

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

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

NICOLAE BRÎNDUȘ

PORTRAIT

„Si composer signifie aller plus loin que l'emploi tautologique des formes préexistantes et — comme acte créateur — faire appel au potentiel qui assure à l'homme la dignité d'être apte à connaître alors assurément, composer est moins „assembler“ que, plutôt, „sélectionner“ des objets sonores dans le but de réaliser les connexions et les exigences de la substance musicale“.

Helmut Lachenmann

Fred Popovici

Nicolae Brînduș peut être considéré comme l'exemple du compositeur de la seconde moitié du XX^e siècle : connaisseur et expérimentateur des principales tendances qui ont marqué l'innovation sonore, théoricien de son pro-



pre chemin en même temps que des phénomènes qui l'entourent, il reste avant tout l'explorateur de ses intuitions et le produit d'une école de composition en pleine ascension au cours de la période que je viens de déterminer.

Pour étudier sa musique, j'ai eu recours à une solution proposée par le compositeur même : à savoir la séparation de son oeuvre musical par anneaux d'évolution. Cette délimitation ne doit cependant pas être entendue comme une superposition diachronique de visions esthétiques et de groupages de codes

techno-stylistiques abordés à tour de rôle et sitôt abandonnés après les avoir épuisés. Car Nicolae Brînduș a créé simultanément des oeuvres relevant d'anneaux différents (dont on peut néanmoins saisir la note stylistique et le caractère de code dominants), de même qu'il a ajouté ultérieurement des compositions à tel anneau qu'on croyait abandonné. C'est pourquoi le terme d'anneau d'évolution doit être envisagé à travers le prisme suggéré par Roland Barthes, en vertu duquel l'introduction d'une stratégie sémio-sémantique ne doit pas barrer les „voix“ de certaines autres ; ce n'est donc pas de l'eccléctisme que nous propose la musique de Brînduș, mais un mouvement désinvolte, dépourvu de préjugés, diachronique et synchronique à la fois, parmi des signaux informationnels propres ou adoptés.

Énoncés ci-dessous dans une terminologie suggérée par le compositeur, ses anneaux d'évolution sont les suivants : 1. folklorique ; 2. sérielo-dodécaphonique ; 3. modal ; 4. recherche structurale de l'improvisation collective (cycle *Phthora*) ; 5. phase de passage d'une technique stockhastique au théâtre instrumental (par la filière de l'analyse de la théorie du timbre musical et des paramètres du phénomène acoustique).

Le filon chronologique n'étant pas, comme je l'ai dit, obligatoire, je commencerai mon analyse par l'anneau sérielo-dodécaphonique. La première raison (sur deux) de cette option c'est qu'il est le seul, peut-être, à se circon-

scrire temporellement d'une façon „classique“, dans le sens qu'il n'a plus produit d'œuvres spécifiques après les années '60¹ et n'a plus exercé, ultérieurement, que des répercussions diffuses, „métaphoriques“. La seconde raison sera démontrée à la fin de l'examen des compositions relevant de cet anneau.

Au centre de celui-ci se place l'opéra-pantomime *Logodna* (Les Fiançailles), datant de 1964—67, composé d'après le poème *Strigoii* (Les Revenants) de Mihai Eminescu. Y sont encore inclus : la *Sonate pour deux pianos* (1963) et *Trois pièces pour orchestre* (1964).

Logodna représente en premier lieu une possible modalité d'envisager la relation texte-musique dans le périmètre d'une optique contemporaine. On y trouve l'option d'une extension sémantique du poème à l'opéra (l'extension devant être comprise en tant que déduction „métaphorique“ du processus de production musicale à partir d'un texte littéraire, à savoir de la stratification paradigme/syntagme).

Le paradigme dans lequel évolue la stratégie de Nicolae Brînduş est le suivant :

- texte poétique	{	- vocabulaire (sphère „poétique“, historiquement reconnue comme telle.)
		- syntagme poétique romantique (indéterminisme sémantique, métaphore réalisée à un degré élevé)
- texte musical	{	- vocabulaire (sériel intégral)
		- syntagme sonore structuraliste (homogénéité des codes micro/macrostructure)

Logodna comprend deux grandes sections : la première se constitue comme une „mise en abîme“ (structure qui annonce une autre, plus ample, par l'élaboration partielle de codes et de stratégies) de la suivante, la „Fugue“, qui englobe — par la récupération d'une fonction historiquement bien définie — un essai d'exhaustion dans la production sémio-sémantique.

Cette première section correspond au premier tiers du poème éminescien (à remarquer, en passant, que le chiffre 3 sera d'une importance patronymique dans la structuration de l'œuvre : il y aura trois orchestres — avec trois chœurs — qui formeront l'appareil phonique de l'opéra et l'on insistera sur la division ternaire des micro- et macrostructures etc.).

Le texte littéraire fonctionne en premier lieu comme facteur distributif dans l'établissement des „dissimilitudes sur l'axe horizontal des contiguités“ (N. Ruwet *sensu*), ce qui veut autant dire qu'il „organise“ la forme de l'ouvrage (entendant par forme le résultat du fonctionnement, à différents niveaux hiérarchiquement distribués, de codes génératifs).

La conséquence pratique du caractère diégétique du premier tiers du poème est la divi-

sion de la première section de l'opéra en fragments distincts, chacun portant l'empreinte d'un type d'événement dominant dont l'occurrence est décelable avec précision.

