

se trouve dans le *behavior*, et qui tient compte de la relation causale „stimulus-réaction“, cette dernière étant jugée comme plus proche de l'authenticité d'une communication artistique. L'auteur attribue au signe musical — considéré comme facteur déterminant de plusieurs types de réactions — des capacités sémantiques variées, en fonction de la nature des codes générateurs de sens musicaux.

Il est également à observer que l'auteur ne théorise pas inutilement, les exemples musicaux constituant la plupart du temps les indices de la démonstration entreprise et l'élément jugé nécessaire pour expliciter les étapes intermédiaires de celle-ci (les annexes de la fin du livre — comprenant l'analyse des divers paramètres de la *Sonate en fa majeur* de Mozart — sont édifiantes de ce point de vue).

Mais la plus forte impression que laisse la lecture du livre d'Octavian Nemescu, c'est à coup sûr le dernier chapitre qui la donne. Celui-ci, intitulé „Culturile muzicale în timp și spațiu, privity prin prisma predilecțiilor semantice“ (Les civilisations musicales dans le temps et l'espace, envisagées à travers le prisme des prédilections sémantiques), est du plus grand intérêt pour les spécialistes aussi bien que pour les lecteurs moins avertis. Car, c'est dans cette section du livre que l'esprit analytique du chercheur Octavian Nemescu se promène avec aisance parmi les structures inédites des civilisations musicales les plus prestigieuses — africaine, japonaise, balinaise, chinoise, indienne); toutes celles-ci et d'autres sont étudiées du point de vue des significations, à côté des cultures musicales folkloriques européennes, extraeuropéennes et européennes de type occidental: le baroque, le classicisme viennois, l'impressionnisme, le romantisme. La recherche s'étend également aux sens qui se dégagent de la succincte analyse des courants et tendances stylistiques de la musique du XX^e siècle (musique sérielle-dodécaphonique, structuraliste, du type „haping“, répétitive, minimale, méta, „rétro“ et tant d'autres encore).

L'ensemble de ces incursions à travers les différentes phases de l'histoire de la musique et de son évolution, se subordonnent — avec la force d'une conclusion — à la noble idée défendue par Octavian Nemescu, soit, préconise-t-il, l'obligatoire retour aux données immuables de la spiritualité roumaine, la nécessaire remise en ses droits d'une vision profonde sur la raison d'être et l'essence de notre existence.

Signification-argument, signification-symbole...

Sorin LERESCU

La récente parution aux Editions Musicales (en avril dernier) du livre *Interferențe* („Interférences“) du connu compositeur et musicologue Nicolae Brinduş, constitue l'un des événements d'incontestable importance dans le contexte actuel de la vie culturelle roumaine. Conçu comme une synthèse de son activité théorique des années 1967—1981, l'ouvrage comprend: l'étude de quelques aspects phénoménologiques concernant la pratique musicale du type de l'improvisation (dans la première partie); une série de principes de formalisation de l'analyse musicale, applicables aux coordonnées du discours musical (deuxième partie de l'ouvrage); des notes de voyage et des entretiens avec des personnalités du monde musical (troisième partie). Le livre témoigne de l'exceptionnelle faculté de l'auteur de synthétiser une information bibliographique d'une diversité extrême et d'édifier, sur cette base, une conception originale sur le processus d'analyse, création, perception et interprétation du phénomène musical. Toute une série d'abord interprétatifs, distincts les uns des autres, toute une série de conclusions d'une grande diversité théorique et sémantique, une multitude de lectures possibles sont facilités par la nature même du volume. Quant à nous, d'entrée de jeu, nous avançons cette hypothèse fondamentale, à savoir que „*Interferențe*“ de Nicolae Brinduş marque un moment de transition plein de sens dans la totalité des recherches musicologiques contemporaines (notamment par l'étude intitulée „*Baze ale unei analize formale a limbajului muzical*“, (Bases d'une analyse formelle du langage musical“ — 1981); moment de transition allant des positions actuellement prédominantes de la sémiotique musicale de type linguistique, vers l'abord de type intégrateur-systémique du phénomène musical.

Dans son livre, à côté de différentes disciplines de la plus grande actualité — la théorie de l'information, la sémiotique, la psychologie expérimentale, la logique mathématique etc. —, l'auteur désigne explicitement la *théorie des systèmes* comme étant pour la musicologie contemporaine l'une des sources de référence de la reconstruction théorique. Il utilise couramment les concepts de „système musical“, „niveau de structuration du système“, „changement d'état“, „interaction des niveaux“ etc. De même, il appose le titre générique de „Contributions à une théorie systémique“ à l'entière seconde partie de son ouvrage. Il est donc évident qu'on se trouve devant une vision du statut et du fonctionnement du processus musical — fortement empreinte d'un caractère sous-jacent systémique —, nous proposant un modèle général d'ana-

lyse, avec des implications dans la création musicale elle-même*).

