

La modernité des *Deux danses populaires roumaines* par Theodor Rogalski

Daniela COJOCARU¹

Résumé: *Le langage musical d'une époque, un compositeur ou une œuvre représente un ensemble d'éléments de style et de pensée musicale qui résument des idées, des expériences, tout le contenu de la vie exprimé. Le compositeur roumain Theodor Rogalski est un illustre représentant de la culture musicale roumaine de la première moitié du XIXe siècle. XX. Tout au long de sa création, il reconnaît la sphère musicale roumaine en reprenant des citations mais aussi par la présence de techniques d'écriture faisant référence aux processus de facturation traditionnels. Le papier proposé est une analyse détaillée de ces éléments, en suivant comment, pas à pas, les éléments du langage musical acquièrent une valeur expressive et sémantique.*

Mots-clés: *la musique; tradition; relations harmoniques; modernité*

1. Introduction

L'art, ainsi que l'art populaire, est représenté par un langage musical dont la genèse et l'évolution résultent d'un processus artistique socio-historique complexe. Dans ce processus de développement, les éléments du langage musical acquièrent une valeur sémantique, expressive, qui assure la force du mouvement dans la société, à la manière des mots parlés dans le langage parlé. Tout compositeur prend ce langage d'art populaire ou culte et adopte, par une sélection particulière, ce qui correspond à sa propre personnalité; cela représente le début du processus de création qui, par la suite, conduira à la création de nouveaux moyens d'enrichir les anciens avec de nouvelles valences expressives. Le compositeur roumain Theodor Rogalski est un illustre représentant de la culture musicale roumaine de la première moitié du XXe siècle. La formation musicale a été formée au Conservatoire de Bucarest (avec des professeurs tels que Gheorghe Cucu, Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin), au Konservatorium für Musik de Leipzig (avec Siegfried Karg Elert) et la Schola Cantorum à Paris (avec Vincent d'Indy et Maurice Ravel).

2. Analyse structurelle

Les *Deux danse populaires roumaines* pour souffleurs, la batterie et le piano à quatre mains ont été écrits en 1926. Pour la culture musicale roumaine, il s'agit d'une des œuvres importantes tant pour la transposition du jeu populaire dans la musique culte que pour l'établissement de "stratégies d'accès des ethnies à la modernité qu'elles ont occasionnées". (Firca, CL 2002.137)

Le dans nr.1, dans le mouvement *Allegro*, met en évidence une structure architecturale folklorique spécifique, en juxtaposant deux thèmes de danse populaires, alternativement, qui génère la structure A B A B A.

Le thème de la première articulation - A - en hautbois, présente la configuration suivante qui met en évidence la construction selon le principe de répétition identique et variée, avec une économie de moyens maximale, courante dans la musique folklorique roumain:

¹ Faculty of Arts of the University "Ovidius" from Constanta, danielacojocaru13@gmail.com

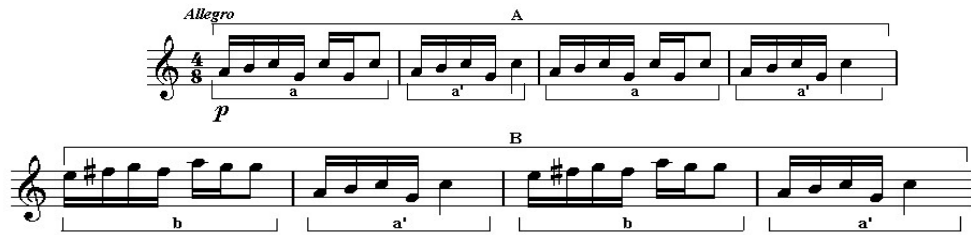


Fig. 1. les mesures 1-8

L'accompagnement typique de taraf est créée par le second piano, dans une formule *ostinato*, qui suggère le cymbalum,



Fig. 2. les mesures 1-2

auxquels sont ajoutés les deux trompettes, avec une pédale représentée par la sensibilité inférieure et supérieure du son au *sol* dans un rythme syncopé:



Fig. 3. les mesures 1-4

Les mesures 11 à 12 montrent à la trompette une configuration rythmique-mélodique avec un caractère chromé - le motif x - qui sera également présente dans les articulations suivantes:



Fig. 4. les mesures 11-12

Dans le plan harmonique, l'octave diminuée - *si-si bemol* - est créée en superposant la note réelle du mode - *si bemol* - au sens de sensibilité inférieure du son *do* - la finale du mode chromatique 2:



Fig. 4. le sistem modal

La première mélodie du thème de la deuxième articulation - B - apparaît à l'origine dans le hautbois, suivi dans le canon de la clarinette, dans une texture multivocale réalisée par chevauchement des formules *ostinato* avec des rythmes puissants:

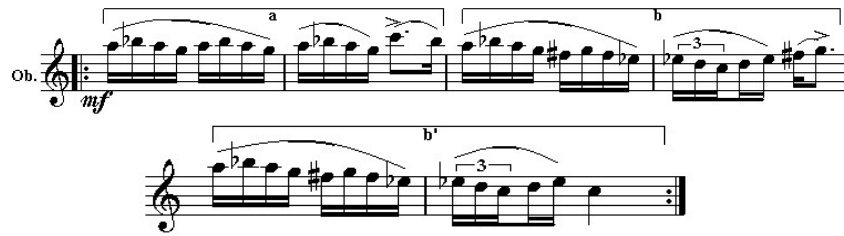


Fig. 5. les mesures 13-16

Les stéréotypes spécifiques de l'accompagnement au taraf sont illustrés de manière suggestive par la formule *ostinato* du second piano:

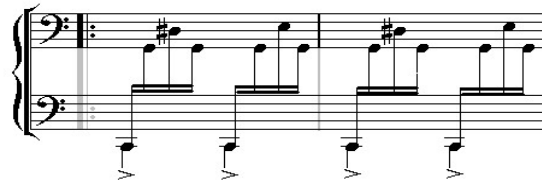


Fig. 6. les mesures e 13-14 (pian)

La deuxième phrase est poursuivie par le basson, elle-même construite sur le matériau du motif b'. Dans ce cas également, l'économie de moyens est rappelée par la répétition identique des motifs dans les phrases mélodiques. Les ensembles présents dans le piano sont formés par des quinte juste parallèles, formés par un parallélisme de trisons qui crée un court moment bimodal:



Fig. 7. les mesures 27-28 (pian primo et secundo)

La reprise de la première articulation - A (33-40) - est variée au niveau timbral et harmonique enrichi en ajoutant la pédale au son *do* du piano. Le retour de la deuxième articulation - B (mesures 41 à 50) est en formule réduite, en enrichissement et en variation rythmique et timbrale; dans le plan du "contrepoint ostinate" l'occurrence de le motif x (présente dans l'articulation A, mesures 11-12), également dans la trompette, en valeurs augmentées:



Fig. 8. les mesures 41-44 (trompeta)

Du point de vue harmonique, on se remarque les quintes parallèles et des accords parfaits dans une structure isorhythmique de toute la texture musicale, une structure qui, en raison la non-coïncidence des accents rythmiques avec ceux métriques, crée asymétries spécifiques aux rythmes populaires:



Fig. 9. les mesures 47-50

Au dernier retour de l'articulation A (mesure 51), le thème est présenté à la trompette et le motif chromatique x, rythmiquement variée, est exposée dans **stretto**, l'ensemble de la texture rythmique-harmonique étant réalisée également à partir de configurations de la nature de *l'ostinato*:

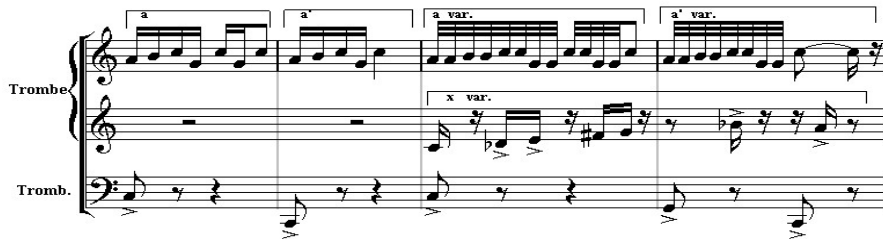


Fig. 10. les mesures 51-54

Le dans nr. 2, le mouvement *d'Allegro molto e giocoso* s'articule autour de trois articulations, chacune soulignant des thèmes en caractère folkloriques.

La première phrase de l'articulation A, présentée à la clarinette, est construite selon le même principe de répétition des motifs; l'accompagnement est fait par le deuxième piano également à travers un *ostinato*:



Fig. 11. les mesures 1-4

La deuxième phrase est bimodale: hautbois - le mode ionique au *sol* avec le troisième vers le bas et le thrombone - de le même mode sur *do*; on se remarque dans le deuxième piano et le tetracord lidic résultant des parallèles descendants parallèles:

Musical score for measures 15-18. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features three staves: Oboe (Ob.), Trombone (Do), and Piano. The Oboe and Trombone parts are marked *mf* and feature a melodic line with chromatic movement and triplet rhythms. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Fig. 12. les mesures 15-18

Le passage à la deuxième articulation est accompli dans les trompettes par quatre mesures dans lesquelles il y a: du point de vue mélodique, la circulation chromatique à l'intérieur du diatonique - le "chromaticisme tourné" (comme la synthèse diatonique-chromatique générée par le modal populaire), rythmiquement une structure ayant une valeur archétypale dans le folklore, à travers des jeux des accents spécifiques de danses folkloriques:

Musical score for measures 23-26. The score is in G major and 3/4 time. It features two Trombone parts (Trombe). Both parts are marked *f* and feature a melodic line with chromatic movement and rhythmic patterns characteristic of folk dances.

Fig. 13. les mesures 23-26

Le thème de l'articulation B, construit sur le même principe de répétition, est une citation d'une danse d'origine bihorène, présentée au hautbois, puis à la clarinette, dans une imitation stricte; le basson crée un contrepoint fondé sur les mêmes motifs du "chromatisme de retour", qui sera repris par l'imitation de la clarinette basse:

Musical score for measures 27-30. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: Oboe (Ob.) and Bassoon (Fg.). Both parts are marked *p subito*. The Oboe part features a melodic line with chromatic movement and rhythmic patterns. The Bassoon part provides a counterpoint based on the same motifs.

Fig. 14. les mesures 27-30

En faisant un pont vers la prochaine articulation, les deux motifs - x et y - reviennent dans une version augmentée rythmiquement, distinguant dans l'accompagnement du piano *primo* les harmonies dans lesquelles la seconde mineure est présentée comme la note constitutive de l'accord:

The image shows a musical score for two instruments: Tromba and Pian. The Tromba part is in the upper staff, starting with a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with triplets and a motif 'x' marked with an asterisk. The Pian part is in the lower staff, with dynamics ranging from *pp* to *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 15. les mesures 35-38

Dans une texture à valeurs multiples qui exploite l'espace tonal-modal avec une configuration polyphonique, ce thème reprend simultanément avec le motif intonational *x* augmenté et varié à travers un «travail de variantes». (Firca, Gh. 1970, 9)

Les relations interraccordiques sur lesquelles sont constituées les formules harmoniques d'ensemble (le deuxième piano) sont influencées, en plein accord avec la pratique folklorique traditionnelle, moins par la qualité majeure que par la tonalité harmonique des accords, les chaînages aux dominants ayant la plus grande pertinence in accompagnement harmonique du taraf:

The image shows a musical score for six instruments: Picc., Trombe, Trgl., Piatti, Gr. C., and Piano. The Picc. part is in the upper staff, featuring a rhythmic pattern. The Trombe part is in the second staff, with triplets. The Trgl. part is in the third staff, with slurs. The Piatti part is in the fourth staff, with slurs. The Gr. C. part is in the fifth staff, with slurs. The Piano part is in the lower staff, with slurs and dynamic markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 16. les mesures 47 – 50

Le dernier retour de le motif *x* à la clarinette basse et au basson est accompagné de la formule *ostinato* qui suggère l'accompagnement typiquement maramésien de la guitare, à travers de l'ison harmonique du quintes (le second piano) et le jeu harmonique entre l'accord réel et l'accord d'apogiatrique, qui se déroule sur le plan d'un rythme percutané, dont les valeurs diminuent progressivement:

This musical score shows measures 57-61. It includes three staves: Clarinet in Bass (Cl. b.), Trombone, and Piano. The Cl. b. staff has a dynamic marking of *mf* and a 'x' above the first measure. The Trombone staff has a *cresc.* marking. The Piano staff has a *mf* marking and features triplet markings (3) in the right hand.

Fig. 17. les mesures 57-61

Une dernière section conclut le seconde danse - *Vivo* - renvoie la phrase mélodique de l'articulation C (piccola et hautbois) au canon dans le quinte descendant (les deux trompettes), les mesures 65-68; le motif constitutif *z* de ce thème apparaîtra intonalement varié par l'intervention dans ce cadre diatonique de sons altérés en fonction de la structure mélodique, chromatisme qui se soutient harmonique par la configuration du tétracorde lidic descendant (le second piano) résultant des séquences harmoniques:

This musical score shows measures 69-70. It includes two staves: Trombone and Piano. The Trombone staff has a *z. var.* marking above the first measure. The Piano staff has a *dimin. molto* marking.

Fig. 18. les mesures 69 – 70

Après un bref traitement du motif *z* par variation et augmentation mélodique, in *stretto*, le piano effectue un glisando sur le mode mixolidic, créant un moment de bimodalisme qui "provient des conditions spécifiques de l'instrument" (Nachman, L 1973, 439); on se remarque la configuration harmonique complexe de la cadence finale:

This musical score shows the final cadence. It includes two staves: Piano. The right hand features a complex melodic line with trills and slurs, marked with '7' and '8'. The left hand has a complex harmonic structure. A *ff* dynamic marking is present at the end.

3. Conclusions

Nous considérons que l'œuvre représente un moment important dans la création musicale roumaine qui promeut les valeurs de la musique traditionnelle, bien que George

Breazul ait enregistré dans une chronique d'une audition de 1929 de l'œuvre: "Cette blague est intéressante. /.../ Autrement, transcrire des danses roumaines en orchestres de jazz est une entreprise que Stravinski n'a pas autorisée "(Firca, C.L 2002, 238). Au début du XXe siècle, de nombreux compositeurs ont repris ce concept d'infiltration du folklore dans la création culte, mais chacun a trouvé une solution originale dans la tentative de développer une technique de travail moderne et en accord avec sa structure.

4. Références

Livres

Firca, Clemansa L. 2002. *Modernité et avant-garde dans la musique entre le début et la fin du XXe siècle (1900-1940)*, Bucarest, Maison de la Fondation de la culture roumaine (*Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900 – 1940)*, București, Editura Fundației culturale române)

Chapitres de livres

Firca, Gheorghe. 1970. "Sur un principe de variation spécifique à la création roumaine contemporaine." In: *Musicology Studies*, vol. VI, 1-29. Maison d'édition musicale, Bucarest ("Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești." În: *Studii de muzicologie*, vol. VI, 1-29. Editura Muzicală, București)

Nachman, Leib. 1973. "La structure d'accords avec sensitif, polymodalisme et politonalisme dans la création musicale roumaine." Dans: *Études musicales*, vol. IX, 436-441. Maison d'édition musicale, Bucarest ("Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească." În: *Studii de Muzicologie*, vol. IX, 436-441. Editura Muzicală, București)