectuelles ne font pas partie de l'art, elles ne peuvent pas provoquer chez l'auditeur le choc intérieur qui l'écrasera, le convaincra. »<sup>62</sup> La position de Brauner se veut théoriquement contre l'avant-garde, mais elle est ambivalente, puisqu'auparavant il avait chaleureusement parlé de la pièce *Le Chant des Étoiles* de Mihai Mitrea-Celarianu – musique d'avant-garde, gagnante de la plus grande bourse à la 5<sup>e</sup> Biennale de Paris. Néanmoins, dans cette enquête de 1968, il y a aussi des opinions favorables à la musique moderne : le compositeur Costin Mioreanu soutient que « [...] la jeune école roumaine a toutes les qualités de l'avant-garde européenne mais pas ses défauts, *justement grâce à son originalité* [...] »<sup>63</sup>

Quelques années plus tard, en 1984, débordant d'enthousiasme pour la musique roumaine moderne qui avait déjà gagné un profile en Occident, le musicologue belge Harry Halbreich tenta d'en esquisser son portrait: « L'un des phénomènes les plus fascinants de la musique récente, c'est bien l'épanouissement de l'École roumaine, dont la totale originalité est due à une fusion de briques, qu'il s'agisse de la liturgie byzantine ou de la musique traditionnelle, du folklore roumain, et de techniques, au contraire, extrêmement neuves. Mieux que bien d'autres, les compositeurs roumains semblent avoir résolu cette quadrature du cercle : produire une musique à la fois neuve, originale et accessible à l'auditeur.»<sup>64</sup>

<sup>60</sup> Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968c, n° 8, p. 7.

<sup>61</sup> Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968d, n° 10, p. 10.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>63</sup> Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968a, n° 6, p. 11.

<sup>64</sup> Ce texte d'Harry Halbreich consacré à la pièce *Ison 2* de Ștefan Niculescu est paru dans le *Programme de concert de l'Orchestre Philharmonique de Liège* le 22 décembre 1984. Halbreich, Harry ; Avram, Ana-Maria, *Roumanie, terre du neuvième ciel*, Axis Mundi, Bucarest, 1992, p. 62.

### c. Les débats identitaires après la révolution de 1989

Après l'effondrement du régime totalitaire en décembre 1989, les musiciens roumains – comme tous les gens du pays – ont ressenti de nouveau le besoin de faire le point, d'analyser, comme dans un procès de conscience, les réalisations du passé et les nécessités présentes. Les compositeurs qui sont restés au pays ont pu entrer en contact avec ceux qui avaient quitté la Roumanie pendant le communisme. Quel choc des deux cotés! Chacun d'entre eux s'était adapté à son nouvel espace. Tant ceux qui sont restés au pays, que ceux de la diaspora, étaient devenus les défenseurs des idées spécifiques de leur espace de vie (la Roumanie, la France, l'Allemagne, les États-Unis, la Suisse, l'Italie). Le dialogue entre les compositeurs d'une même génération n'était plus cohérent. Pourtant, il semble qu'à un niveau plus profond, il y a toujours des traits de langage musical qui se retrouvent chez tous les compositeurs roumains, qu'ils soient installés dans différents pays ou qu'ils soient des défenseurs du modernisme, du post-modernisme ou de la tradition. Les polémiques identitaires sont réapparues et les controverses ont fait resurgir de nouvelles interprétations ou de douloureuses frustrations attachées aux anciennes notions de « roumanité » ou de « traits spécifiques »<sup>65</sup>.

