

Hypostases de la temporalité dans l'œuvre musicale, dans les concerts d'Aurel Stroe

Petruţa-Maria COROIU¹

Abstract: *La démarche esthétique et sémantique, celle qui part à la recherche du sens de l'œuvre d'art, est l'une des plus difficiles, mais indispensable à sa compréhension profonde. Le niveau sonore, purement acoustique, n'est qu'une couche de surface, qui ne donne pas accès aux valeurs supérieures qu'incarne l'œuvre. Seule la recherche dans le plan sémantique, esthétique (au-delà du plan strictement stylistique qui concerne les paramètres techniques de la création) et, si nécessaire, au niveau herméneutique, peut clarifier les profondeurs de signification de chaque chef-d'œuvre. La situation architecturale du Concert pour saxophone et orchestre est similaire à celle de la fin du concert d'accordéon et d'ensemble solo, ce qui signifie que depuis le début de la dernière décennie du siècle dernier, Aurel Stroe avait finalisé cette nouvelle formule d'expression architecturale, créant au moins deux chefs-d'œuvre dans le sens analysé jusqu'à présent.*

Mots-clés: *sémantique, herméneutique, concert, philosophie, style.*

1. Introduction

La démarche esthétique et sémantique, celle qui part à la recherche du sens de l'œuvre d'art, est l'une des plus difficiles, mais indispensable à sa compréhension profonde. Le niveau sonore, purement acoustique, n'est qu'une couche de surface, qui ne donne pas accès aux valeurs supérieures qu'incarne l'œuvre. Seule la recherche dans le plan sémantique, esthétique (au-delà du plan strictement stylistique qui concerne les paramètres techniques de la création) et, si nécessaire, au niveau herméneutique, peut clarifier les profondeurs de signification de chaque chef-d'œuvre.

¹ PhD, Transilvania University of Braşov, petruta.maniutcoroiu@unitbv.ro

2. Analyses et discussions

2.1. Le possible et le devenir (perspective philosophique)

La catégorie philosophique du „possible” est la plus proche de la dimension extra-musicale de l'œuvre sonore, car celle-ci capitalise justement sur l'horizon des possibilités, des ouvertures, finalement le devenir même de l'être humain au contact de l'art.

L'art moderne capitalise non seulement sur le présent, mais aussi sur la dimension possible à laquelle il renvoie; la difficulté d'apprécier l'œuvre d'art du point de vue musicologique vient du fait que la possibilité n'est pas du même rang que la réalité, mais elles sont du même ordre, c'est pourquoi les concepts fonctionnent aux mêmes capacités philosophiques. La pensée du XXe siècle a déplacé tout au sein du possible, même la logique mathématique; on opère avec des possibilités, fait pour la compréhension duquel il est nécessaire que l'analyste ait une culture philosophique et esthétique très approfondie.

Constantin Noica entreprend une recherche philosophique sur la capacité des arts à rechercher, découvrir, incarner et transmettre le sens - sans aucun doute dans le cas des œuvres du compositeur Aurel Stroe; la résonance affective et intellectuelle de sa musique dans la conscience de celui qui la capte dans ses dimensions spirituelles réelles sont si profondes qu'elles peuvent structurer des existences, des idéaux et des motivations: la musique peut abimer la logique, éventuellement même dans sa démarche de trouver le sens; le son, les formes et les structures peuvent tenter l'impossible.

Au sein de la possibilité il n'y a pas de lois, ni de vérités, seules les sciences ont des lois-coupures dans un ordre qui, s'il était tout connu, ne laisserait plus de place aux lois, au pluriel. Les lois n'existent que dans les sciences spécifiques à l'homme, qui ont des écarts et qui, à leur état pur, n'ont que des écarts. Leur possibilité n'est qu'une valeur entre le véridique et le faux, c'est la raison pour laquelle l'applicabilité des concepts philosophiques du possible et de l'impossible dans le processus de compréhension de l'œuvre d'art s'avère si facile.

2.2. L'impossible et l'infini (perspective philosophique)

„Le temps est la prière et le soupir de Dieu” (Cioran 1997, 27) et „le problème n'est pas la crise du temps car dans l'éternité, il y a assez de temps” (Galeriu, Plesu, Liiceanu 1992, 97). La matière sonore (le son musical) a acquis, au siècle qui vient de s'achever, de nouvelles dimensions, de nouvelles formes de manifestation au

sein de la composition musicale; la matière tend à se transformer en langage par *„la projection sur la matière des fonctions fondamentales du langage articulé - celui qui organise le langage artistique non seulement comme son métalangage, mais aussi à travers les mécanismes génératifs sur lesquels il s'appuie et à travers les instruments d'investigation des systèmes formels qui ont une productivité infinie”* (Marcus 1982, 6).

