

protestataire et mobilisatrice dans la lutte des masses contre l'ancien ordre social.

Les mutations fondamentales survenues après l'action du 23 Août 1944 ont amené des transformations radicales non seulement dans l'ordre social mais encore dans la suprastructure. La chanson révolutionnaire et protestataire se transforme à présent dans une chanson appelant les masses à la construction d'une vie nouvelle, à l'édification du progrès de la patrie, une chanson prônant l'attachement à l'Etat socialiste, glorifiant la personnalité du Président Nicolae Ceaușescu — celui qui a mené la lutte et continue de la mener afin de réaliser toujours plus en profondeur les vœux du peuple. Une chanson qui loue les accomplissements de la nation.

Dans ce nouveau contexte, les compositeurs ont joué un rôle toujours plus important. Si, en effet, avant Août 1944, les mélodies de ce genre paraissent être assez variées comme origine, celles d'après '44 sont exclusivement roumaines et dues à des créateurs que l'auteur de l'ouvrage ne manque pas de présenter dans le détail.

Notre modeste compte rendu n'a eu d'autre but que d'attirer l'attention sur ces créations et de souligner que dès les temps les plus lointains la chanson mobilisatrice joua un rôle des plus importants dans la lutte pour défendre la patrie et écarter l'exploitation sociale.

L'ouvrage commenté fait honneur à son auteur parce qu'il vient éclaircir un chapitre de la culture musicale roumaine encore assez trouble il y a peu.

Gheorghe CIOBANU

Ovidiu VARGA — „Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu” (Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée)

La triple monographie polémique *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* (Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée) est la seconde réponse qu'Ovidiu Varga se propose à donner „en ce qui concerne la musique” ; ces réponses, selon ce qu'affirme l'auteur dans la page préfaçant comme un leitmotiv tous les volumes inclus dans le grand cycle „Quo vadis musica ?”, ont eu comme point de départ non seulement l'infinie admiration et affinité spirituelle et de destinée avec cet incomparable thrace Orphée, l'archétype de l'Homme européen, l'archétype de l'artiste Européen et Universel, mais aussi un pressant devoir professionnel de réédifier l'histoire de la musique européenne à partir de ses bases réelles, à la lumière des plus récentes recherches de thracologie, sémiotique et sémantique musicale.

L'extraordinaire complexité d'idées déclenchée par la nouvelle école viennoise dans l'uni-

vers de la création sonore, rendait presque impossible en apparence un abord intégrateur de ce moment si controversé de l'histoire de la musique européenne. La mise en page des contradictions engendrées par ce processus dialectique dans la pensée des grands créateurs et théoriciens du XX^e siècle, aurait implicitement mené à l'anéantissement de la structure de n'importe quel ouvrage théorique qui se serait proposé de les englober en les analysant d'une manière exhaustive. L'esprit curieux et polémique de l'auteur trouve la solution de cette insurmontable difficulté dans une démonstration musicologique inédite, qui a comme point de départ, tout comme ses volumes précédents, la pensée esthétique musicale énesienne dont les coordonnées axiologiques sont poursuivies et amplifiées dans une recherche de la création musicale du XX^e s.

L'inédit de cette synthèse (polémique et stylistique) démontre une fois de plus la vocation du compositeur et musicologue Ovidiu Varga pour le nouveau, celui-ci consistant dans les moyens d'analyse musicologique proposés qui convergent naturellement vers la mise en évidence des significations théoriques, sonores et sémantiques des oeuvres des trois compositeurs. De plus, ce livre représente la première ample étude sur la nouvelle école viennoise parue en Roumanie et, ce nous semble, dans toute la littérature de spécialité universelle envisagée d'après le nombre réduit d'ouvrages de cette ampleur et de ce caractère moderne.