Par leur caractère problématique et contradictoire, les discours d'après la révolution de 1989 donnent une image complexe des nouveaux débats identitaires, même si les discussions se concentrent parfois autour des innovations produites dans les années 1960-1970. Chez les compositeurs vivants dans le pays, nous pouvons observer une forte crise identitaire, justifiée partiellement par la situation sociale précaire et par l'absence de reconnaissance à l'extérieur. Le compositeur Costin Cazaban, établi Paris, essayait de justifier l'incapacité de la musique roumaine d'imposer son image à l'extérieur du pays : « Il faut tenir compte de l'image du pays, de son prestige international. À l'étranger, la société postcommuniste de Roumanie est perçue comme une continuité du communisme. Malheureusement, la Roumanie ne semble pas avoir mis entre parenthèse les années sombres du communisme. »<sup>66</sup>

Dans les conditions d'insécurité identitaire, quand tout s'écroule, quand toutes les valeurs sont balayées et mises au mur, la réaction naturelle des compositeurs vivant au pays est celle d'essayer à s'accrocher aux repères qu'ils considèrent comme valeurs sûres. Un des points d'appui d'Octavian Nemescu est l'art religieux: « Regardez les icônes byzantines ; elles sont essentielles. Et nous, les compositeurs, nous avons dans notre

<sup>65</sup> Voir l'article „La frustration identitaire. Quelques idées de Mihai Mitrea-Celarianu sur l'école roumaine de composition”, *Studia musica*, Cluj-Napoca, 2/2012, p. 15-20.

<sup>66</sup> Halbreich, Harry ; Avram, Ana-Maria, *Roumanie, terre du neuvième ciel*, Axis Mundi, Bucarest, 1992, p. 6.

subconscient la tradition qui nous oblige à cette essentialisation. »<sup>67</sup> Critiquant cette attitude de refuge dans les idées protectrices, porteuses d'un « sens profond », Costin Cazaban présente ce retour aux sources comme des réactions de frustration : « Les compositeurs roumains ne sont pas contents de l'intérêt suscité par leur musique dans le monde et ils veulent trouver une identité par la force. Ainsi, comme beaucoup de Roumains de l'étranger, ils cherchent à s'affirmer plutôt à l'aide d'une identité nationale que par leur propre personne. On retrouve ce refuge *maternel* dans une identité *nourricière* fondamentale. C'est comme si la musique byzantine était une garantie, le *sein maternel* qui peut nourrir le compositeur. »<sup>68</sup>

Dans la même lignée de pensée, d'autres compositeurs vivant à l'étranger ont répliqué durement contre la tendance de retour vers une identité nationale s'inspirant de la culture byzantine et du folklore. Le compositeur américain d'origine roumaine Sever Tipei apporte une nuance polémique dans ce débat : « Je n'ai pas trop de sympathie pour l'idée d'une culture (école) nationale. Pour moi, aujourd'hui, le nationalisme est un concept rétrograde qui vient en conflit avec notre mode de vie. Dans une économie globale [...], le nationalisme me semble anachronique. »<sup>69</sup> Octavian Nemescu réplique que, dans le contexte des frustrations d'après la révolution (manque de perspective, de reconnaissance, concurrence accrue), un état de fatigue et de désespoir s'était installé chez les Roumains. D'après lui, seules les idées de transcendance auraient pu apaiser la peur des gens et les placer dans un contexte plus vaste. Là, ils auraient pu retrouver l'espoir de s'échapper à la réalité quotidienne et de se retrouver dans un monde meilleur : « C'est vrai, nous sentons en nous cet état de fatigue. Nous pouvons dire que c'est la fatigue qui suit le développement d'une école, mais aussi, malheureusement, une fatigue liée aux conditions matérielles. Dès 1990, les compositeurs sont de plus en plus rares en Roumanie. Je pense aussi que nous vivons une période de crise généralisée. La culture, du point de vue social, ne joue plus un rôle important. Après la période postmoderne, nous atteignons maintenant une période post-culturelle, sous-culturelle. »<sup>70</sup> Pourtant, même si cet état de fatigue est réel, même si le nationalisme semble anachronique, qu'ils soient situés au pays ou ailleurs, les compositeurs roumains sont toujours préoccupés par ces débats identitaires et ils constatent parfois, avec

<sup>67</sup> Stan, Luana, « Octavian Nemescu – Oboseala care urmează unui fenomen de efervescentă » (La fatigue qui suit un phénomène d'effervescence), *Muzica*, Bucarest, 2001b, n° 4, p. 13.

