

Musicology Today

Journal of the National University of Music Bucharest

Issue 4 (36) October-December 2018

Title: L'appel du folklore chez les compositeurs roumains en France au XX^e siècle

Author: Étienne Kippelen

E-mail: etiennekippelen@netcourrier.com

Source: Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest / Volume 9 / Issue 4 (36) / October-December 2018, pp 335-349

Link to this article: musicologytoday.ro/36/MT36studiesKippelen.pdf

How to cite this article: Étienne Kippelen, "L'appel du folklore chez les compositeurs roumains en France au XX^e siècle", *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 9/4 (36) (2018), 335-349.

Published by: Editura Universității Naționale de Muzică București

Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest is indexed by EBSCO, RILM, and ERIH PLUS

Étienne KIPPELEN
Université d'Aix-Marseille

L'appel du folklore chez les compositeurs roumains en France au XX^e siècle

La France a longtemps été le principal port d'attache des compositeurs roumains expatriés. Durant l'entre-deux-guerres, Paris exerce une puissante attraction sur les musiciens étrangers, en particulier roumains. Nombre d'entre eux parmi lesquels Stan Golestan (1875-1956), Georges Enesco (1881-1955), Marcel Mihalovici (1898-1985) et Dinu Lipatti (1917-1950) ont étudié, composé et/ou accompli leurs créations dans la capitale française. Ils ont épousé la langue, la culture et parfois la nationalité françaises tout en offrant au public qui en était friand un exotique tableau de la Roumanie, décoré d'allusions et de citations folkloriques. La deuxième génération de compositeurs expatriés, celle des Aurel Stroë (1932-2008), Horațiu Rădulescu (1942-2008) et Costin Mioreanu (né en 1943), tous trois impliqués à divers niveaux dans la vie musicale française et européenne, laisse entrevoir un nouveau paradigme. L'usage des technologies électroacoustiques, la découverte en Europe occidentale de nouvelles méthodes de composition, formalisées parfois à partir de structures narratives et sémantiques, offrent à ces compositeurs une perspective radicalement nouvelle, à travers laquelle se métamorphose l'héritage roumain, parfois jusqu'à le dissoudre intégralement. Et pourtant, on observe son retour durant les années 1980-1990 après quelques décennies d'oubli plus ou moins total. Il s'agit donc d'étudier les influences les plus sensibles de leur musique, partagées entre de lointaines résurgences du folklore à la Bartók (Ligeti, Mioreanu), l'aspiration à la fusion entre des mélodies non-occidentales et des techniques contemporaines (Stroë) et enfin la genèse de l'esthétique spectrale typiquement française (Rădulescu) à laquelle tentent de se mélanger des stylisations populaires.

L'ÉTERNELLE EMPREINTE DU FOLKLORE

Dans les années 1920, de nombreux critiques mettent en valeur les proximités franco-roumaines, fussent-elles développées sous l'angle superficiel d'une identité latine commune. Publiant un article (le 7 mars 1924) sur Unesco dans *Le Ménestrel*, un critique anonyme situe la Roumanie comme une deuxième Péninsule, environnée de peuples slaves et orientaux, qui auraient profondément métissé sa culture : « Il y a dans sa musique de besoin de mélodie et de chant qui caractérise l'art italien, mais on y retrouve aussi cette mélancolie lointaine, cet éclair d'infini qui frappe dans le regard des femmes roumaines et qu'elles tiennent de la proximité de l'Orient » (Lazzaro 2018 : 246). Cette déclaration invite à entendre les musiques roumaines comme des avatars d'un orientalisme déjà en œuvre dans la France de la Troisième République. Loin de se cantonner à la sphère nord-africaine ou moyen-orientale, les aspects orientalistes sont identifiables dans plusieurs types de folklores (Bartoli 2003 : 201) : hispanique (Bizet, Chabrier, Debussy), grec (Bourgault-Ducoudray), arabe (David, Saint-Saëns), indien (Delibes), et donc également roumain.