L'intégration de la nouvelle école viennoise dans le cycle *Quo vadis musica* après les synthèses antérieures : *Tracul Orfeu și destinul muzicii* (Le thrace Orphée et le destin de la musique) (Ed. musicales 1980), *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX* (L'Orphée moldave et autres six grands du XX^e siècle) (Ed. musicales, 1981), paraît tout naturelle dû à cette poursuite pas à pas et à la démonstration explicite — comme dans les volumes précédents — du principe qui définit la conception esthétique de l'auteur, c'est-à-dire „l'unité dans la diversité nationale de la musique européenne”. Mettant en évidence la complexité des processus de création et de sémantique musicale qui ont amené l'affirmation du nouveau courant, dont les racines sont plantées dans l'essence de la spiritualité européenne d'origine thraco-gréco-romaine, Ovidiu Varga jette à la fois le jour sur la prise de conscience des créateurs européens en ce qui concerne la lyre heptacordale du Thrace Orphée. Cette accumulation esthétique sonore conceptualisée est sensible à travers le chant byzantin — grégorien dans la musique culturelle et savante européenne jusqu'au XX^e siècle. Même dans les conditions d'une apparente dénégation, la nostalgie orphique du monde de ré, perçue, dissimulée ou pas, dans beaucoup de

pages de la création des trois viennois. Les démonstrations musicologiques détaillées, qu'entreprend l'auteur sur l'oeuvre expressionniste *Wozzeck* d'Alban Berg, sur le cycle de „trois fois sept“ mélodrames op. 21 *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg, ou sur la *Cantate no. 2*, op. 31 d'Anton Webern sont édifiantes dans ce sens.

En s'efforçant d'établir les périodes de création des trois viennois selon sa propre formule (tripartite), la structure interne du volume est dodécapartite dans la structuration des sous-chapitres rigoureusement délimités par le chiffrage et par les titres suggestifs qui soulignent les idées essentielles de la construction de ce *théorème* musicologique opérant avec les chiffres 3, 4 et 12. On met ainsi en évidence les points d'inflexion de l'évolution compositionnelle des trois viennois, leurs interférences, interconditionnements etc. ; comment leurs oeuvres s'établissent en contrepoint, s'engendrant l'une de l'autre ; quel fut l'apport de chacun à l'assise théorique du système dodécaphonique sériel, en démontrant sa viabilité par des créations ayant force de pénétration dans l'univers de la culture musicale.

Le caractère polémique de cette triple monographie — énoncé dès le titre — ressort à travers tout le livre, en commençant par la première page (en dehors de la préface unique du cycle entier) portant le titre incisif „Pourquoi — les trois viennois et la nostalgie d'Orphée ?“ et dans laquelle l'auteur définit l'ensemble d'idées qui l'a déterminé à structurer son exégèse dans la présente forme. Au travers de polémiques avec le système sériel-dodécaphonique analysé, avec les compositeurs présentés, avec les exégètes de ce courant et avec toute la musicologie qui a proliféré à la suite des créations de la nouvelle école viennoise — les deux derniers chapitres, cumulant énergiquement tous les arguments pro et contre ce système — Ovidiu Varga réussit à assurer la pleine liberté des conclusions et des significations de la monographie analytique toute entière : conclusions et significations qui ne paraissent pas s'imposer du dehors, étant au contraire la résultante même des analyses des oeuvres présentées et des déductions de l'auteur.

Le nouveau courant esthétique issu de la peinture allemande du temps, l'expressionnisme, a migré dans presque tous les domaines artistiques du XX^e siècle, s'imposant aussi à la musique. Une des conséquences de cet abord phénoménologique-artistique fut la liquidation de la tonalité et du thème. Evidemment, l'expressionnisme ne fut pas le seul facteur déterminant de l'apparition, par invention — souligne l'auteur — du sérialisme dodécaphonique, mais c'est bien le climat esthétique qu'il a engendré qui a posé le problème d'une nécessaire et fondamentale reformulation de la conception et création musicales. Tout cela

est minutieusement présenté dans le livre de Ovidiu Varga.

Soulignant le caractère insolite et polémique du courant sério-dodécaphonique, les grands chapitres qui composent le volume, gardent le même caractère tant dans les titres que dans le contenu. C'est ainsi que le premier chapitre intitulé : „Treî existențe, trei caractere, trei personalități“ (Trois existences, trois caractères, trois personnalités), clarifie par l'aphorisme des sous-chapitres, „Ego, Arnold Schönberg DIXI ! ou l'orgueil de l'inventeur“, „Lui, Anton Webern... ou trois heures de musique dans une vie“ ; „Toi, Berg ou l'humanisation de l'atonalité“, l'attitude esthétique et la contribution des trois compositeurs à la définition et à la constitution du système ; en même temps, ce chapitre nous offre des microbiographies réduites à l'essentiel.