<sup>68</sup> Stan, Luana, « Costin Cazaban – Fiecare compozitor este...credincios sie însuși » (Costin Cazaban - Chaque compositeurs est fidèle...uniquement à lui-même), *Muzica*, Bucarest, 2001a, n° 4, p. 7.

<sup>69</sup> Stan, Luana, « Sever Tipei – Efortul de a păstra contactul cu lumea civilizată » (Sever Tipei - L'effort de rester en contact avec le monde civilisé), *Muzica*, Bucarest, 2001c, n° 4, p.19.

<sup>70</sup> Stan, Luana, « Octavian Nemescu – Oboseala care urmează unui fenomen de efervescentă » (La fatigue qui suit un phénomène d'effervescence), *Muzica*, Bucarest, 2001b, n° 4, p. 14.

étonnement, des ressemblances entre leurs musiques. Quelles seraient alors, malgré tant de différences, les traits profonds de cette musique qui les lient tous ?

Tout d'abord, selon Costin Cazaban, une des principales caractéristiques seraient : « Une prédominance de la pensée mélodique - ce qui n'existe plus en Occident et qui, peut-être, n'a jamais existé -, une persistance de l'hétérophonie - au moins comme principe, sinon comme technique effective - et une présomption de pensée modale, même chez des compositeurs qui ne pensent pas d'une façon modale en pratique. »<sup>71</sup> Ștefan Niculescu appuie l'idée que « beaucoup de compositeurs roumains utilisent, d'une manière ou de l'autre, l'hétérophonie »<sup>72</sup> tandis qu'Octavian Nemescu propose une liste des traits distinctifs: « Il y a plusieurs points communs entre nous tous : l'idée de consonance, d'accord, de l'hétérophonie et l'idée de structures immuables. »<sup>73</sup> Il précise ensuite qu'il existe aussi des traits qui sont spécifiques uniquement pour les compositeurs qui sont restés dans le pays, même s'ils ont eu de très nombreux contacts avec les musiques occidentales : « Si l'idée d'hétérophonie nous a absolument tous liés, le problème de la musique archétypale est exclusivement spécifique aux compositeurs vivant en Roumanie. »<sup>74</sup> Les compositeurs roumains ont nommé cette musique « archétypale » parce que, étant isolés, ils ont essayé de trouver une « solution » roumaine à la crise de la modernité. Ainsi - pareillement au philosophe Constantin Noica qui cherchait une spécificité roumaine -, un groupe de compositeurs a eu une réaction de retour vers les sources, l'essence, les archétypes porteurs d'un sens profond : « Nous avons eu une réaction fondamentale envers l'avant-garde, pas pour la nier, mais plutôt pour réaliser une *récupération rénovatrice*. »<sup>75</sup> Corneliu Dan Georgescu (habitant en Allemagne), l'un des principaux théoriciens du mouvement archétypal, croyait en l'existence d'une école musicale roumaine, mais seulement à un niveau très général : « On pourrait trouver une *ossature* générale commune de la musique roumaine, mais il y a tant d'exceptions importantes à la règle, qu'on pourrait en faire abstraction. [...] je ne pense pas qu'il y a une *unique école de composition roumaine*, mais une *grande diversité stylistique, structurée sur quelques directions*, pas

<sup>71</sup> Stan, Luana, « Costin Cazaban – Fiecare compozitor este...credincios sie însuși » (Costin Cazaban - Chaque compositeurs est fidèle...uniquement à lui-même), *Muzica*, Bucarest, 2001a, n° 4, p. 6.

<sup>72</sup> Stan, Luana, « Ștefan Niculescu – Un public al muzicii moderne » (Ștefan Niculescu – Un public pour la musique moderne), *Muzica*, Bucarest, 2001d, n° 4, p.15.