Le succès d'Unesco, tant comme violoniste que compositeur, ne doit pas uniquement à ses emprunts au folklore ; il préféra d'ailleurs défendre la « conception d'une musique de caractère roumain – sans citations folkloriques, mais imprégnée d'une atmosphère spécifique » (Lazzaro 2018 : 253). Les emprunts concernent surtout la musique des Tziganes, très appréciée dans les cabarets parisiens. Peaufinant l'écriture primesautière des deux *Rhapsodies roumaines* pour orchestre, le premier mouvement de sa Sonate n° 3 (1926) pour piano et violon « dans le caractère populaire roumain » louvoie malicieusement avec les inflexions capricieuses des mélodies tziganes : illusion hétérophonique entre la mélodie du violon et le piano, secondes augmentées à profusion, furtifs mélismes chromatiques, glissandos enjôleurs et lyrisme ample. Fidèle au même esprit populaire, Mihalovici sacrifie aux goûts d'un public avide de sonorités exotiques dans son *Capriccio roumain* (1936), foisonnant de secondes augmentées tziganes, de malicieux solos de violon et de mètres alternant binaire et ternaire, venus en droite ligne des rythmes dits « bulgares » par Bartók. Répétée à de multiples reprises, puis variée, la mélodie principale se pare de dispositions orchestrales colorées, trahissant l'influence française, notamment celle de son professeur Vincent d'Indy, mais aussi de ses contemporains comme Maurice Ravel ou Jacques Ibert. Un nouveau paradigme se crée alors : à la Roumanie l'efflorescence du sentiment national, fervent et débridé, à la France la rigueur et la clarté de l'héritage classique, qui comprend la maîtrise de l'orchestration.

Pendant que l'école roumaine sous la férule de Mihail Jora tentait d'orienter l'inspiration nationale loin des stéréotypes tziganes (Isăcescu 2017 : 101), les compositeurs roumains expatriés en France semblent épancher la soif d'exotisme exprimée par le public parisien, en labourant la veine creusée par les quelques œuvres d'Enesco dont nous avons parlé sans tenir compte des préceptes de Jora. Adoptant cette lignée plus ou moins orientalisante, Mihalovici (*Chanson, pastorale, danse roumaine* pour piano – 1933, *Rhapsodie concertante* – 1951, etc.), Lipatti (*Sonatine pour violon et piano* – 1933) et surtout leur aîné, Golestan, véritable médiateur du folklore roumain orchestré à connotation orientale (*Rhapsodie roumaine* – 1912, *Rhapsodie concertante pour violon et orchestre* – 1920, *Concerto roumain pour violon et orchestre* – 1933, *Concerto moldave pour violoncelle et orchestre* – 1936, *Sur les cimes des Carpates, concerto pour piano* – 1937) parsèment leur catalogue d'évocations folkloriques, dans un contexte de développement des écoles nationales, jusqu'à ce que les années 1950 tendent à en sonner le glas.

Pourtant, la référence aux musiques populaires ne disparaît pas entièrement à cette époque, notamment dans les pays du Pacte de Varsovie où la chanson populaire devient une pratique académique, abondamment pratiquée jusqu'aux années 1980 au nom du réalisme socialiste. Le développement des technologies électroacoustiques tend même à renouveler la diffusion du folklore, notamment en Europe centrale et orientale. Zygmunt Krauze en Pologne ou László Dubrovay en Hongrie ont été rejoint en Roumanie par certaines œuvres de Costin Miereanu et d'Aurel Stroë. Le premier mouvement de la *Symphonie* (1981) de Miereanu, créée à Paris, comprend un chant populaire hongrois supportant un « travail de transformation/déformation progressive des spectres » (Grabócz 2013 : 31) au moyen d'un synthétiseur. Dans la *Danse géante d'enfants tziganes avec ILI Fourier* (1983) de Tamás Ungváry, un programme informatique innovant lui permet d'envisager des variations inouïes à partir d'un thème tzigane, prolongeant ainsi, avec l'appui des nouvelles technologies, la tradition lisztienne et brahmsienne de réappropriation.

Installé à Paris en septembre 1968 puis naturalisé français en 1977, Miereanu découvre les techniques électroacoustiques auprès de Jean-Étienne Marie, après une solide formation théorique acquise à Bucarest. Compositeur et musicologue, il accorde une grande importance à la formalisation du sensible, avec une influence très grande des sciences du langage, de la narrativité et de la sémiotique, qui le détourne provisoirement des sources populaires. Il prend alors place dans le monde philosophique français, défini par des personnalités, parfois elles-aussi émigrées, comme Tzvetan Todorov, Algirdas Julien Greimas ou Paul Ricœur. Selon Márta Grabócz, qui s'est intéressé au travail

de recherche et de création mené par Miereanu, « la narrativité est considérée comme principe organisateur de tout discours, et la logique narrative s'impose comme un principe d'organisation du récit et du discours » (Grabócz 2009 : 15). En musique, la narrativité tente de décrire en quoi la manière dont les séquences, caractérisées par leurs paramètres (vitesse, registre, dynamique, timbre, etc.) et leurs références sémantiques culturelles, produisent une certaine signification, au-delà même des allusions qu'elles charrient.