Voici la segmentation diégétique du texte poétique :

1. Veillée d'Arald auprès du cercueil de sa fiancée ; 2. Présentation de celui qui veille (Arald) ; 3. Impact de la rencontre d'Arald avec sa bien-aimée ; 4. Cérémonie de l'enterrement de la princesse.

La première section de l'opéra comprend 5 segments. L'introduction sur le plan de la musique — comparativement au „plan“ littéraire antérieur — d'une structure supplémentaire s'explique facilement par des raisons purement musicales, car celle-ci — en fait le premier segment de l'opéra — est censée exposer la série de base de l'œuvre².

Voici la segmentation de la musique :

1. Exposition de la série de base — des faisceaux sonores³ (rappelant la technique de Luigi Nono) instrumentaux (notamment graves) et choraux (voyelle a) ; 2. *Récitation* (non-rythmée), sur bande de magnétophone, de la

première et deuxième strophe du poème (correspond au premier moment du texte) ; les faisceaux sonores montent du registre grave au moyen et atteignent un climat local (de facture homophone) et „retombent“ ensuite comme densité et registre ; 3. *Récitation* rythmée (toujours sur bande magnétique) : c'est la description du personnage qui veille ; les faisceaux sonores deviennent de brèves exclamations homophones, au niveau de chaque orchestre, et polyphoniques au niveau du *tutti* ; 4. *Transformation* des exclamations en notes répétées („coups de feu“) sur le fond de la *récitation* rythmée qui se poursuit sur la bande : c'est le troisième moment du texte avec un second climat intérieur, également homophone ; 5. *Apparition* du chœur chanté (prolongement du troisième moment littéraire et le quatrième du même texte) et reprise de la *récitation* rythmée avec les faisceaux sonores du début.

² Ex. 1



³ Le syntagme souligné représente l'événement sonore dominant, emblématique, de chaque segment.

¹ Cet anneau coïncide d'ailleurs avec le moment européen de l'expansion de la musique sérielle intégrale, comme un manifeste de l'affranchissement de l'expressivité musicale des avatars du néoclassicisme, rhétorisme etc.

Par une simple confrontation des deux groupes de segments (littéraires et musicaux) on se rend compte qu'il s'agit de transferts métaphoriques du premier groupe au second :

1. La structure diégétique du texte poétique suggère un discours sonore réalisé par l'emprunt (de type „estafette“) d'une quantité d'information, emprunt opéré par un segment à celui qui le précède (Ex. : faisceaux 1—2 ; récitation 2—3 ; etc.).

2. La structuration temporelle du texte littéraire (insertion du passé par l'entremise de la mémoire affective au coeur des événements du présent) suggère, en contrepoids de l'idée d'un flux continu, celle de rupture, d'interférence d'événements (Ex. : les faisceaux deviennent des exclamations, celles-ci se transforment en „coups de feu“ etc. ; on peut y voir aussi l'évocation du type beethovénien de développement par élimination, forme par excellence de manifestation du concept de développement en musique).

3. Enfin, la première section purement musicale — bien que phénoménologiquement elle vienne en premier — peut elle aussi être „extraite“ de la fonction diégétique du texte littéraire : pour être perçue, cette fonction doit apparaître comme quelque chose de différent, comme un „accident“ par rapport au temps antérieur dépourvu d'événements. Or, cette inactivité, cette suppression du temps qui „appelle“ le drame ultérieur, est parfaitement suggérée par les faisceaux sonores du début.

Afin de compléter le tableau de l'anneau sériel-dodécaphonique dans la création musicale de N. Brînduş, je m'attarderai quelque peu aussi sur la *Sonate pour deux pianos*. Elle réalise une connexion entre deux principes compositionnels : celui, traditionnel, de la grande forme européenne et celui, plus récent, de la conception de la micro- et macrostructure selon des codes analogues ou même identiques. Cette composition relève d'un contexte stylistique propre à la musique est- et centreuropéenne de l'après-guerre où confluent le structuralisme d'origine schönbergienne (voire wébermienne) et les modèles bartókiens (de souche modale-folklorique) sur l'arrière-plan du principe même de la grande forme. La technique d'accumulation des cellules engendrant le paradigme, mais tout autant le syntagme des hauteurs rappelle celle de Lutoslawsky (voir, par exemple, la *Musique funèbre pour cordes* de ce dernier). L'esprit sériel le plus rigoureux s'y trouve filtré à travers la tension d'intervalles spécifiques, propres à la pensée modale, qui, dans le cadre de l'ensemble des douze tons, se donnent la réplique. Voici un exemple extrait du commencement de la *Sonate pour deux pianos* où le demi-ton et la quarte augmentée engendrent (tout comme chez Lutoslawsky) des dessins mélodiques.*

Je disais au début de mon exposé qu'il existe deux motifs en vertu desquels j'entendais

* Voir la page suivante

entamer mon analyse de la création musicale de N. Brînduş par l'anneau sériel-dodécaphonique. Le premier vient d'être montré. Le second se laisse entrevoir seulement en méditant quelque peu sur son opéra *Logodna* : on y trouve en effet une propension du compositeur vers le métalangage dès qu'il s'agit d'un travail sémio-sémantique au niveau du langage sonore. Ce métalangage dans la perspective duquel Brînduş essaie de prendre conscience de soi-même et, à la fois, de se saisir de la relation entre l'interprète virtuel avec ce „soi-même“ de même qu'avec son propre „moi“, établit dans *Logodna* l'ordonnance d'une très stricte technique (le sérialisme intégral) en fonction des connotations d'un sens littéraire et d'un autre qui, en principe, serait inadéquat au langage choisi sur le plan stylistique et philosophique. Le compositeur réalise ainsi une disponibilité de son texte musical, laquelle représente d'ailleurs la dimension caractéristique de sa création. Tout son arsenal de production de signes poursuit la transgression de l'objet sonore déterminé, de l'opus clos, avec des relations univoques entre le créateur — l'interprète — le public.