Le second chapitre : „Treî perioade, 3 stiluri, 3 clase de compoziție“ (Trois périodes, trois styles, trois classes de composition) porte en fait sur toute la création d'Arnold Schönberg, Anton Webern et Alban Berg, la pertinence analytique et la minutie que l'auteur met à déchiffrer ces chefs-d'oeuvre ne laissant leur échapper aucun aspect structural ou esthétique délivré par les partitions. Tel que, dans la postface, le montre le compositeur Aurel Stroe, „l'analyse de l'oeuvre de Berg est un sommet atteint par notre musicologie“. Les trois sous-sections de ce chapitre „Sur les traces du passé et pour sa liquidation“, „A la recherche du temps présent ou des formes perdues“, „Pour inventer l'avenir“ soulignent le caractère triparti de la répartition en périodes de la création musicale des trois viennois — proposée par Ovidiu Varga ; cette répartition comprend les 12 sous-chapitres rigoureusement chiffrés, dont les titres définissent le quintessence de la pensée et de l'orientation esthétique des créateurs. L'ordonnance dodécapartite de ce chapitre analytique constitue de la part d'Ovidiu Varga, une réplique musicologique dans la manière de structurer avec les 12 sons proposés par le sérialisme, le cadre existentiel même où les trois compositeurs ont été actifs. Dans les pages de ce volume, la présentation des trois viennois prend l'aspect d'un tronçon non-rétrogradable (Schönberg — Webern — Berg — Webern — Schönberg).

Les deux derniers chapitres *Trei rațiuni, trei viziuni*. (Trois raisons d'être, trois visions) par conséquent trois conclusions intégrant „La raison d'être du sérialisme dodécaphonique“, „Les trois viennois et la nostalgie d'Orphée“ et „Trois fois 12 répliques“ aux sous-chapitres déjà énoncés et structurés selon la même formule d'organisation systémique et sémantique dodécapartite, analysent la totalité des aspects de la théorie esthétique et musicale bâtie par la nouvelle école viennoise. Ainsi que l'annonçait d'ailleurs Ovidiu Varga dans la fin du chapitre dédié à la pensée esthétique d'Arnold

Schönberg“, dans les „Trois fois 12 répliques“ finales l’auteur du volume essaie d’éclaircir ce qu’il a considéré comme devant être éclairci“ (p. 34). Affirmation qui est pleinement ratifiée par le compositeur Aurel Stroe, dans la postface qui suit la chronologie intégrale de l’œuvre des trois viennois.

La postface traduite en trois langues (français, allemand, anglais) ainsi que la table des matières (très développée, représentant la structure et le contenu condensés du livre), offre à la triple monographie la possibilité d’une diffusion internationale ; ce, en fait, dernier chapitre du livre vient compléter l’image de l’école viennoise, en soulignant l’impact et la réaction de la culture musicale roumaine à ce système de pensée et d’organisation sonore.

En poursuivant clairement, d’une façon concise et avec une forte faculté de synthèse les modalités d’infiltration et d’assimilation de ces nouveaux concepts esthétiques dans la pensée des compositeurs roumains, ainsi que les solutions originales adoptés par ceux-ci dans leurs œuvres, Aurel Stroe note : „Mais heureusement cela n’a pas été une influence au sens commun du mot mais une invite à augmenter la créativité pour défricher de nouveaux terrains, et finalement à nous découvrir nous-mêmes“. Le compositeur met son point final en énumérant les qualités du livre (on pourrait compter comme une autre manière dodécapartite, si on l’ajoutait en tant que „XII^e son“, la dernière conclusion qui n’est pas numérotée), dont l’apport était depuis longtemps, nécessaire dans la musicologie roumaine. „Même pour quelqu’un qui a beaucoup lu dans ce domaine, jeter un coup d’œil vigilant sur certaines pages du livre d’Ovidiu Varga peut être salutaire. Le volume ne présente pas seulement d’intérêt pour les musiciens, mais aussi pour les amateurs de musique moins avertis“.

Les conditions d’édition et de rédaction particulièrement bonnes sont dues au rédacteur Corneliu Buescu et au technorédacteur George Măgureanu, qui ont résolu avec entendement et zèle les difficultés issues de la complexité du texte musicologique et du nombre impressionnant d’exemples musicaux (plus de 300).