Entre autres catégories narratives, Miereanu présente plusieurs aspects de la stase, le statisme musical, représentation du temps planant ou étiré : catégorie zénithale (répétition à l'identique, pétrification, congélation), catégorie météorique (ponctuelle, fusée, éclat ou percée soudaine), catégorie enveloppante (musique ondulée, flottante, irisée). Un exemple particulièrement abouti de stase zénithale, avec une brève pulvérisation à la fin, se situe au milieu de la pièce électroacoustique *Caroussel* (1983), composée grâce aux premiers synthétiseurs. Certaines de ses techniques le rapprochent de l'œuvre de François-Bernard Mâche, lui aussi compositeur et chercheur.

La fusion entre le monde des sons nouveaux découverts par le jeune compositeur en France, la pensée narrative du discours musical et la tradition roumaine s'exprime dans plusieurs œuvres des années 1980, dont *Aksax* pour saxophone basse (1983) est l'un des meilleurs exemples. Composée de rythmes asymétriques, empruntés à certaines musiques balkaniques, l'œuvre débute sur un *sol*, unique note scandée dans l'extrême grave de l'instrument. Riche d'harmoniques, ce son bruyant, parfois perturbé par une ornementation aiguë, cultive une certaine ambiguïté auditive avec des sonorités électroniques, notamment celles que l'on retrouvera bientôt dans la musique techno. Le dialogue entre musique populaire et électroacoustique se prolonge dans *le Boléro des Balkans* (1984) pour flûte, saxophone, percussions et bande magnétique. Les rythmes aksak se retrouvent aussi dans la troisième de ses *Douze variations sur un thème populaire roumain* (1993) pour piano, la marque la plus nette d'intégration du folklore dans son œuvre, une partition certainement à caractère didactique qui témoigne d'un certain repli esthétique, jusqu'à s'imprégner des techniques d'harmonisation polymodales chères à Bartók (voir Ex. 1).

Un autre exemple de résurgence tardive du folklore se trouve dans l'œuvre de György Ligeti (1923-2006). Bien que n'étant pas officiellement roumain et n'ayant que peu fréquenté la France, le compositeur hongrois naturalisé autrichien a cultivé avec ces deux pays une relation profonde. Né parmi la minorité juive hongroise de Transylvanie au lendemain du Traité de Saint Germain-en-Laye, Ligeti s'est intéressé à plusieurs reprises à la musique populaire roumaine, notamment lors de son séjour en 1949-1950 à l'Institut du Folklore de Bucarest.



Ex. 1. Costin Miereanu, Douze variations sur un thème populaire roumain, variation 3 (m. 1-8).

S'en est suivie la composition de quelques « pièces de camouflage » (Ligeti 2013 : 154), dévolues, selon ses dires, à détourner l'impitoyable censure du régime communiste, parmi lesquelles *Concertul românesc* [Concerto roumain] (1951), brillante orchestration de thèmes populaires présentés comme authentiques.

Près de cinquante ans plus tard, Ligeti se souvient de ces mélodies entendues pendant ses jeunes années et s'autorise une résurgence étonnamment primesautière dans *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* pour mezzo et quatre percussionnistes, sa dernière œuvre créée en France à Metz en 2000. Intitulée *Keserédes*, la sixième des sept mélodies de ce cycle est une chanson populaire stylisée de forme strophique, empruntant au style rythmique et mélodique roumain (voir Ex. 2).



Ex. 2. György Ligeti, mélodie de Keserédes, Síppal, dobbal, nádihegedüvel (m. 5-13).

Sur un poème fantastique et rural de Sándor Weöres, la voix répète quatre fois la même mélodie, composée de quatre incises : la première s'achevant sur la tonique, la deuxième sur la dominante, la troisième sur la sous-dominante et la quatrième sur la tonique, suivant le schéma traditionnel de nombreuses chansons populaires, que l'on retrouve aussi sous la forme de grilles de blues dans nos musiques actuelles.

Cette mélodie est complétée de nombreux ports de voix, ajoutés dès la onzième mesure, l'enveloppant de plus en plus densément au fil des strophes. Ils traduisent le caractère improvisé d'une chanson roumaine qu'on pourrait croire venue du fond des âges. Dans le manuscrit originel, Ligeti la situe explicitement dans sa région natale, en indiquant qu'elle « devra être ornementée dans le style d'une chanson de Nord-Transylvanie » (cité dans Kippelen 2014 : 121). La deuxième édition omet hélas cette précieuse mention stylistique. À la place, Ligeti rajoute de multiples gruppentos sur la partition, permettant à toute chanteuse peu accoutumée à l'ornementation populaire roumaine de parvenir au résultat sonore attendu.