L'anneau d'évolution modal renferme des oeuvres bien connues du compositeur, homologuées et, comme telles, entrées dans le patrimoine des valeurs de la musique roumaine actuelle. Il s'agit des *Şapte psalmi* (Sept psalmes) — sur des vers de Tudor Arghezi, 1969 —, ainsi que des cantates *Inscriptie* (Inscription), 1969 et *Domnişoara Hus* (Mademoiselle Hus), 1968.

La dernière, sur les vers du poète Ion Barbu, fera l'objet de quelques considérations techno-stylistiques concernant l'anneau d'évolution respectif.

Là encore, je le signale, le fait musical se déclenche à partir d'un texte littéraire ; le compositeur procède par degrés par rapport à celui-ci, le paradigme de sa démarche étant le suivant :

1. Un premier poème du poète (zone sémantique tenant de la sphère du pittoresque balkanique) ; intercalation d'un autre poème du même poète avec une zone sémantique relevant de la rigueur de la forme.

Texte musical modal (dont le vocabulaire couvre la zone géographo-spirituelle du premier poème).

La dichotomie rigueur — improvisation correspond à la dichotomie textuelle littéraire.

2. Un texte littéraire composé de fragments (dont celui du milieu est substitué par l'„ars poetica“ de *Dim ceas dedus* (Déduit de l'heure).

Une forme musicale mosaïquée (structures juxtaposées).

3. Expansion du texte littéraire (comprenant toujours plus entièrement la zone évoquée).

Accroissement du facteur improvisation (parallèlement à une rigueur structurale inapparente).

SONATA PENTRU DOUA PIANE

I

NICOLAE BRINDUS

$\frac{1}{4}$ Allegro molto ($\text{♩} = 120-144$)

PIANO I

pp

PIANO II

pp

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-12. Each system has two staves for Piano I and two staves for Piano II. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The time signature changes from 1/4 to 3/4 and back to 1/4. The key signature is one sharp (F#).

Measure 1: Piano I (pp), Piano II (pp).
Measure 2: Piano I (pp), Piano II (pp).
Measure 3: Piano I (pp), Piano II (pp).
Measure 4: Piano I (pp), Piano II (pp).
Measure 5: Piano I (mf), Piano II (p).
Measure 6: Piano I (mf), Piano II (p).
Measure 7: Piano I (mf), Piano II (p).
Measure 8: Piano I (mf), Piano II (p).
Measure 9: Piano I (f), Piano II (mf).
Measure 10: Piano I (f), Piano II (mf).
Measure 11: Piano I (ff), Piano II (mf).
Measure 12: Piano I (ff), Piano II (p).

Du point de vue strictement compositionnel, dans *Domnișoara Hus*, N. Brînduș reprend quelques uns de ses procédés spécifiques (rencontrés dans des compositions antérieures) et en cristallise d'autres, devenus ultérieurement ou à la même étape créative des constantes de sa musique. De la première catégorie relève la distribution „stéréophonique“ (voir *Logodna*) de l'ensemble vocal-instrumental. Le compositeur se montre préoccupé de spatialiser le son, de réaliser des volumes avec ses paramètres (hauteur, timbre, mode d'attaque). De la seconde catégorie, l'aspect le plus remarquable en est l'élaboration d'un certain arsenal de procédés d'improvisation dont les principaux „outils“ sont: l'emploi de valeurs approximatives, tout comme dans la musique folklorique; l'élaboration d'un groupage de hauteurs, à l'intérieur duquel l'exécutant peut se mouvoir à sa guise en effectuant divers choix, avec des résultats hétérophones au niveau de la grande structure; enfin, la liberté offerte à l'exécutant d'établir soi-même ses propres codes pour aborder les sections plus grandes de l'oeuvre, ce qui amplifie de manière immédiate le rôle de ce dernier dans la configuration de la forme.

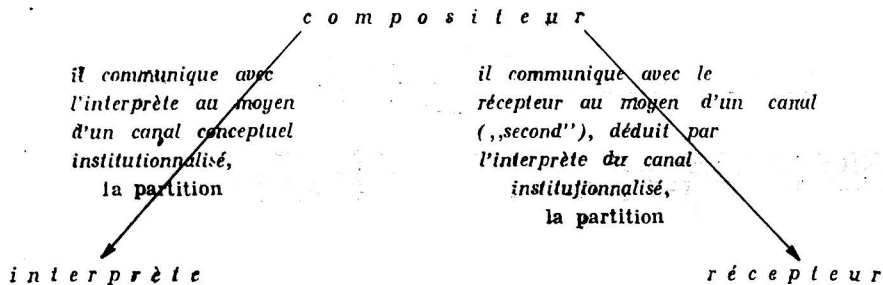
Envisageant l'improvisation, on touche à l'un des problèmes clés de la pensée créatrice de N. Brînduș; il est, de ce point de vue, l'un des musiciens contemporains ayant exploré le plus systématiquement la relation texte compositionnel — acte d'interprétation. Sa démar-

formance dans l'acte (l'exécution) musical, les degrés de «grammaticalité» du texte et les degrés de «grammaticalité» de la performance interprétative etc.“.