S'appuyant sur son expérience de compositeur-théoricien, l'auteur commence par identifier les paramètres fondamentaux d'existence du phénomène musical, envisageant ce dernier dans une perspective pluridimensionnelle : lieu de la source musicale dans l'espace réel, présence-absence de la source (densité du phénomène musical), intensité sonore de la source, tempo, timbre et hauteur du son. On peut construire de la sorte l'espace de tous les états et phases possibles du système (définition d'un espace, substrat générique et des espaces dérivés du processus musical) ; cela revient, en premier lieu, à construire des espaces acoustiques correspondants. Les valeurs quantifiables des espaces sont définies selon les „niveaux spécifiques de la perception différentielle correspondant à chacun des paramètres sonores“. Peuvent donc être établies des mensurations spécifiques de l'information différentielle pour chaque changement d'état de l'objet sonore. L'auteur souligne que „ce qui pourrait être tenu pour un gain par rapport aux recherches entreprises jusqu'à présent serait notre effort de prouver la structure identique de la perception acoustique musicale en ce qui concerne la totalité des coordonnées qui composent et définissent l'objet sonore, en partant de l'identité de structure de tous les espaces acoustiques“ (p. 81). On arrive ainsi à dresser un inventaire de groupes de valeurs pour chacun des espaces considérés : *espace des positions de la source* qui consiste dans des points de localisation dans l'espace réel ; *espace de la densité* — deux possibles valeurs : présence/absence ; *espace de l'intensité* — délimité par le seuil inférieur de l'audition (10^{-16} Watt/cm²) et par celui de la douleur (10^{-2} Watt/cm²) dans lequel, en dépit du fait que l'on distingue 325 sensations distinctes de force sonore, on ne tient compte conventionnellement que d'un nombre de 8 points-valeurs, à égale distance entre eux (ppp, pp. p, mp, mf, f, ff, fff) ; *espace du tempo* — définissant la vitesse de succession des attaques par unités élémentaires d'action dans une séquence donnée du discours musical — contenant 45 points-valeurs ; *espace du timbre* — défini par 40 points-valeurs, parties du produit cartésien de deux ensembles disjoints : le premier est celui des 5 catégories sonores — classes d'entités constituées d'après le critère de la pureté spectrale (sons harmoniques, sons naturels, sons filtrés, sons-bruit, bruits) et le second est celui des 8 procédés d'émission, simples et composés (à l'ord, à l'ord vibrato, à l'ord trémolo (flatter-

zung), à l'ord pizz (slap), à l'ord vibrato tremolo (flatt), à l'ord tremolo (flatt), pizz (slap), à l'ord tremolo (flatt) vibrato pizz (slap), à l'ord vibrato pizz (slap) ; espace des hauteurs, divisé en 97 points-valeurs à l'intervalle d'un demi-ton tempéré (l'auteur ne tient pas compte de la division non-tempérée de l'octave dans le sens proposé par A. Daniélou, en ce qu'il l'envisage).

L'auteur identifie également les principaux niveaux structureaux de hiérarchisation du processus musical : la couche infrastructurale (de la matière sonore), le niveau du système culturel standard et le niveau suprastructural de l'intentionnalité spécifique, du sens et de la personnalisation musicale. Chacun de ces niveaux a sa relative indépendance, impliquant des stratégies formatives spécifiques. Des principes propres de détermination et d'analyse existent pour chaque niveau, avec une attention particulière — bien que pas exclusive — pour la structure de l'objet sonore. Un niveau propre de hiérarchisation „sur l'horizontale“ (structuration „dans le temps“) est introduit par le fonctionnement des filtres de succession qui apparaissent ici comme des lois statistiques et/ou déterministes de génération de séries de valeurs concernant les changements d'état du système. Conséquemment, l'œuvre musicale apparaît comme un jeu complexe des conditionnements structureaux des niveaux „hors temps“ avec les niveaux de l'axe syntagmatique. Cette analyse (filtres du degré 1...n) devra être appliquée en vue de déceler les structures étagées de l'œuvre musicale, chose qui est davantage facilitée par l'étude au computer des aspects quantitatifs et qualitatifs des diverses séquences sonores. Témoignant d'une pensée fortement attachée à la théorie des systèmes, l'auteur institue aussi un filtre qui concerne le variant ou l'invariant de la continuité ou discontinuité du changement d'état du système sonore dans l'espace acoustique donné, entre deux changements d'états successifs. Il nous semble que cette manière de formuler les problèmes pourrait être jugée comme équivalente de la démarche systémique concernant la construction de la fonction de transition des états d'un système dynamique de hiérarchisation, en vertu de ses différents niveaux d'organisation.