Ici, la naïveté du cliché rural est rendue par le caractère modal de la mélodie, en *do*, avec un sixième degré mobile, comme c'est fréquemment le cas dans la musique roumaine. L'harmonie, quant à elle, se déploie sur la même tonique, mais dans d'autres modes, créant une discrète polymodalité. Les immuables quintes à vide de l'accompagnement jouées au vibrapone et aux marimbas rappellent en tout point la main gauche du piano de la troisième des *Douze variations* de Mișeanu, qui, elle-même, renvoie à la figure décidément tutélaire de Bartók. Ligeti y ajoute une strate isorythmique à trois voix, procédé cette fois-ci emprunté aux motets de l'Ars Nova. La mélodie vocale dure 60 croches, le pattern rythmique (*talea*) des toms, 19 croches et celui des claves, 18 croches. Malgré l'impression de répétition qui émane de cette musique, jamais aucun des cycles rythmiques ne se croisent, montrant toujours un visage acoustique légèrement différent à chaque occurrence mélodique.

L'ORIENT MICROTONAL D'AUREL STROË

Plus encore que ses confrères, Aurel Stroë se situe au carrefour des influences française et roumaine, cultivant une féconde ambiguïté entre tradition et innovation. S'il s'est finalement installé durant plusieurs années en Allemagne, notamment à Mannheim, le compositeur entretient un rapport particulier avec la France, pays dans lequel il a enseigné, édité et créé de nombreuses partitions, parmi lesquelles : *Canto II* (1972) au Festival de Royan, *Les Choéphores* (1979) au Festival d'Avignon, *Capricci et Ragas*, concerto pour violon et petit ensemble¹ (1990), créé au Festival de Metz. Aujourd'hui assez largement méconnue, l'œuvre de Stroë a été étudiée et défendue par le

¹ L'orchestration tout à fait originale – et probablement d'obédience stravinskienne – comporte dix-sept instrumentistes jouant flûte, 2 clarinettes, contrebasson, deux trombones, 4 percussions, harpe, 4 altos et 2 contrebasses. La faiblesse des instruments aigus laisse libre cours au violon d'occuper ce registre.

compositeur français Bernard Cavanna, l'un de ses disciples, et par Laurențiu Nicolae Beldean, dans l'un des seuls travaux universitaires réalisés sur son œuvre en Allemagne. Beldean distingue deux périodes de composition chez Stroë, l'une algorithmique, de 1961 à 1985, marquée par les modèles mathématiques et l'influence de Xenakis et Stockhausen, l'autre « morphogénétique », depuis 1986 (Beldean 2010 : 10). Son contact au début des années 1970 avec l'ethnomusicologue Alain Daniélou, spécialiste des ragas hindous, semble déterminante dans l'élaboration d'une nouvelle écriture mélodique, s'échappant du tempérament égal et des échelles en demi-tons.

En intégrant des modes et des tournures mélodiques issues de ces ragas, Stroë dépasse l'orientalisme éphémère et labile de ses prédécesseurs. Son Orient est moins décoratif, plus subtil mais tout aussi immédiat, parvenant ainsi à faire converger les mélodies non-tempérées d'Inde et la musique contemporaine. C'est pourquoi plusieurs de ses partitions consacrent la primauté mélodique comme un idéal, certes archaïque, mais situé au-delà de tous les systèmes d'écriture. Son attachement profond pour la dimension linéaire rejoint celui de Stravinsky, écrivant dans les années 1940 : « ce qui survit à tous les changements de régime c'est la mélodie » (Stravinsky 2000 : 89). La dimension mélodique, pour Stravinsky comme pour Stroë, a une portée absolue, si bien qu'elle épouse ici des contours nouveaux, s'inspirant de la modalité microtonale des ragas hindous à partir de la composition du Concerto pour clarinette (1975), fruit des croisements entre divers systèmes d'écritures et des traditions occidentales ou non.

Lors de l'exorde du premier mouvement, le soliste évolue autour d'un pôle, le *ré^b* aigu, sonnante comme l'harmonique naturelle d'une fondamentale (*sol^b*) elle aussi très présente. Répétée deux fois à l'identique, la mélodie oscille ensuite entre plusieurs degrés, qui sonnent pour la plupart à partir de la cinquième harmonique (dixième de la fondamentale) d'un doigté inférieur, produisant donc un effet microtonal d'autant plus saillant que la fondamentale de la mélodie reste strictement tempérée (voir Ex. 3).

Rubato ♩ = 84

ff molto energico

Ex. 3. Aurel Stroë, solo de clarinette (*en ut*), premier mouvement du Concerto pour clarinette (m. 2-8).