<sup>73</sup> Stan, Luana, « Octavian Nemescu – Oboseala care urmează unui fenomen de efervescență » (La fatigue qui suit un phénomène d'effervescence), *Muzica*, Bucarest, 2001b, n° 4, p. 13.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 8.



forcement compatibles entre elles. »<sup>76</sup> Pourtant, il soutient aussi qu'on peut parler de « certains caractères très généraux, communs de la musique roumaine » et il en réalise un portrait axé principalement sur des éléments extérieurs à la musique : « Cette ligne souterraine commune n'est pas forcément attachée au folklore national ; la polarisation est centrée plutôt autour d'une manière spécifique de contemplation, rêverie, lyrisme, parfois un humour fin, combinés avec un certain goût pour la couleur (vive, mais surtout pastel, rarement stridente), pour la géométrie (mais aussi pour la déformation subtile d'une géométrie trop rigide), pour la simplicité, l'élémentaire (mais aussi l'ornementation complexe de certaines lignes). Il y a des tangences avec l'Orient, l'impressionnisme français, le lyrisme slave ...mais il y a aussi un refus du mécanique et du brutal, de l'emphatique ou du pathétique... Également, nous pouvons dire que, parmi les éléments communs il y a une manière ouverte de regarder les influences extérieures, d'expérimenter, de chercher – donc, une certaine curiosité, mais aussi instabilité – et une drôle de capacité d'émerveillement, de philosopher à partir de n'importe quoi... »<sup>77</sup> Quelques années auparavant, le musicologue belge Harry Halbreich tentait aussi de tracer un portrait de cette musique : « Ce qui fait la spécificité de la musique roumaine est [...] l'intégration véritablement valable d'un fond extrêmement riche de musique traditionnelle, sous une forme qui n'est pas liée au *folklorisme*, [...] à la citation littéraire. Je dirais que les éléments de la musique traditionnelle roumaine existent dans la musique d'avant-garde comme l'oxygène qui est dissout dans l'eau. C'est vraiment au niveau moléculaire. C'est à dire qu'on ne trouvera pas – ou rarement – des citations [...] mais une matière [...] qu'on ressent dans la couleur très particulière du point de vue mélodique et harmonique. »<sup>78</sup> Au niveau musical, ce qui est important pour les compositeurs roumains est surtout la mélodie, la ligne mélodique. Et c'est à ce niveau que Georgescu trouve un trait commun : « Presque tous les compositeurs présentent très en détails la structure modale de leurs œuvres, très soigneusement conçue auparavant – les informations sur la forme, par exemple, ne sont pas considérées comme pertinentes. En vérité, c'est surtout la structure mélodique, particulièrement travaillée, qui était et qui est encore essentielle pour la musique roumaine. »<sup>79</sup>

Si Enesco parlait d'un sentiment de nostalgie qui accompagne toute musique roumaine, Corneliu Dan Georgescu s'étonne de l'absence d'une dimension tragique: « L'absence presque totale du tragique [...] dans la

<sup>76</sup> Georgescu, Corneliu Dan, «...succesul muzicii românești depinde de succesul României pe plan politic sau economic...» (Le succès de la musique roumaine dépend du succès politique ou économique de la Roumanie), *Muzica*, Bucarest, 2002, n° 2, p. 4.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>78</sup> Halbreich, Harry ; Avram, Ana-Maria, *Idem*, p. 13-14.

<sup>79</sup> Georgescu, Corneliu Dan, *Idem*, p. 6.

musique roumaine des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles est un fait très étonnant. S'il en existe quelques accents, ils tiennent plutôt du domaine tragique-grotesque, de la parodie, quelques échos expressionnistes ou surréalistes ; le *tragique pur* ne semble pas appartenir à l'essence de la musique roumaine. »<sup>80</sup> Pourtant, Georgescu reconnaît qu'il existe « une constante tragique dans toute l'histoire roumaine »<sup>81</sup>, mais on ne la perçoit pas en musique ! Donc, la musique serait-elle la réflexion d'un idéal, considéré meilleur / profond / archétypal / essentiel / plus valorisant que la réalité ?