Solomon Marcus affirme, dans son livre auquel nous nous référerions, comment un mécanisme peut générer des objets en nombre infini, dépassant les limites du quantifiable: *„ce qui donne de la créativité à un mécanisme génératif, c'est sa capacité à générer une infinité d'objets, bien qu'il parte de collections finies d'objets”* (Marcus 1982, 6). La musique a la capacité de générer des motifs, des phrases ou des morceaux musicaux en nombre infini à partir d'un nombre fini d'objets sonores (sons musicaux); c'est précisément la source de la créativité dans le domaine musical dans lequel, à travers ces nouveaux procédés d'analyse, à travers les nouveaux modèles de focalisation de l'attention et des préoccupations, *„la frontière entre le processus créatif et l'exégèse est atténuée - par l'approche générative, la dernière dénonçant le mécanisme capable de donner naissance à l'œuvre”* (Marcus 1982, 6).

Octavian Paler a une vision sceptique de la façon dont les phénomènes résistent à l'érosion irréversible du temps; selon sa conception - fortement imprégnée du génie poétique - *„les éternités expirent elles aussi...”*; et pourtant, *„le problème du temps est ce qui motive le devenir, l'accomplissement de la musique”* (Paler 2001, 304), car la musique est l'art temporel par excellence, *„la musique et le théâtre sont des arts temporels; tous les deux revendiquent la présence du médiateur, de celui qui les recrée, qui apporte une pièce de la possibilité vers la réalité, de la virtualité à l'actualité”* (Paler 2001, 304).

„Le présent, le passé et le futur, configurés en musique, se transforment dans l'abondance du temps, dans son annulation subjective” (Lucac 1974, 312), phénomène que l'on peut voir dans la manifestation de la Multi mobile: la multitude de plans qui activent l'œuvre d'art est précisément supprimée par leur agglomération sur l'axe de la simultanéité. La temporalité cursive et traditionnelle de l'œuvre d'art - dont nous avons déjà exposé les phénomènes particuliers - se transforme, spatialise et sort du cadre objectif (*„le temps subjectif de l'art est son temps psychologique”*) (Bălăceanu 1972, 21).

Les catégories de l'infini accréditées par la pensée philosophique se retrouvent dans la création musicale contemporaine sous des formes paradoxales de manifestation: *„l'Infini a été envisagé au long du temps comme infini actuel (la négation absolue du fini introduit dans la science moderne par Cantor) et l'infini potentiel (le concept d'Aristote de l'aspect quantitatif de l'infini, en tant que fini*

repris indéfiniment” (Dumitrașcu 1998, 9). En abordant la musique du point de vue de l'infini - une catégorie essentielle de la pensée humaine (ce qui était possible, du point de vue philosophique, uniquement au vingtième siècle), elle acquiert de nouvelles manières d'être, d'expression sonore et c'est de cette manière que nous pouvons faire une évaluation approximative du rôle épistémique du concept d'„infini”.

En ce sens, nous savons que „*l'infini signifie cette multitude qui est toujours un sous-ensemble*” (Noica 1991, 345), qui offre une ouverture à l'acte artistique dans ses dimensions réelles, spirituelles, où il acquiert une vraie signification. En même temps, pour la relation entre la forme et le contenu dans l'œuvre musicale, la dimension temporelle acquiert des significations insoupçonnées, au vu du fait que „*le temps est à la fois formateur et destructeur: l'irréversibilité du temps monte à la forme*” (Noica 1991, 333).

Le vingtième siècle a introduit l'infini dans l'étude des mathématiques, non seulement dans le domaine philosophique et artistique, et la nouveauté des mathématiques récentes c'est „*l'infini dans le fini*” (Noica 1991, 333); l'agglomération interne, la tension dans le Multi mobile se constitue comme la matérialisation du possible infini dans le fini: chaque mobile propose sa propre route dans un complexe hétérogène, dont la fragilité ontologique est évidente.