Nonobstant quelques variations, Stroë a repris le premier solo de clarinette d'une pièce de musique de chambre composée quelques années plus tôt, *Rêver, c'est désengrener le temps* (1970) pour clarinette, violoncelle et clavecin. Le galbe et l'intensité expressive de cette monodie rappelle le style incantatoire développé par Varèse dans ses premières œuvres ; la mélodie initiale d'*Intégrales* (1925), jouée à découvert *forte* ou *fortissimo* dans l'aigu de la petite clarinette solo, présente d'ailleurs de nombreuses similitudes et pourrait bien l'avoir inspiré.

Un élément stylistique remarquable peut être identifié dans plusieurs de ses œuvres : il s'agit du goût prononcé pour les effets martiaux, sujets à différentes manifestations sonores. L'ostinato de doubles-croches de la grosse caisse située sous le récitatif introductif de l'exemple 3 évoque un roulement de tambour militaire. Cet exemple est d'autant plus significatif que la scansion est mesurée au rythme du pas (noire = 120) tandis que la mélodie, surmontée de l'indication *Rubato*, est librement mesurée au tempo de noire = 84. Cette polymétrie nous semble d'une grande richesse symbolique ; elle traduit le refus du soliste, libre et incantatoire, de se plier à la battue inflexible de la percussion. Il évolue seul, dans un monde idéal, surplombant la matière et, en même temps, tout à fait sensuel, refusant de se soumettre aux exhortations impérieuses du temps frappé. D'autres parodies de marche se trouvent dans le Concerto pour violon : un ostinato similaire se retrouve dans le premier mouvement, *Paganiniana I* (lettre B). Cette fois, la caisse claire double totalement le continuum de doubles-croches du violon. La percussion semble alors se soumettre au *moto perpetuo* inspiré par le Caprice n° 24, comme s'il s'agissait de conjurer le pas militaire. La fin de *Paganiniana III*, avant-dernier mouvement, laisse également apparaître une *Marcia burlesque*, ainsi que l'indique la partition, avec ses formules binaires, emphatiques et grotesques, dérivées du Caprice n° 14, et ses doubles cordes en quintes du soliste, en homorythmie avec les percussions. Enfin, les croches – deux doubles-croches répétées du sixième mélodie « multimobile » (motif) de la *Ciaccona con alcune licenze*² (1995) – portent parfaitement leur sous-titre : *Marcia Giovanile*. Elles sont énoncées en polyphonie brouillée sous une série d'agrégats inharmoniques de hautbois, qui forment le pattern de la chaconne.

On pourrait concevoir ces diverses parodies militaires de la même manière que dans la musique de Chostakovitch. Peut-être est-il possible d'entendre ces percussions inflexibles comme un écho des brimades du régime communiste

² Ce titre singulier est un œil probable à la *fuga con alcune licenze* de Beethoven qui clôt la célèbre Sonate n° 29, *Hammerklavier*.

roumain que Stroë et sa famille, restée à Bucarest, durent supporter de longues années. D'autres aspects récurrents de l'esthétique de Stroë retiennent notre attention. Sensible à la pluralité des influences et à la juxtaposition de plusieurs systèmes d'écriture (tempéré, non-tempéré, diatonique, chromatique, modal, global, etc.), le compositeur mêle dans *Capricci et ragas* trois influences majeures : les *Caprices* de Paganini, les souvenirs vivaces des chants traditionnels roumains et des modes empruntés à la musique indienne. Stroë propose une réécriture moderne des *Caprices* n° 21 et n° 24 dans le premier mouvement, du *Caprice* n° 6 dans le troisième et enfin des *Caprices* n° 5 et n° 14 dans le cinquième mouvement (Beldean 2010 : 14). Les trois mouvements intitulés *Écoute fine*, d'inspiration orientale (*raga*), sont enchâssés entre les trois *Paganiniana*. Cavanna relève de secrètes connivences entre la réécriture des *Caprices* dans *Paganiniana I* et la musique populaire roumaine :

La ligne conduite par le violon est inscrite dans un mode où certaines valeurs sont constantes *la* et *mi*. Elle comprend dix sons. Seules sont absentes les notes *sol*[#] et *ré*[#] qui pourraient être perçues comme des « sensibles » qu'Aurel Stroë a soigneusement pris soin d'éviter. Donc le mode pourrait avoir une assise sur *la*, et une note d'appel (*mi*), une sorte de dominante induite. Les autres degrés sont fluctuants comme souvent dans la musique folklorique roumaine : pensons aux relevés de Bartók. (Cavanna 2011 : 15-16)

Dans les trois mouvements *Écoute fine*, la partie soliste adopte une écriture particulièrement mélodique, délaissant la virtuosité au profit d'une sensation de temporalité étirée. La grande méditation pour violon du deuxième mouvement sur un accord-bourdon de six sons joué *ppp* aux cordes la rapproche d'éléments populaires, tout en adoptant une micro-intervallie à la fois moderne et archaïsante, mais éloignée des influences post-bartokiennes.

