



documentaires et historio-sociaux, à ceux d'ordre théorique et même de création, ces derniers scrutés en profondeur lorsque les "monuments" de l'art musical roumain le permettent). Ce sont là des facteurs qui apportent d'eux-mêmes la mise en lumière, dû à leur signification absolue, à leur aptitude de révéler la vérité „historique” et surtout dû à leur importance dans le développement spécifique de la musique roumaine, de son climat éthique, esthétique et spirituel.

Méthode complexe, il faut voir dans son élaboration l'apport du temps et de la collectivité, en un mot une maturité de l'historiographie musicale roumaine qui, avec chaque ouvrage, marque un pas de plus sur le chemin qui parti du simple enregistrement des faits, atteint au stade de leur interprétation.

Pour la plupart des spécialistes de la musique de l'Est et surtout du Sud-Est de l'Europe, il est évident qu'une image complète et authentique des cultures musicales de cette zone ne saurait être contournée qu'à partir d'une prémise portant sur l'interférence artistique de l'Occident, l'Orient, le Nord et même le Sud du continent, portant également sur l'interférence de la musique folklorique et de la

musique professionnelle de tout type, enfin sur l'interférence de certaines cultures nées d'un fonds commun (comme par exemple l'art grégorien — occidental — et l'art byzantin — oriental —), mais séparées ensuite par des structures morphologiques presque incompatibles réciproquement, pour que — finalement — elles fusionnent dans ce que le XIX-e appela "les cultures nationales".

Dans des lignes amples mais finement détaillées, l'ouvrage de O. L. Cosma établit la contribution de ces cultures au cours des périodes marquées successivement par les premières manifestations musicales (vestiges notamment matériels), les références des Anciens sur l'art musical thracodace, le legs du folklore (riche en traces archaïques), les mentions des différents témoins du temps concernant la culture musicale des Proto-Roumains, la culture médiévale greffée sur l'art grégorien et byzantin, enfin la séparation intervenue ultérieurement, à l'époque de la Renaissance, en Moldavie, Valachie et Transylvanie, entre ces mêmes cultures, que vers 1800 devait cependant rapprocher l'esprit des Lumières. Aussi bien, en adoptant une position scientifique, le livre s'inscrit dans la sphère des tendances actuelles d'envisager l'histoire de l'art musical roumain comme ayant des débuts de beaucoup antérieurs au XIX-e siècle. Néanmoins, c'est avec raison que ce dernier soit tenu pour le moment de la véritable affirmation des compositeurs d'empreinte occidentale. D'ailleurs, suivant les conceptions actuelles, ce siècle — loin d'être marqué seulement par l'apparition des germes d'une pensée musicale — ne fait qu'enregistrer une mutation d'accent, le fond de sensibilité et la force créative s'étant manifestés des siècles avant, encore que sur d'autres plans culturels. Pour illustrer cette position de l'historiographie roumaine, l'ouvrage de Octavian Lazăr Cosma représente une contribution de très grande importance.

GHEORGHE FIRCA

La musique symphonique de Wilhelm Berger

Récente parution des Editions Musicales de l'Union des Compositeurs Roumains, ce volume — en fait le second d'un cycle musicologique consacré par l'auteur au concept symphonique, depuis le classicisme musical viennois à l'époque contemporaine, autrement dit dès les premiers temps de son affirmation — est destiné à présenter le développement de l'art symphonique européen pendant la période romantique de 1830 à 1890.

En évitant délibérément le type du simple exposé impersonnel, de même que le genre de l'analyse consciencieuse des éléments en continuuel devenir de la forme musicale — inutile, au dire de l'auteur même, lorsque l'on se place

au niveau des grandes significations de l'oeuvre d'art —, le présent ouvrage se propose tout d'abord d'être un immense essai monographique sur la pensée symphonique au lendemain de l'important moment historique que fut le classicisme musical. Cet ouvrage, que nous signalons à l'attention des mélomanes et que l'auteur traite, en sous-titre, de "guide", est au fond un guide *sui generis*, car il dépasse assurément le sens primaire de l'analyse, il n'utilise, qu'avec prudence la forme de l'exposé, de la relation ou de la description phénoménologique, W. Berger s'élevant — à partir de la simple évocation des éléments composants — à une véritable interprétation esthétique du

phénomène musical au siècle dit romantique ; raffinée et docte, cette interprétation ne laisse pas d'être accessible à l'entendement qui, en dernière instance, suppose une méditation sur l'acte musical, sur l'oeuvre d'art musical commentée. Envisagé sous cet angle, l'ouvrage qui nous occupe ici est à sa manière un guide, un guide s'adressant à un vaste cercle de mélomanes, d'habitues des salles de concerts, à tous ceux qui ont franchi le seuil des premières perceptions musicales et qui se dirigent, arrivés là, vers une compréhension plus approfondie du phénomène musical considéré comme un acte de haute culture : d'ailleurs, c'est justement cette sorte d'intelligence supérieure du phénomène que vise l'auteur dans ces pages, cet entendement révélateur des sens enfouis, moins évidents peut-être mais de combien plus précieux, puisqu'ils tracent le message même de l'oeuvre musicale, le *credo* du compositeur qui, en partie, représente aussi la spiritualité de l'époque.