L'adaptation et l'intégration dans une culture ou un espace reste un des principaux problèmes identitaires des compositeurs roumains. Pendant l'entre-deux-guerres, les compositeurs ayant fait leurs études à l'étranger, une fois revenus au pays, ressentaient peut-être des malaises identitaires, mais leur réadaptation était facilitée par leur situation sociale privilégiée et par les opportunités de carrière que le pays leur offrait à leur retour (ceux qui pouvaient se permettre d'étudier à Paris n'étaient aucunement dépourvus de moyens financiers). Par contre, les compositeurs d'après la guerre qui avaient quitté la Roumanie (parfois à la hâte, contre leur gré ou poursuivis par la police secrète) ressentaient plus profondément les aléas de l'adaptation dans un nouvel espace occidental, ou ils ne jouissaient plus des facilités offerts par la sonorité traditionnelle de leurs noms de famille et de leurs réseaux de connaissances. C'est le cas de Mihai Mitrea-Celarianu, exilé à Paris : « Ma position est très difficile. [...] Je ne suis pas tout à fait Français [...] Mais, en même temps, je crois que je ne suis pas tout à fait Roumain non plus... »<sup>82</sup>

Mais, il n'y a pas que les Roumains qui souffrent d'incertitude en ce qui concerne l'appartenance à un espace ou à une culture. Les Québécois aussi ont ressenti ces doutes, et le cas de Serge Garant nous semble significatif : « Je sens obscurément que je ne suis ni Américain des États-Unis, ni Français de France. »<sup>83</sup> Et cette incertitude identitaire est aussi perçue dans la musique : « La musique canadienne se distingue moins par ce qu'elle est que par ce qu'elle n'est pas. Comme le Canadien lui-même d'ailleurs ! Il n'est ni Français, ni Anglais, ni Américain. Il y a déjà quelques temps qu'on cherche à le définir par des traits positifs, et personne n'a encore réussi, semble-t-il. »<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Idem, p. 11.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Stan, Luana, „Les Frustrations identitaires. Quelques idées de Mihai Mitrea-Celarianu sur l'école roumaine de composition”, *Studia Musica*, Cluj-Napoca, 2/2012, p. 15-20.

<sup>83</sup> Nattiez, Jean-Jacques, *Idem*, p. 211.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

Le sentiment d'appartenance à tel ou tel espace culturel n'est jamais le même. On peut s'identifier à la tradition européenne ou on peut s'accrocher à ce qui distingue la musique des Roumains des autres musiques. De la sorte, les compositeurs roumains peuvent s'attacher à une identité qui encourage des valeurs importées ou, au contraire, qui encourage des mouvements de pureté ethnique traditionnelle. Mais, selon le compositeur américain d'origine roumaine Dinu Ghezzo, ces discussions identitaires tiennent déjà du domaine du passé puisque « la génération actuelle de compositeurs roumains représente le point terminal sur le parcours commençant avec le *patrimoine national* de la musique roumaine et finissant avec son intégration dans le *patrimoine universel*. »<sup>85</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* (Orientations, directions, courants de la musique roumaine dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle), Editura Muzicală, Bucarest, 1997.
- Bernard, Robert (éd.), « Roumanie », in *Histoire de la musique*, Tome III – « Dix-huitième et vingtième siècles », Fernand Nathan, Paris, 1963.
- Boia, Lucian, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Les Belles Lettres, Paris, 2003.
- Brăiloiu, Constantin, *Opere/Œuvres*, Editura Muzicală, Bucarest, 1974, vol. III.
- Constantinescu, Grigore, « Muzica românească și tendințele artei contemporane » (La musique roumaine et les tendances de l'art contemporain), *Muzica*, Bucarest, 1965, n° 11, p.1-6.
- Cozmei, Mihail, *Istoria muzicii românești - perioada contemporană* (L'Histoire de la musique roumaine – la période contemporaine), Academia de Arte « G. Enesco », Iasi, 1992.
- Enesco, Georges, *Interviuri I* (Entretiens I), Editura muzicală, Bucarest, 1988.
- Enesco, Georges, *Interviuri* (Entretiens), Editura muzicală, Bucarest, 2005.
- Frémiot, Marcel, « Roumanie », in Roland-Manuel, *Histoire de la musique II*, vol. 2 – « Le XXe siècle », Gallimard, Paris, 1963.
- Georgescu, Corneliu Dan, «...succesul muzicii românești depinde de succesul României pe plan politic sau economic...» (Le succès de la musique roumaine dépend du succès politique ou économique de la Roumanie), *Muzica*, Bucarest, 2002, n° 2, p. 4-18.
- Ghezzo, Dinu, « Este de remarcat supraviețuirea școlii noastre în lunga perioadă a dictaturii comuniste » (L'on doit remarquer la survie de notre école pendant la longue période de dictature communiste), *Muzica*, Bucarest, 2002, n° 4, p. 4-5.