Le mode à six sons employé dans ce mouvement – repris et varié dans les deux autres *Écoute fine* – mélange hauteurs tempérées et inflexions micro-tonales. Quatre notes fixes forment l'ossature *ré*^b – *ré* – *la*^b – *sib*. Hormis le *sib*, les trois autres degrés sont mobiles et donnent lieu à des inflexions jouées un peu plus haut ou un peu plus bas, qui doivent être interprétées de manière sensible et non par subdivision égale du demi-ton. L'alternance dans cette monodie entre de grands écarts (tierce et triton) et des micro-intervalles accroît encore la sensation d'une « musique exotique et colorée » (Beldean 2010 : 15), « sans emprunt direct à la musique classique d'Inde du Nord » (Cavanna 2011 : 21), d'après les indications du compositeur. Ceci pourrait d'ailleurs provoquer

aujourd'hui le même effet d'orientalisme que suggérait autrefois la musique d'Enesco. D'ailleurs, les mouvements *Écoute fine* ne sont pas dépourvus de quelques clins d'œil à « l'esprit des mélodies tziganes » (Beldean 2010 : 104). *Écoute fine II* comprend en effet une ligne dont le galbe se détache des ragas étirés pour se confondre avec la chaleur *cantabile* des *doine* roumains. Dans un entretien avec Beldean, Stroë témoigne de son intérêt pour les mélodies populaires, tziganes ou non, surtout lorsqu'il est possible d'en rendre les subtiles intonations non tempérées (Beldean 2010 : 105). Cela démontre que l'influence des *lăutari* reste un marqueur important pour les compositeurs roumains expatriés, quelle que soit la diversité et la complexité de leurs postulats esthétiques.

Rappelons enfin qu'à l'ère du bateau à vapeur, « l'orientalisme roumain » – aussi étrange que pourrait paraître cette litote – suscitait la fascination d'un public français qui se projetait dans un monde lointain et fantasmé. Aujourd'hui que Bucarest est à trois heures d'avion de Paris, intégrée dans l'Union Européenne, il faut certainement porter le regard plus à l'Est pour traduire en France cet imaginaire dépaysant, auquel la langueur et l'intensité mélodique des œuvres de Stroë confèrent des accents à la fois spirituels et mélancoliques.

MUSIQUE SPECTRALE ET RÉMINISCENCES POPULAIRES CHEZ HORAȚIU RĂDULESCU

Certains compositeurs roumains venus à Paris se démarquent un temps de toute trace d'influence extra-européenne, ne reconnaissent guère d'identité nationale, et se prévalent d'un style avant tout personnel. Ils sont en outre impliqués dans un canal de diffusion valorisant cette prééminence de l'international sur le national. Ainsi Rădulescu, élève de Stroë et de Tiberiu Olah, suit à peu près le même parcours que son confrère Mioreanu, d'un an plus jeune. Arrivé à Paris en 1969, naturalisé français en 1974, il fait figure, avec Scelsi, de précurseur du courant spectral qu'il définit comme une synthèse des mathématiques, de la nature, de la pensée asiatique et de la complexité sonore. À l'instar de Stroë, il passe plusieurs années en Allemagne, attiré par le développement exceptionnel de la musique contemporaine, notamment dans le domaine électroacoustique. Pour Jean-Noël von der Weid, l'influence dominante reste néanmoins française : Rădulescu est « moins plongé dans le magique halo de Scelsi qu'incrustedé dans l'ininflammable éclair de Varèse » (Weid 2005 : 600). Là se trouve probablement sa connexion principale avec la France.

Il établit une technique d'écriture aux sources de la musique spectrale dès 1969, avant ses confrères français, dans son *Credo* pour neuf violoncelles. La *scordatura* de Rădulescu divise les sons en intervalles inégaux de plus en plus petits dans l'aigu, suivant ainsi la progression logarithmique du spectre. La

majeure partie de son œuvre s'appuie sur cette répartition des échelles spectrales, tout en choisissant une instrumentation à base d'ensembles homogènes afin de mettre en lumière de fines transformations de timbre. Pendant plusieurs décennies, la quête éperdue d'un son nouveau, d'une « musique plasmatisque » (Gilmore 2014) dont les résonances engloberaient toutes les autres, obère toute perspective mélodique et détourne le compositeur ainsi de ses racines roumaines. À la tête de son Ensemble Psyché, il tente dans les années 1970 de renouveler la conception du monde musical au service d'une perception conçue alors comme universelle, sur fond de mystique extrême-orientale inspirée par Lao Tseu.