On peut affirmer avec certitude que pour élaborer son ouvrage, l'auteur s'est surtout servi de la conception historique évolutive, dont il a fait son instrument de travail le plus important ; c'est à travers celle-ci qu'il a analysé et interprété les grands moments de la culture du siècle précédent, chaque événement, chaque acte artistique, rapporté aux personnalités de la période romantique, étant pesé du point de vue de son devenir logique, depuis les prémisses au moment caractéristique de son développement, avec toutes les implications et les conséquences possibles dans l'époque. Comme tel, la démonstration, semble-t-il la plus importante, que W. Berger tente et réussit à faire dans son livre, le conduit à affirmer que „sur tous les plans, rapporté au classicisme, le romantisme signifie un phénomène complexe et riche en prolongements”. Et de poursuivre : “Dans leurs grandes lignes, le classicisme et le romantisme constituent en musique une seule époque créatrice qui ne saurait que difficilement être disjointe dans une phase purement classique et une autre purement romantique, bien que les différences — pour être profondes et évidents — ne soient pourtant pas fondamentales”. Et, qui mieux est, il impose une conclusion pertinente à partir des observations faites sur la musique arrivée au romantisme, à savoir qu’“il n'existe pas de style romantique qui soit décisif pour définir l'époque romantique dans l'histoire de la musique”, car — affirme-t-il ailleurs, “la typologie classique du style musical représente le fondement et la source génératrice des rameaux romantiques”. Le fait essentiel que l'auteur établit dès le début, c'est que le romantisme se définit en tant qu'attitude spirituelle, en tant qu'état d'esprit. La constatation est d'autant plus précieuse qu'elle dresse devant le lecteur l'image de cette vaste époque, particulièrement complexe et lourde de contradictions, où “coexistent des éléments contraires, persistants sous des for-



mes multiples, difficiles à être déchantés à travers une musique soumise aux transformations, comme par exemple les oscillations et les oppositions émotivité-rationnel, concret-abstrait, réel-fantastique, prégnant-indéfini, subjectif-objectif, explicite-implicite, romantique-classique, fiction-vérité, à programme-sans programme, populaire-savant, profane-mystique...” Malgré ces antinomies ou, mieux dit, à cause d’elles, l’attitude romantique que nous évoquons tantôt, se caractérise, en dépit de sa spécificité, par „la poétisation de l’image sonore en même temps que de l’interprétation musicale en tous genres instrumentaux, l’assouplissement des reliefs mélodiques, la transformation de la substance du thème et du motif en conduits mélodiques à large souffle. Les poètes romantiques, en rendant leurs vers musicaux, ont orienté la pensée musicale instrumentale vers un concept syncrétique”.

Envisagée dans son ensemble, on peut dire que l’ouvrage de W. Berger réussit, par l’intermédiaire des grandes personnalités romantiques, à cerner une vision panoramique de l’époque, ces personnalités définissant à leur tour les grands moments du romantisme ; on dirait d’un paysage de montagne, où les sommets sont mis en lumière dans une vaste ambiance culturelle et artistique, avec des embranchements caractéristiques et des implications significatives tant du point de vue social-historique et littéraire-philosophique, que musical-artistique.

Ainsi, les chapitres du livre s’ordonnent et font briller ces grandes personnalités qui ont „fait” l’époque et qui, somme toute, représentent ses grands moments, ses sommets. En disant cela, j’envisage les premières „affirmations”, intensément confirmées dans la dramaturgie instrumentale „de haute noblesse et d’ardent lyrisme” de Berlioz, telle une contribution logique et naturelle „au grand thème de la dramaturgie symphonique”, à partir d’un maximum d’économie de la substance, thème que Mozart avait couronné dans sa *Symphonie en Ut majeur*, la dernière, dénommée „Jupi-

ter", ensuite Beethoven dans sa *Symphonie en Ut mineur, la Ve*, appelée „La symphonie du Destin". Puis, dans le contexte des mêmes affirmations, à côté de Berlioz, Chopin est qualifié de „précoce modelleur de la sensibilité romantique et de l'expression intensément subjectivée".