Sur la demande de l’auteur, la mise en page, avec trois types de caractère de lettre différents, vient sectionner du point de vue graphique l’espace accordé à la triple monographie „des trois viennois“ qui „furent, sinon les trois grands B du moins, à coup sûr, les trois grands A. Arnold, Anton, Alban... parce que les trois grands A se sont nourris et formés à partir des trois grands B : Bach, Beethoven, Brahms“ (p. 11). Cette descendance, et assurément pas seulement elle, a poussé Arnold Schönberg, le créateur même du système, à déclarer, à la fin de l’„aventure“ dodécaphonique-sérielle „On revient toujours“, reconfirmant ainsi les vertus orphiques qui

ont toujours vibré dans la substance musicale européenne, aux sources de laquelle elles se trouvent. Et c’est en cela, la résonnance hep-tacordale de la lyre d’Orphée.

Le volume *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu* (Les trois viennois et la nostalgie d’Orphée) d’Ovidiu Varga a été présenté par l’auteur, lors de son invitation au Congrès et Festival de Vienne tenus sous le haut patronage du président fédéral de la république autrichienne dr. Rudolf Kirschlager, à l’occasion du centenaire de la naissance d’Anton Webern.

A côté du volume d’hommage à Webern publié à l’Universal Edition, le livre d’Ovidiu Varga était le seul ample ouvrage du domaine paru pendant l’année du centenaire et présenté devant cette haute tribune musicologique internationale. Cela mit en permanence le volume dans l’attention des plus de cent participants — venus de 15 pays — celui-ci étant exposé à l’entrée dans la salle d’exposition documentaire et la salle de séances du Congrès.

Les deux exposés présentés par l’auteur à la tribune du Congrès, „Non multa sed multum“, représentant un chapitre du volume, et „Les trois viennois dans la culture musicale contemporaine de la Roumanie d’aujourd’hui“, ainsi que les contributions apportées aux deux tables rondes auxquelles il fut prié de prendre part, lui ont offert l’occasion de souligner la richesse, la diversité et la valeur de la création, de l’interprétation, de la musicologie et de l’enseignement musical roumain.

En déployant l’éventail des directions stylistiques novatrices proposées par Aurel Stroe dans la postface ainsi que celles amplifiant cet éventail, dont témoigne l’auteur même de la postface, ou encore celles qu’on doit à certains autres compositeurs comme Tiberiu Olah, Myriam Marbé, Doru Popovici, Liana Alexandra, Iancu Dumitrescu, Nicolae Brînduș ou Șerban Nichifor, Ovidiu Varga a souligné le souci permanent des musiciens roumains de créer des œuvres musicales autochtones, authentiques, modernes, nées du caractère spécifique de la spiritualité et de la musique roumaine d’hier et d’aujourd’hui.

Mentionnant l’apport du musicologue roumain à cette prestigieuse tribune de la culture internationale, les éloges des chefs des deux institutions organisatrices, la Wiener Webern-Verein et la Wiener Konzerthaus-Gesellschaft, c’est-à-dire des pr. dr. Walter Pass de l’Université de Vienne et dr. Hans Landesmann, soulignaient les quatre contributions musicologiques de l’auteur aux travaux du Congrès ; ceux-ci recommandèrent la traduction prioritaire du volume „Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu“ en allemand et anglais pour faciliter sa diffusion à travers le monde.

La traduction de ce livre est d’autant plus nécessaire que le musicologue Ovidiu Varga

a été invité à participer au II^e Congrès de musicologie de Vienne (12—15 juin 1984) sur le thème : „L'école viennoise dans l'histoire de la musique du XX^e siècle“, organisé par la „Internationale Schönberg Gesellschaft“, et qu'en 1985 on compte organiser des manifestations analogues à l'occasion du centenaire d'Alban Berg.