Capricorn's Nostalgic Crickets I (1972) pour ensemble de sept vents – formation varésienne par excellence – regorge d'aspects à caractère spectral : lignes brouillées, mélanges de timbres travaillés, lenteur des progressions. Son Quatuor à cordes n° 5 *Before the Universe Was Born* (1993) fait appel à une écriture sonoriste, mâtinée à nouveau de spectralisme, parvenant à « fondre dans une pâte sonore continue et comme suspendue, de multiples événements qui, en dehors de ce contexte, formeraient un chaos sonore » (Fournier 2010 : 1067). Un moment du deuxième mouvement fait entendre une fondamentale répétée rageusement pendant que sa série harmonique irise l'aigu, progressivement contrariée par d'autres sons.

À partir des années 1990, un certain assouplissement de l'écriture accompagne l'apparition de nombreux éléments d'un folklore roumain imaginaire, passé au crible de la musique spectrale. Il commence alors à dédier « beaucoup de musiques à une Roumanie virtuelle et sublimée » (cité en Krafft 2008). Sa Sonate pour piano n° 2 (1991) est écrite au moment charnière d'un retour à une certaine typologie populaire roumaine qui s'intègre au cœur d'une technique d'inspiration spectrale, même approximée aux contraintes du piano tempéré. Ainsi, chacun des trois brefs mouvements témoignent d'une empreinte plus ou moins directe du folklore : métrique aksak à 7/8, mélodie populaire modale à la Bartók sur pédale et quintes à vide dans la deuxième section du premier mouvement ; mode à cinq sons, dont le cinquième degré est mobile (*si – do – ré – mi – fa – fa♯*) énoncé lentement et en boucle dans *Byzantine Bells*, un titre propice à l'imaginaire oriental ; rythmes aksak à 15/8 autour de petits agrégats spectraux dans le finale. Engagée encore davantage sur la voie d'un revivalisme de la musique populaire roumaine à l'aube du XXI^e siècle, Rădulescu se pose en défenseur de l'identité byzantine et balkanique dans sa Sonate pour piano n° 5 (2003) presque entièrement composée dans son pays natal. Le premier mouvement est fondé sur des superpositions canoniques de mélodies diatoniques sur

pédale, énoncées comme dans la Sonate n° 2 après une courte introduction en agrégats à connotation spectrale. Ce serait ici une sorte de signature formelle et stylistique, que l'on retrouve également dans *The Quest*, son concerto pour piano et grand orchestre (1996). Celui-ci fait entendre, après cinq minutes d'un exorde majestueux en accords, une mélodie populaire en fa mineur sans sensible, hétérophonisée et répétée pendant deux minutes à travers une orchestration éthérée (piano solo, vibraphone, crotales, petites cloches, flûte et tenues « romantiques » de cordes). Le deuxième mouvement développe également un thème pseudo-populaire sur la gamme acoustique (*sib – do – ré – mi – fa – sol – lab*) que Bartók avait utilisé comme une imbrication des modes de *fa* et de *sol*, conformément aux approximations les plus fiables des harmoniques naturels de la tonique et qui renvoie aux *doine* non tempérées jouées par les cuivres naturels des régions montagneuses de Roumanie occidentale. Toujours à la recherche de la fusion entre spectralisme et folklorisme, Rădulescu emploie à dessein ce mode présent dans le chant populaire roumain (mais aussi hongrois et slovaque notamment), offrant une nouvelle preuve de connexion entre la Roumanie et l'écriture à base d'harmoniques naturelles.

Malgré sa position plus ou moins marginale en France, où il est, à l'instar d'autres compositeurs roumains évoqués ici, presque tombé dans l'oubli, Rădulescu a exercé une certaine influence sur le groupe de l'Itinéraire, fondé en 1973 autour de Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas, Hugues Dufourt et Roger Tessier. Certes, les compositeurs français ont fait évoluer l'écriture spectrale d'une manière différente, mais la rencontre esthétique avec la France témoigne d'une influence réciproque entre les deux pays et non plus à sens unique. Sensible au contexte d'avant-garde des années 1960, Rădulescu inspire ensuite toute une génération de musiciens dont les œuvres, empreintes d'une forme de lenteur typiquement spectrale, évolueront en parallèle à ses propres créations.