Les premières „questions et réponses" de l'époque romantique sont dues à Mendelssohn et Schumann et c'est dans ces débats que, par des modalités différentes, s'affirme comme un problème majeur la poétique musicale envisagée en tant que „réflexion musicale par excellence, vers poétique, au — delà du mot". Outre ces aspects, l'auteur crayonne avec une grande finesse de véritables portraits spirituels, dont quelques uns sont aussi lapidaires que réels; par exemple, sur Schumann: „savoir était pour lui (Schumann — n.n.) l'égal de créer"; Liszt, submergé par „le tourbillon des courants": „comme nul autre de ces représentants marquants qui ont contribué à la création de la musique savante, il se peut que ce soit Liszt qui fut accepté comme innovateur et dédit comme maniériste, surestimé et sousestimé, découvert et oublié, redécouvert et encore oublié, souvent de manière étrange et déformée". Suivent des pages consacrées au rôle de Wagner dans l'orientation nouvelle du concept symphonique au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle; après, le lecteur y rejoint la suite symphonique, la suite de ballet, la musique de scène et peut se rendre compte de la place que chacune ont occupée; en partant de ces „perspectives", il arrive „aux sommets" artistiques édifiés par Brahms, aux synthèses de Bruckner et à la musique de Tchaïkovsky dont il découvre les „sens à programme".

Mais, à côtés de ces pointes culminantes de l'époque, Wilhelm Berger s'occupe dans son livre aussi de toute une pléiade de compositeurs, d'artistes ou de penseurs, personnalités vite oubliées qui, pourtant, ont fait époque: ce sont ces Reichs, Spohr, Kuhlau, Gale ou Fétis, tant et tant d'autres qui ont pétri une sorte de „liant" réunissant ces astres de premier ordre, qu'en entourant, ils faisaient briller d'autant plus.

Aussi paradoxal que cela paraisse, c'est l'introduction qui constitue le chapitre le plus important, le plus vaste, le plus diversement orienté de l'ouvrage; massive, elle énonce dans toute sa complexité le vaste problème que pose le livre, les chapitres suivants n'étant — comme nous l'avons déjà dit — que le développement, l'approfondissement en la matière, celle-ci étant l'objet d'une analyse musicale et tout premièrement esthétique.

L'ouvrage est sans nul doute profondément attirant. La méditation qu'il fait naître chez le lecteur ne vise pas seulement le domaine de la musique, mais aussi les vastes zones de la connaissance acquise par l'intermédiaire de l'art. Aussi bien, le livre repousse-t-il *de facto* l'attitude — pourquoi pas? — passive de celui qui s'y arrêterait vaguement; car le matériel de cette information si riche est loin d'être inerte, il est tout au contraire le fondement dont se sert l'auteur pour poser ses interprétations du phénomène artistique et culturel. C'est pour cette raison que l'ouvrage de Wilhelm Berger peut être considéré comme un important anneau du cycle monographique qu'il consacre à la musique symphonique depuis ses débuts à l'époque contemporaine.

DUMITRU AVAKIAN

Partitions et livres parus aux Éditions musicales

CONSTANTINESCU, Paul, 4 *Cin-tece pentru voce și pian* (4 chansons pour voix et piano); CHIRIAC, Mircea, *Bucureștii de altădată* (Bucarest d'autrefois), suite symphonique; COMES, Liviu, *Sonate pour clarinette et piano*; DANGA, Gheorghe, *Choeurs*; DRAGA, George, *Se construiește lumea noastră* (On bâtit notre monde), cantate sur des vers de Iozsef Meliusz; DUMITRESCU, Ion, *III^e Suite pour orchestre*; METIANU, Lucian, *Elo-*

giu, (Eloge), pièce pour orchestre; NACHMAN, Leib, *Studii de virtuo-zitate pentru pian* (Etudes de virtuosité pour le piano); OLAH, Tiberiu, *Constelația omului* (Constellation de l'homme), oratoriu-fantastique sur des vers de Maïakovsky; ROMAN Elly, 6 *melodii din operete* (6 mélodies d'opérettes); SPATARELU, Vasile, 3 *colinde profane pentru cor mixt* (3 colinde profanes pour chœur mixte).

BĂDESCU, Dinu, *Pe cărările unei vieți de boem* *Evocări* (Sur les sillons d'une vie de bohème), Editura Muzicală, Bucarest, 1973; BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens* (Image et sens), II^e éd., Bucarest, Editura Muzicală, 1973; COSMA, Octavian-Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, (Chronique de la musique roumaine, vol. I), Bucarest, Ed. Muzicală, 1973.