C'est, tout d'abord, une parfaite orientation de Brînduș dans la sphère de la pensée de composition européenne des années '70 qu'atteste son cycle *Phthora*. Et quand je dis „orientation“, j'entends *exactement* ce que ce terme signifie, à savoir: découvrir sa propre position par rapport au milieu culturel environnant.

Au point de vue strictement phénoménologique, les textes réalisés par Brînduș prouvent le recours — tout personnel — à la pensée aléatoire sous ses multiples facettes (on pourrait même affirmer qu'il s'essaie à une synthèse des modalités d'approche): texte-composition, graphisme, live-électronique.

Comme idée, le cycle part d'une révision du triangle compositeur-interprète-récepteur — révision qui, en dernière instance, représentera l'acte créateur même de Brînduș. Voyons en premier lieu les côtés du dit triangle (et n'oublions pas que l'étude de l'oeuvre d'un compositeur n'étant pas — uniquement — un problème de sociologie du message de l'acte musical, le triangle respectif est envisagé, ici, à partir du compositeur vers les deux autres facteurs):

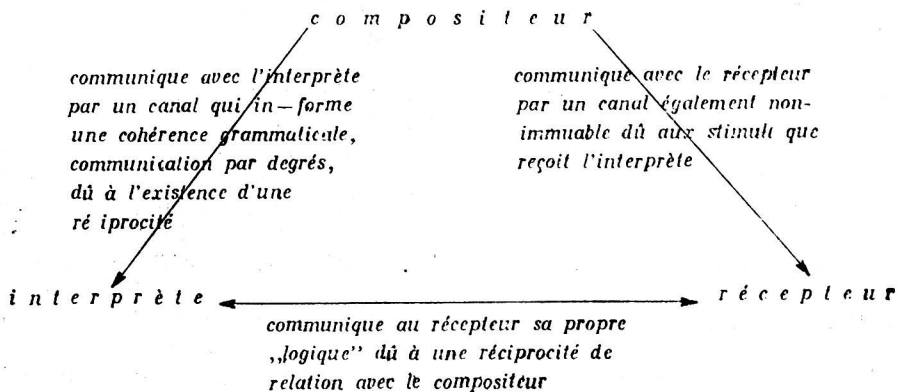


che se partage entre une recherche théorique de la question (ainsi que, par ailleurs, l'atteste aussi sa thèse de doctorat soutenue en 1981) et toute une section de sa création musicale, en l'espèce le quatrième anneau d'évolution énoncé au début de cette analyse. Evidemment, dans l'étude structurale de l'improvisation, Nicolae Brînduș est loin de s'être arrêté au cycle *Phthora* (1968—1971), mais c'est en nous attachant sur celui-ci que nous arriverons à mettre en plein jour ses idées essentielles concernant les relations inhérentes entre (je cite de sa thèse de doctorat) „le texte et l'interprétation, la structure et la lecture, l'oeuvre close et l'oeuvre ouverte, la compétence et la per-

Le schéma ci-dessus nous montre qu'un résultat chargé (aussi) d'affectivité — soit la communication du compositeur au récepteur — se transmet par un canal chargé (aussi) de rationalité, dénommé *partition*. En d'autres mots, celle-ci doit contenir un maximum de dénotation des signes utilisés afin d'obtenir un maximum de connotation dans le psychique du récepteur. Or, le facteur perturbateur (subjectif) dénommé interprète substitue le problème par un autre *partiellement* équivalent, à savoir: que le canal dénommé *partition* doit contenir un maximum de cohérence grammaticale-informationnelle des signes utilisés (c'est à l'interprète, notamment à son affectivité et à son intelligence, que re-

vient la tâche d'élaborer les stratégies „locales“ de cette cohérence) afin d'obtenir un maximum de *potentiel* de connotation chez le récepteur.

Le problème de l'improvisation étant ainsi énoncé, le triangle de la relation créateur-interprète-récepteur se présente sous le graphique suivant (toujours à partir du compositeur)



Par conséquent, le cycle *Phthora* poursuit l'ouverture de la relation triangulaire ci-dessus vers la réciprocité ; dans le même temps, Brînduş essaie une hiérarchisation (au niveau des principes) des méthodes par lesquelles cette démarche peut se matérialiser. Voyons de quelle manière se structurent ces méthodes dans chacune des relations du dit triangle.

Le compositeur transmet à l'interprète des groupages de procédés techniques aptes à le faire aborder la matière sonore (que celle-ci soit déterminée *a priori* ou qu'elle soit „confectionnable“ par l'interprète) ; ces procédés s'échelonnent hiérarchiquement depuis la simple énumération de quelques règles de parcours du texte, le choix des moyens de production du son etc., jusqu'à l'intégrale construction de l'acte musical par l'interprète — à ses propres dépens — sans doute après qu'il se fût pénétré intérieurement de certains principes de fonctionnement gouvernant cet acte, généralement valables.