Tanța DIACONESCU

**Octavian NEMESCU — „Capacitățile
semantice ale muzicii“
(Les capacités sémantiques
de la musique)**

Prendre contact avec les intéressants résultats d'une recherche entreprise par un musicien continuellement soucieux de découvrir les rouages intimes de la matière sonore — je viens de nommer Octavian Nemescu — constitue sans aucun doute une circonstance signifiante pour n'importe quel observateur attentif du phénomène musical en Roumanie. Examinant avec rigueur et en profondeur le vaste et si complexe domaine de la sémantique musicale, l'auteur des *Patru dimensiuni în timp* (Quatre dimensions dans le temps), des *Sugestii* (Suggestions) et de la composition pour orchestre *Triunghi* (Triangle), se propose — dans son récent livre *Capacitățile semantice ale muzicii* (Les capacités sémantiques de la musique) paru aux Editions Musicales — d'édifier une méthodologie de recherche efficace des éléments sémantiques propres à un langage ou à un ouvrage musical. Il a comme point de départ sa conviction que „la raison initiale et ultime de n'importe quel langage, de n'importe quel système particulier de signes, y compris des signes de nature artistique, est la communication (entre humains ou bien entre l'Homme et la Nature). En d'autres mots, sa démarche se configure dès le commencement comme hautement originale, son esprit de suite dans la poursuite de la démonstration théorique qu'il se propose révélant une solide organisation conceptuelle et une interdépendance logique très serrée de ces concepts.

Tout comme dans un autre de ses ouvrages, intitulé *Semantica* (Onze jeux métamusicaux pour *n* mélomanes) et composé entre 1971 et 1974, Octavian Nemescu réactualise dans la présente étude les notions de signification et de sens, les faisant valoir dans la perspective du musicien convaincu de la nécessité de souligner le primat du sens artistique de l'acte créateur, comparé à l'absence de contenu, voire même au contenu hasardeux, de certaines avant-gardes culturelles d'hier où

d'aujourd'hui ; d'ailleurs, cette conviction il nous l'explique dans son „Avant-Propos“ : „de même qu'on ne saurait parler aujourd'hui de forme sans contenu ou vice-versa, de même ne saurait-on tenir compte d'une combinaison sonore dépourvue de signification, dépourvue de sens...“, ou encore : „aborder les sens dans une recherche signifie découvrir la transparence d'aspects éclairés par des réalités plus profondes“.

Tout à la fois, il me semble important de signaler le caractère ouvert de la recherche, laquelle se complète dans ses principales données par une méthode d'analyse exemplaire, intimement articulée et amenant l'auteur vers un nombre de conclusions de grand raffinement et actualité.

Structurée en 5 chapitres, la démonstration entreprise par Octavian Nemescu part du stade actuel des recherches effectuées dans le structuralisme linguistique et la sémantique ; aussi, nous rappelle-t-il brièvement quelques notables contributions au mouvement structuraliste (Saussure, Chomsky, Jakobson) ainsi que les théories plus récentes d'un Lévy-Strauss ou d'un Greimas, concernant l'importance de l'élément sémantique — l'opposé des relations purement structurales. Le fait que les méthodes linguistiques sont applicables aussi à la musique n'a cependant pas résolu *stricto sensu* le difficile problème de l'analyse du phénomène musical dans toutes ses jointures, alors même que l'acquis résulté par la segmentation du discours sonore au niveau de ses unités syntactiques soit révélateur et prometteur.

Sans contester d'une manière simpliste les résultats obtenus par des recherches antérieures (Nattiez, Moles, Daniélou, Morris, Pierce), il affirme cependant — dans un climat de polémique — que ces résultats s'avèrent insuffisants, et constate tout à la fois l'„inexistence d'une base théorique fondamentale capable d'élucider tout l'ensemble des problèmes sémantiques en cause et d'expliquer les aspects de sens dans toutes les civilisations et les époques musicales“. C'est à cause de cela qu'il est logiquement nécessaire de reviser la théorie sémantique générale, en la corroborant à la mise au point d'une méthodologie adéquate dont devrait se servir la recherche des significations musicales. Dans ce sens, le problème de la signification est envisagé en rapport avec l'acte de la communication, les relations qui s'établissent entre le signe actif et le sujet récepteur déterminant une réaction immédiate psycho-affective ; la matérialisation de ce „vécu psychique“ au travers de comportements spécifiques, a comme finalité l'établissement d'un comportement adéquat „tenu pour un mode d'extériorisation de la réaction“. C'est ici, à mon avis, que se trouve l'essentiel de la démarche d'Octavian Nemescu : son option pour une conception sémiotique, dont la source