CONCLUSION

Par leur situation à mi-chemin entre leur pays d'origine et celui d'adoption, les compositeurs roumains établis ou formés en France (et en Europe occidentale) se situent précisément aux limbes de deux univers. Tantôt soucieux de présenter au public parisien un exotisme de bon aloi auquel leurs racines les prédestineraient, tantôt désireux de se fondre dans le grand mouvement d'avant-garde européen, les différentes personnalités que nous avons présentées ont été confrontées aux questions d'idiome, d'une manière probablement plus aiguë encore que leurs confrères nés en France ou dans les

pays voisins. Malgré un certain reflux après 1950, les influences nationales n'ont pas disparu, connaissant même quelque renouveau grâce à l'électroacoustique. À travers les ragas, Stroë manifeste son goût pour les traditions mélodiques ancestrales, qu'il est aujourd'hui possible d'appréhender à la fois en tant qu'héritage des traditions compositionnelles roumaines et dépassement de celles-ci, à l'aune des systèmes récents d'écriture, notamment microtonaux. En posant les bases de la musique spectrale, Rădulescu fait mieux que s'intégrer au monde musical parisien : il le devance. Bien qu'obérée par les contraintes d'une organisation stricte du matériau, sa musique réintègre des éléments de langage populaire, parallèlement aux structures spectrales, qui évoluent mais ne disparaissent pas.

L'importance des nouvelles philosophies de la musique semble aussi toucher prioritairement la génération de Stroë puis celle de Miereanu. Tous deux sont épris de la formalisation du langage musical, d'obédience scientifique dans un premier temps pour Stroë, sémiotique et narrative chez son cadet. L'influence de ces compositeurs sur la jeune génération française ne saurait être ignorée. La carrière académique de Miereanu lui a permis de diffuser quelques-uns de ses principes théoriques, que la musicologue d'origine hongroise Márta Grabócz a contribué ensuite à relayer. Enfin, quelques personnalités incontournables de la composition française ont été formés par leur aînés expatriés, Eric Tanguy par Rădulescu et Bernard Cavanna par Stroë. La filiation roumaine-française témoigne ainsi d'une interpénétration culturelle tout au long du XX^e siècle, dont les derniers feux sont encore perceptibles de nos jours.

RÉFÉRENCES

Bartoli, Jean-Pierre

2003 « Esquisse d'une chronologie des figures de l'orientalisme musical français au XIX^e siècle », dans *La Musique entre France et Espagne*, éd. Louis Jambou (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne), 201-213.

Beldean, Laurențiu Nicolae

2010 *Analyse des Violinkonzertes Capricci e Ragas von Aurel Stroë*, mémoire de magistère de l'Université Mozarteum Salzbourg, sous la direction du Professeur Joachim Brügge.

Cavanna, Bernard

2011 *Étude sur le Concerto pour violon d'Aurèle Stroë*, document non publié.

Fournier, Bernard

2010 *Histoire du quatuor à cordes : de l'entre-deux-guerres au XXI^e siècle*, vol. 3 (Paris : Fayard).

Gilmore, Bob

2016 Note de CD *Horățiu Rădulescu : Piano Sonatas & String Quartets 1* (New York : Mode).

Grabócz, Márta

2009 *Musique, narrativité, signification* (Paris : L'Harmattan).

2013 *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel* (Paris : Éditions des Archives contemporaines).

Isăcescu, Monica

2017 « Le Compositeur Dinu Lipatti – à la croisée du langage moderne européen et de l'orientation roumaine », *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest* 8/2 (30), 101-110.

Kippelen, Etienne

2014 « *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*, de György Ligeti : entre fable et farce », *Analyse musicale* 74, 114-121.

Krafft, Nathalie

2008 « Horatiu Radulescu, le plus inouï des compositeurs, est mort », *Le Nouvel Obs*, <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-droles-de-gammes/20080926.RUE6705/horatiu-radulescu-le-plus-inouï-des-compositeurs-est-mort.html>, consulté le 24 mai 2018.

Lazzaro, Federico

2018 *Écoles de Paris en musique, 1920-1950* (Paris : Vrin).

Ligeti, György

2008 *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (Mainz : Schott).

2013 *L'Atelier du compositeur* (Genève : Contrechamps).

Miereanu, Costin

1993 *Douze variations sur un thème populaire roumain* (Paris : Salabert).

Stravinsky, Igor

2000 *Poétique musicale* (Paris : Flammarion).

Stroë, Aurel

1974-1975 *Concerto pour clarinette*, partition manuscrite.

Weid, Jean-Noël von der

2005 *La musique au XX^e siècle* (Paris : Hachette).