A son tour, l'interprète communique au compositeur de possibles (nouvelles) voies d'accès à la matière sonore et à des modalités (nouvelles également) pour rendre celles-ci sémantiques, ces voies se constituant elles aussi dans une hiérarchie allant de l'emploi de procédés inédits à l'instrument respectif jusqu'à l'ambiguïté de la limite où se départage la contribution de chacun des facteurs (compositeur/interprète) dans l'acte du message à communiquer.

Le compositeur transmet au récepteur des signaux chargés de sens à des degrés divers, dont la hiérarchie va de la structuration de l'oeuvre en tant que somme virtuelle de va-

riantes possibles (autant de versions d'interprétation que le récepteur est à même de capter), jusqu'à la transformation de l'acte musical même dans une variante plus ample, celle de la connaissance du monde environnant (à partir d'ici, la ligne conduisant à un *certain* théâtre instrumental est directe).

Le récepteur, répondant aux *stimuli* reçus, communique avec le compositeur par la voie

de ses réponses, hiérarchisées dans une multitude d'aspects, depuis la simple réaction sensorielle à l'audition jusqu'à l'établissement d'un dialogue avec le compositeur, chacun de ces facteurs (récepteur/compositeur) contribuant à part égale au processus de création d'une *cohérence* sémantique.

C'est de cette manière que prend forme une conception dynamique de la création musicale (dans le sens qu'elle vise à transgresser les limites entre les participants à la production et à la réception, «l'accueil», de l'acte musical). Une conception pareille ne saurait cependant ne pas tenir compte de la coordonnée historique, diachronique, de toute création artistique, autrement dit de *l'impact* de l'évolution chronologique (l'histoire) du langage (et du métalangage) musical sur la cohésion intérieure de l'acte musical même.

Le cycle *Vagues* exploite les phénomènes qui se produisent à la marge (ou en marge) du son, depuis les composantes physiques comprises entre le non-son (silence, bruit etc.) et le son, et jusqu'à l'intégrale des gestes convergeant vers et pour le son, à la lumière des devenir issus de la pratique musicale européenne (ou extraeuropéenne) des derniers siècles. Deux conséquences s'en suivent : d'une part, la minutieuse radiographie de *l'histoire* du processus de production du son, d'autre part une recherche théorique des mécanismes engendrant le dit processus. La première conséquence se matérialise dans une vaste capacité de comprendre la totalité des timbres et de structurer les paramètres sonores. La deuxième se manifeste dans une ouverture de la

performance musicale vers l'acte théâtral. Voyons-les tour à tour.

L'oeuvre intitulée elle-même *Vagues*, pour 5 instruments et percussion (1972), la première du cycle de ce nom, est explicite quant à la première conséquence ; l'„histoire“ de cette composition a comme point de départ la naissance du son (musical) — en tant que corps physique existant dans la musique européenne, mais aussi en tant que syntagme — du plasma primaire du silence et du bruit à la limite de l'audible.

Le phénomène nous est présenté sous une forme métaphorique, parce que ce plasma même n'en est pas un de nature chaotique, fortuite : les bruits et les silences du début de la composition sont *organisés*, par conséquent ils indiquent déjà une décision qui va orienter leur sens.

Ils articulent un espace, un cadre abstrait qui, virtuellement, contient la musique. L'expérience renvoie (en esprit) à la fameuse démonstration du linguiste américain Noam Chomsky, selon lequel la cohérence grammaticale (le degré d'organisation du langage) ne dépend nullement de l'existence réelle de certains sens du vocabulaire sur lequel ceux-ci exerceraient leur action : on peut en effet créer des phrases parfaites du point de vue grammatical en utilisant des mots dont le sens n'est pas homologué par la pratique de la langue respective.

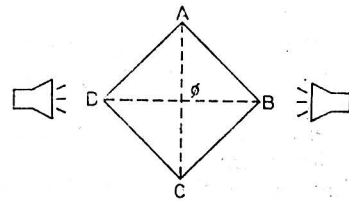
Cela veut dire que *Vagues* envisage pour commencer la *seule* idée de cohérence grammaticale, la *seule* possibilité de structurer un (futur) axe musical. Suit, tout naturellement, l'apparition des éléments aptes à produire la conversion graduelle des bruits (= préhistoire des sons) en objet physique (= „héros“ de l'histoire du son). Cette mutation repose sur une exploitation fort élaborée des possibilités de timbre, qui efface, ou tout au moins rend ambiguë, la frontière séparant le bruit du son. Il est fait usage dans ce but d'une technique pointilliste afin d'éviter le risque de gestes de mémoire historique de la part de l'auditeur. Le terrain du son proprement dit, une fois acquis, pose d'emblée le problème du métalangage qui ratifie son organisation (sa cohérence) grammaticale. Là encore, Brînduş fait appel, en toute conscience, à la réduction pointilliste de souche sérielle. On évite ainsi une somme de connotations qui pourraient être suggérées à l'auditeur dans telle ou telle couche stylistique de l'histoire musicale. *Vagues* représente une composition construite intégralement sur la logique intérieure de la naissance du son dans le plasma du non-son ; l'ensemble des timbres couvre tout le spectre sonore, entre le bruit et le son harmonique pur.