Dans l'abord entrepris par Nicolae Brînduş, un thème central est celui de la découverte des interactions entre les divers niveaux (sous-systèmes) du système musical. (On sait qu'en général la simple identification de la structure d'un système ne rend pas d'usage commun la connaissance de sa dynamique). Le fait est ici confirmé. Considérant que les mutations internes d'un discours musical peuvent être explicitées par l'action concomitante des filtres, l'auteur se propose par exemple d'étudier les différents types de coexistence des listes spatiales par source, sous l'aspect d'une analyse

* Pour mieux comprendre quelques unes des directions de développement possibles du programme d'„une musicologie systémique“, voir aussi l'article „Fenomenul muzical din perspectiva teoriei sistemelor“ („Le phénomène musical dans la perspective de la théorie des systèmes“) de C. D. Georgescu et M. Georgescu, dans *Muzica*, 2, 1984.

combinatoire des valeurs simultanément admissibles dans divers espaces sonores. Se pose ainsi le problème de préciser les types de coexistence des sources sonores dans le processus musical et c'est dans cette perspective que sont reconstruites les différentes catégories musicales syntactiques : la synchronie des changements d'états dans une classe de sources sonores, le chant harmonique à plusieurs voix, le chant collectif à l'unisson, l'homophonie, la polyphonie, la polyrythmie, la polymétrie, l'hétérophonie etc. Le lecteur est confronté également avec le problème d'optimiser ces diverses coexistences dans le sens d'établir les critères d'une distribution optimale des sources et des ensembles sonores dans le jeu musical en commun. Il faudra donc déterminer systématiquement les niveaux hiérarchiques de structuration de l'objet sonore tant dans la perspective des régularités agissant à différents niveaux que dans celle des rapports qui interviennent entre ceux-ci. Et l'auteur souligne avec justesse que l'ordre particulier de certains paramètres circonscrit nécessairement des valeurs sur le plan de certains autres paramètres. Ainsi, par exemple, il y a des timbres qui impliquent la nécessaire apparition de certains „cribles de valeurs“ dans les autres paramètres (de même que le variant ou l'invariant dans la discontinuité/continuité des changements d'état, de l'objet sonore en question). L'oeuvre musicale prend donc naissance au niveau stratégique d'un projet formatif intégrateur supérieur dont la structure phénoménologique est propre au domaine sonore. Sans qu'elle soit désignée expressément en tant que telle, l'idée de *coordonnabilité du système musical* semble percer de la pensée de Nicolae Brînduş d'une façon aussi évidente que possible. La méthodologie générale ci-dessus analysée est au départ de la réalisation de programmes compositionnels concrétisés dans quelques oeuvres bien connues du compositeur comme par exemple *Vagues*, *Kitsch-N*,

Infraréalisme, *Dialo(va)gos* — concerto pour piano et orchestre, etc.

★

Tout en soulignant encore une fois l'originalité de la contribution de Nicolae Brînduş à l'éclaircissement de quelques traits signifiants dans un abord systémique du phénomène musical, disons — quant au développement futur d'un semblable programme de recherche — qu'il est nécessaire de passer à un type de recherche systémique délimité avec plus de précision ; autrement dit, qu'il apparaît nécessaire de passer d'un cadre implicite à un cadre explicite de recherche systémique avec un contrôle conceptuel formel et bien précisé méthodologiquement. C'est ainsi que s'avérerait riche en suggestions imprévues l'utilisation de l'équipement conceptuel spécialisé, propre à certaines théories mathématiques particulières des systèmes, telles que la théorie des systèmes dynamiques (Kalman, Falb, Arbib), la théorie mathématique des catastrophes (Thom), la cynergétique (Haaken), la thermodynamique des processus irréversibles (Prigogine) etc. Nous sommes d'avis que pourrait être utile aussi la théorie du contrôle optimal pour identifier et analyser certaines classes particulières d'oeuvres : tant dans le cas de chefs-d'oeuvre connus et bien précisés comme forme et style, que dans celui d'autres pièces qui, par leur forme interne, offrent l'aspect d'anomalies structurales sévères (les derniers quatuors de Beethoven, des symphonies mahleriennes etc.). Nous semblerait également intéressant d'étudier les implications — dans le langage musical — des processus de stabilité structurale, les opposant à ceux de changement de structure (la perturbation, l'adaptation, l'auto-ordonnance, la non-structuration, la destruction de la morphogénèse etc.).

Cosmin GEORGESCU

Radu PALADE

ERATA : În articolul *Ideile și trăsăturile dominante ale fenomenului componistic românesc contemporan* de Theodor Grigoriu, apărut în revista *Muzica* nr. 8/1984, la pagina 14 paragraful 4 rugăm a se citi : *Istoriei întâmplătoare*, în loc de „teorii întâmplătoare“ ; iar la pagina 15 paragraful 4 a se citi : *a fi preferat*, în loc de „a fi preferat“.

În numărul 9/1984 al revistei *MUZICA*, la pagina 13 se va citi în continuarea rîndului 12, col. 1 :

teatru muzical cu o dramaturgie de mare efect și tensiune. La rîndul 17, col. 1., aceeași pagină, se va citi în loc de *abandonat* cuvîntul *abordat*. Tot la pagina 13, coloana 2, rîndul 9 va fi citit după cum urmează : *compozitorul nu a făcut altceva decît să transcrie totul pe hirtie ! Liviu Glodeanu oferă și el în creația sa modală*. La pagina 30 col. 1, la semnături se va citi *Doru Murgu* în loc de *Doru Lungu*.