<sup>85</sup> Ghezzo, Dinu, « Este de remarcat supraviețuirea școlii noastre în lunga perioadă a dictaturii comuniste » (L'on doit remarquer la survie de notre école pendant la longue période de dictature communiste), *Muzica*, Bucarest, 2002, n° 4, p. 5.

- Halbreich, Harry, « La musique roumaine au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle », in Dufourcq, Norbert (éd.), *La Musique*, Larousse, Paris, 1965, p. 250-260.
- Halbreich, Harry ; Avram, Ana-Maria, *Roumanie, terre du neuvième ciel*, Axis Mundi, Bucarest, 1992.
- Hodeir, André, *La musique étrangère contemporaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
- Marian-Bălașa, Marin, *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă* (Oedipe ou sur le sens héroïque de l'existence dans le drame), Minerva, Bucarest, 1995.
- Marian-Bălașa, Marin, «Etnomuzicologie română. Scanare succintă a unor construcții și deconstrucții locale (I) » (L'ethnomusicologie roumaine. Scanner succinct de certains constructions et déconstructions locales), *Muzica*, Bucarest, 2001, n° 4, p. 87-102.
- Nattiez, Jean-Jacques, *La musique, la recherche et la vie*, Leméac, Montréal, 1999.
- Petrovici, Milan, « Entretien avec le chef d'orchestre Cristian Mandeal », *Actualitatea muzicala*, II, 1991, n° 26, p. 1.
- Rădulescu, Speranța, *Peisaje muzicale în România secolului XX* (Paysages musicaux en Roumanie du XX<sup>e</sup> siècle), Editura Muzicală, Bucarest, 2002.
- Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, Bucarest, 2002.
- Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968a, n° 6, p. 5-13.
- Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968b, n° 7, p. 1-9.
- Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968c, n° 8, p. 1-8.
- Sava, Iosif, « Valori și tendințe în muzica românească 1 » (Valeurs et tendances dans la musique roumaine), *Muzica*, Bucarest, 1968d, n° 10, p. 8-12.
- Stan, Luana, « Costin Cazaban – Fiecare compozitor este...credincios sie însuși » (Costin Cazaban - Chaque compositeurs est fidèle...uniquement à lui-même), *Muzica*, Bucarest, 2001a, n° 4, p. 5-8.
- Stan, Luana, « Octavian Nemescu – Oboseala care urmează unui fenomen de efervescentă » (La fatigue qui suit un phénomène d'effervescence), *Muzica*, Bucarest, 2001b, n° 4, p. 8-15.
- Stan, Luana, « Sever Tipei – Efortul de a păstra contactul cu lumea civilizată » (Sever Tipei - L'effort de rester en contact avec le monde civilisé), *Muzica*, Bucarest, 2001c, n° 4, p.17-19.
- Stan, Luana, « Ștefan Niculescu – Un public al muzicii moderne » (Ștefan Niculescu – Un public pour la musique moderne), *Muzica*, Bucarest, 2001d, n° 4, p.15-17.
- Stan, Luana, « Les Frustrations identitaires. Quelques idées de Mihai Mitrea-Celarianu sur l'école roumaine de composition », *Studia Musica*, Cluj-Napoca, 2012, n° 2, p. 15-20.