Je disais tout-à-l'heure que la seconde conséquence de la démarche théorique de Nicolae Brînduş est l'ouverture de l'acte musical vers un acte théâtral. Mais au fond, qu'est-ce que ce dernier ? C'est la brèche entre le plan de

l'exprimé (le texte dans son acception la plus large) et le plan de l'exprimable (le geste en tant que traduction du texte respectif).

L'acte théâtral se produit chaque fois que cette faille est assez profonde pour comprendre un abord (lucide) du deuxième plan (dans le temps même qu'il se produit), afin de développer au maximum et dans les meilleures conditions le premier. Du point de vue musical, l'acte théâtral se produit seulement par la prise de conscience de l'interprète de sa condition de messenger de l'expression au moment même qu'il *produit* des objets sonores. Or, dans le cas de la musique, l'interprète produit le fait expressif en exerçant son action sur un ensemble d'„objets“ sonores, soit l'instrument. De même que l'acte théâtral accompli par le comédien, en faisant usage de gestes et de modalités de diction appropriées aux paroles utilisées, signifie pour ce comédien être conscient du vocabulaire qu'il manie et qui, dans certaines conditions données produit certaines connotations, de même l'instrument possède une considérable quantité de procédés techniques (c'est en somme *son vocabulaire*) qui, dans certaines conditions, produit la signification musicale adéquate. Toutefois, cela suppose — pour aboutir à l'objectif ci-dessus — que le compositeur soit aussi conscient et de la même manière de son *vocabulaire* (c'est-à-dire des signes que renferme sa partition) : autrement dit qu'il soit conscient de la faille qui peut s'établir parfois entre l'exprimé et l'exprimable (comme dans le cas où le compositeur dénote d'un certain recul à l'égard de sa matière, en instituant, par exemple, un métalangage ou bien un métastyle, à un langage auquel il n'adhère pas, qu'il traite „ironiquement“. Chose qui se manifeste à bon escient dans *Kitsch* — N — 1979).

Ce dernier titre fait évoluer un instrumentiste (clarinettiste ou flûtiste) dans un espace scénique marqué par 5 points dont deux sont sonorisés par des diffuseurs qui émettent une musique sur bande de magnétophone.



Il est évident que le titre même est censé nous prévenir de l'attitude du compositeur : le matériau sonore auquel il appose le métalangage est, à la rigueur, si éloigné de lui, qu'il approche de l'„esthétique“ du *kitsch*. De la sorte, l'auditeur est libre de s'évader de son entreprise (le matériau étant bien connu, choisi

parmi des musiques nous assaillant quotidiennement) pour se concentrer sur la seule production de l'acte théâtral.

III (D)
(go to A slowly) C

legato
(harm. chords)

mf < f ff sub. f sub. sub. ff sub. mf atacca:

a tempo

IV (A)
(go to B slowly) C

(harm. chords)

f

a tempo

ppp pp ppp

a tempo

V (B)
(go to A slowly) C

(harm. chords)

frull. frull. frull. et vibr. frull. et vibr.

f ff sub. f sub. sub. sub. ff atacca:

a tempo

A côté du compositeur (et impliquant l'auditeur par le truchement de sa mémoire auditive) l'instrumentiste suit des tracés concrets — spatiaux et sonores — qui l'éloignent et l'approchent de l'objet sonore, de la culture dans laquelle il s'inscrit, ainsi que des tracés abstraits, imaginaires, dans un métalangage qui subordonnent et ordonnent sémantiquement tous les syntagmes mis en cause par les langages musicaux visités par le compositeur.

Paradoxalement, la somme conceptuelle constituée dans le cycle *Vagues* se réalise dans une composition des plus européennes (vraisemblablement !), soit *Dialogo(v)gos* — concerto pour piano et orchestre (1978). Paradoxe rien qu'apparent puisqu'en dépit du fait que l'oeuvre conserve les insignes de la perspective traditionnelle de composition (opposition solo-tutti, orchestre traité en blocs ou par sections, construction de la forme selon une ordonnance gouvernée par le nombre d'orecilles), celle-ci se veut une ample métastructure de la culture sonore.

Le noyau de la composition se trouve dans *Vagues*, respectivement dans l'idée d'explorer méthodiquement des procédés informationnels de changements (modifications) d'états au niveau des paramètres de l'acte musical. Prenons à tour de rôle ces procédés.

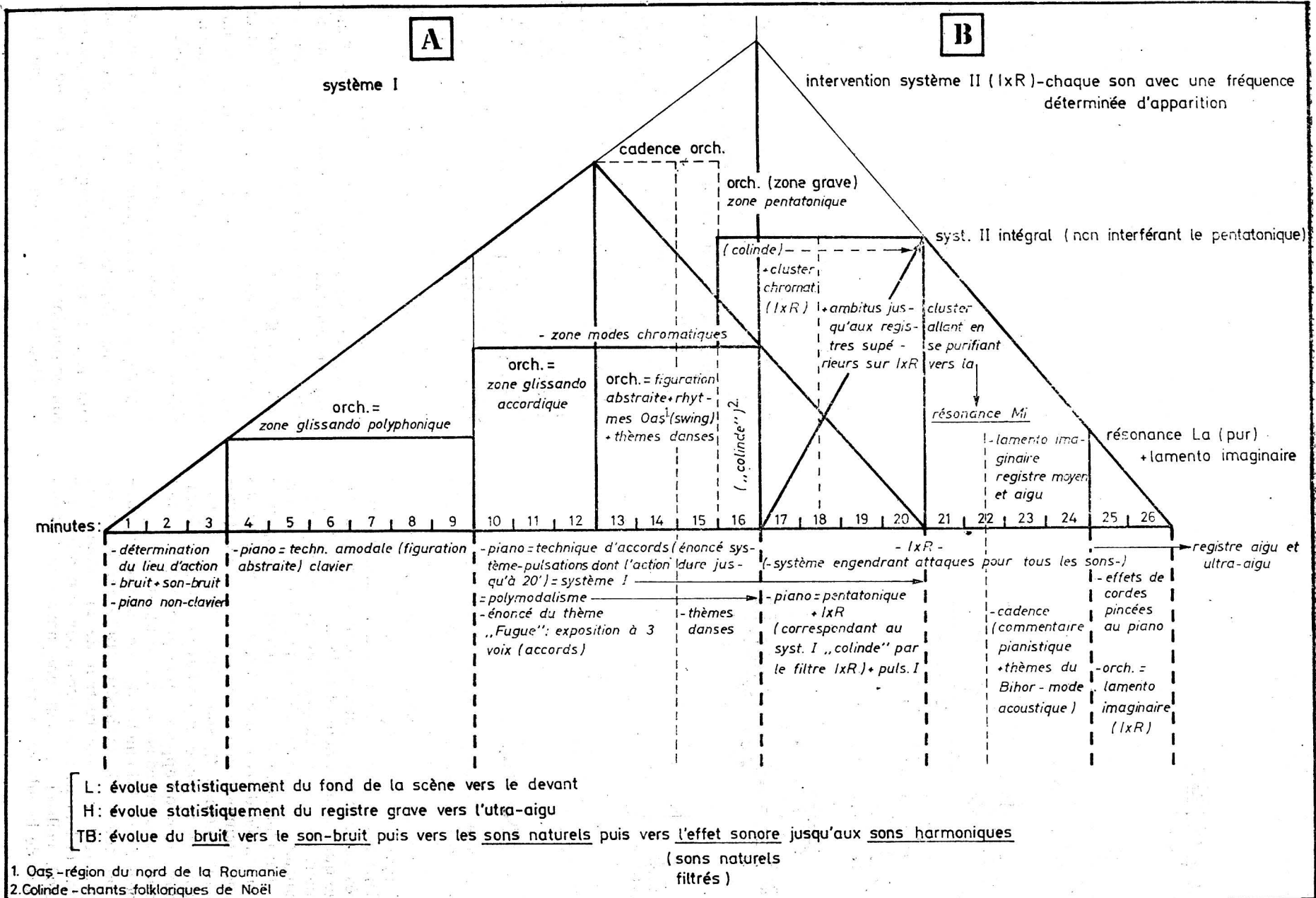
L'espace acoustique physique est autrement organisé que dans l'orchestration traditionnelle (les instruments sont répartis sur toute la scène sans aucun rapport avec leur appartenance aux familles instrumentales classiques — bois, cuivres, cordes, percussion — mais ils se subordonnent à de complexes relations de timbre, de registre etc.). La raison de cet emplacement en est que le son (comme structure générale) puisse se déplacer sur le parcours de la composition, statistiquement parlant, du fond de la scène vers l'avant-scène.

L'échelle des fréquences évolue, toujours statistiquement, du registre de l'extrême-grave à celui de l'ultra-aigu. L'organisation de l'ensemble des timbres passe des bruits à travers sons-bruit, sons naturels, sons „filtrés“, aux harmoniques supérieures (des plus hauts registres des cordes et des bois). Le paradigme exposé ci-dessus se traduit par une actualisation chronologique fort complexe, déterminée par l'intention du compositeur de créer une (possible) métaphore de la naissance du langage musical (comme de n'importe quel autre langage), du hasard du bruit et du son non-directionnel.

C'est le moment d'ouvrir une parenthèse pour tirer au clair une question de principe : il y a longtemps que l'on sait que l'art ne peut représenter des situations „en général“, sans le support d'une matérialisation par l'image. Par exemple, lorsque Alain Robbe-Grillet a voulu attirer l'attention, dans l'un de ses romans, rien que sur ses rouages intérieurs, rien que sur ses procédés de narration, il lui a fallu, à son insu, recourir à un récit concret (le mythe d'Oedipe dans *Les Gammes*, les histoires avec James Bond dans *La maison de rendezvous* etc.). La même chose arrive de la musique : on ne saurait présenter la naissance „en général“ du langage musical, sans se rapporter à une réalité bien connue.

Pour revenir à présent à l'oeuvre que j'analyse, on constate que le même problème s'y retrouve : comme représenter de manière sonore „en général“, la naissance du langage... sonore ?! La chose n'étant pas possible, Brînduş fait appel à une réalité musicale (en tant que langage, en tant que structure syntagmatique) fort simple et fort directe : le folklore entendu dans son acception la plus vaste.

Mais, le *Concerto pour piano et orchestre* de Nicolae Brînduş révèle en outre un important aspect de la technique de composition contemporaine : la macroscopie du son. L'oeuvre n'est que la mise en évidence (par l'ex-



1. Oas - région du nord de la Roumanie
2. Colinde - chants folkloriques de Noël

tension temporelle, spatiale et de timbre) des relations existantes dans l'énoncé d'un son. C'est précisément cette macroscopie qui rend possible l'énoncé syntagmatique de la naissance du langage musical. Pour mieux comprendre, faisons une bien simple comparaison : qu'est-elle d'autre, en fin de compte, la forme sonate (depuis le classicisme au post-romantisme) qu'une dilatation du paradigme donné par la „chute“ sur le premier degré de la dominante ? Pareillement chez Brînduş : la dilatation, la macroscopie des mouvements qui forment le son, amène la création (la naissance) d'un langage. Mais c'est le rôle du compositeur d'ajouter une dimension supplémentaire à son acte, en „théâtralisant“ son élaboration. Cette „mise en scène“ est faite de gestes explicites (ceux du soliste) et de gestes implicites (qui s'effectuent à mesure que, progressivement, par degrés, le son se spatialise).*

Sous ce jour, l'abord d'un théâtre instrumental devient une constante de la démarche compositionnelle de Brînduş (d'abord virtuelle, ensuite conceptuelle et volontaire).

Trois oeuvres témoignent de la rigueur qu'il apporte dans l'utilisation de l'arsenal des „gestes“ musicaux : *Infraréalisme* (du cycle *Vagues*), *Prolégoména* et *Trei strigături de alean* (Languir me fais).

Infraréalisme (1975), pour voix, clarinette et piano, sur des vers de Ion Barbu (un des favoris du compositeur dans le domaine de la poésie dont il filtre ses propres discours), s'inscrit entre des limites, mettons, „classiques“ du théâtre instrumental : les interprètes doivent posséder un ample arsenal de moyens techniques d'utilisation de leurs instruments, tout en étant mis devant certaines situations de mouvement, jeu de scène, déclamation, etc. Nicolae Brînduş se sert d'une série de transferts des techniques musicales aux techniques théâtrales (par exemple la forme canon est transférée aux paramètres spécifiquement scéniques) ; ou bien c'est l'inverse (récitation, déclamation exercent une influence sur les procédés d'émission du son). Le phénomène resterait dans les limites de clichés usuels (gags, procédés musico-théâtraux etc.) s'il ne concevait un métatexte pour ses opérations. Ce métatexte est extrait du paradigme fondamental des vers de I. Barbu (comme dans le cas de *Domnişoara Hus*) : rigueur mathématique / monde d'un pittoresque balkanique. Mais le champ où il peut se mouvoir reste vaste : aussi, la note spécifiquement „barbienne“ que Brînduş extrait est-elle, précisément, l'hérmetisme et l'expression qui vous exhorte d'elle-même (vous, le compositeur) à „brusquer“ cet hermétisme, à „le prendre

d'assaut“ afin de le disloquer (tel une roche qui renfermerait en son noyau le métal que l'on cherche à extraire). De cet effort, la composition acquiert une certaine note fiévreuse, d'agitation, dans un ordre quasi-prévisible.

Prolégoména I (1981, ténor et ambiance) réunit dans sa matière l'improvisation en tant que donnée fondamentale d'expression. En fait, ici, le signifié s'est fondu dans le signifiant. Celui qui chercherait de spécieuses „profondeurs“ dans la présente démarche de Brînduş, serait déçu. Car c'est aux interprètes et aux récepteurs que revient de „tisser“ la composition par le truchement de leur imagination. Le compositeur se borne (mais c'est là une indication fondamentale de sa part) d'examiner lui-même ces facteurs impliqués dans le processus de „confection“ d'une possible structure théâtre-musicale, pour laquelle ce qu'il a fait, lui, n'est qu'un *prolegomen* au plus propre du terme.

Trei strigături de alean (Languir me fais), 1979, percussion solo, représente un cas à part : au prime abord, ce que Brînduş nous propose paraît déconcertant. La simplicité semble se confondre avec son apparence de même qu'avec son essence. L'impression se confirme en partie par le rappel du folklore dans ses formes les plus élémentaires. C'est à peine si un (re)venir à l'objet qui se „fait“ graduellement sous nos yeux (en premier lieu) et à notre ouïe (secondément) transforme le dénoté dans une irrisation subtile de connotations ambiguës (la simple ironie, une distance prise à l'égard de la matière choisie produirait — dirait Roland Barthes — une annihilation des autres codes) qui empêche le récepteur de s'installer dans une confortable attitude, soit de supériorité, soit d'indifférence à l'égard de ce qu'il connaît.

Certainement, les recherches de Nicolae Brînduş ne vont pas s'arrêter là. Il le promet lui-même lorsqu'il affirme que le théâtre instrumental lui offre la possibilité de créer des synthèses. Quoiqu'il en soit, ce qu'il a déjà créé en matière de musique s'inscrit dans des paramètres jamais encore expérimentés par n'importe lequel des compositeurs roumains actuels (probablement même par aucun des musiciens européens), en allant outre le besoin d'une homologation *apriori* fondée sur des commodités de goûts déjà constitués, sur un accueil facile et sur des réactions sémantiques habituelles, presque des tics. Sa ferveur de toujours explorer naît l'adhésion totale — une fois dépassée la ligne (imaginaire) de séparation entre celui qui offre et celui qui reçoit — dans ce complexe informationnel que l'on appelle (encore) une oeuvre d'art.

*) Voir le graphique de la forme du Concerto à la page 46.