La beauté c'est précisément l'intuition de la généralité dans l'individuel: l'infini dans le fini, l'étrange et durable adhésion intérieure à l'univers des significations ouvert par l'œuvre musicale. „*Le mauvais et le bon infini (conformément à Hegel: partout où l'infini est bon on retrouve le sens. Le mauvais infini est inhérent au temps, le bon est inhérent à l'espace) vous font comprendre tout ce qui a du sens. Les choses qui ont une mauvaise infinité en elles ne s'additionnent pas, elles ne donnent pas des intégralités ouvertes, elles ne sont pas une limitation limitative*” (Noica 1991, 116); les concerts d'Aurel Stroe ont - chacun d'eux - une fin ouverte non seulement sur le plan sonore („*l'imperfection qui parachève*”), mais aussi sur le plan spirituel, plaçant ainsi l'auditeur sur une position créatrice, privilégiée.

Parmi les trois grandes approches ou manifestations fondamentales de l'âme (connaissance, sentiment, volonté), les deux premières peuvent être infinies, seule la troisième doit avoir de la mesure pour pouvoir cultiver l'équilibre spirituel intrinsèque qui maintient la création: l'infini est la source du bien, dans la connaissance et dans le sentiment, mais il devient la source du mal dans l'exercice de la volonté, son désir de volonté n'est pas illimité, et depuis que la volonté a été mise en jeu - à l'époque moderne - il y a eu un déséquilibre dans le monde.

Le phénomène sonore de la Multi mobile du concert de saxophone et du Postlude de l'œuvre concertante consacrée à l'accordéon n'est pas „naturel” pour

l'acte de composition, mais représente des déformations du cadre de pensée traditionnel; ils peuvent être interprétés comme des excroissances déviantes et malades de la volonté obsédée par l'esprit constructiviste. Ils ne favorisent plus la compréhension comme acte plénier, mais prédisposent à l'effort de création en rendant plus complexe un univers déjà dégradé (également dans une perspective de consommation culturelle temporelle, chronologique): „*le temps a toujours derrière lui Kronos, désintégration; c'est la fermeture qui s'ouvre en perdant la fermeture et pas en la gardant*” (Noica 1991, 116).

Newton classait le temps en „*temps absolu ou mathématique (qui „coule” d'une manière uniforme, sans rapport avec l'extérieur) et temps relatif ou apparent (inégal, sensible, éternel, qui ne se conforme pas à la durée – Einstein 1992, 25)*”; ce dernier peut être le temps de l'œuvre d'art; c'est pourquoi l'objet artistique a une organisation différente de celle des structures humaines soumises à une durée physique. Le drame de l'homme est aussi le drame de ses créations; nous avons démontré - à partir de perspectives temporelles différentes - que les phénomènes temporels précaires des mobiles et de „l'évolution séparée” sont déviationnistes, constitués par l'exception et non dus à la règle, et les conséquences expressives sont de même nature.

Cependant, la temporalité dissolvante consomme même les œuvres dans lesquelles nous affirmons l'infini: tout ce qui est bon possède une infinité et l'œuvre d'art survit au temps par sa dimension expressive et non par la dimension strictement sonore et matérielle. C'est la plus belle leçon que la musique offre à ceux qui l'apprécient: la croyance en la possibilité d'être contemporain de celui qu'on aime, la défaite humaine du temps.

2.3. Aurel Stroe-analyse de concerts (perspective musicologique)

Le problème principal des Concerts d'Aurel Stroe est sa résistance esthétique, stylistique, spirituelle aux pressions impliquées par le voisinage de termes incommensurables: „*en art, il faut convaincre; en mathématiques – il faut démontrer. En art, il faut obtenir un certain consensus*” (Ralea 1996, 6). Le consensus aussi au niveau de la compréhension de l'œuvre qu'un certain auteur crée, mais consensus aussi au niveau du référent de l'œuvre d'art. Comment Aurel Stroe réussit à créer et à maintenir un tel consensus imperceptible en première phase - c'est précisément le but de notre recherche musicologique, au-delà de l'analyse concrète du texte musical.

La troisième partie du concerto pour saxophone et orchestre d'Aurel Stroe s'intitule ASCENSION VERS UNE MELODIE LONTAINE et peut facilement être interprétée comme une manière subtile de faire un contre-argument à la fin

mélodique du saxophone dans les derniers instants de la deuxième partie du concert: l'échelle descendante est rééquilibrée par une démarche systématique d'ascension - non seulement au niveau sonore ... „Une mélodie lointaine” est le symbole de l'idéal intérieur, qui dépasse de loin la manifestation du son, c'est la réalité que l'auteur semble chercher - sans l'avoir trouvée - dans toutes ses œuvres. Il s'avère que le travail d'un grand artiste n'est qu'une recherche effrayante d'une réalité bien au-delà de la musique. Pour y parvenir, il devient nécessaire de l'exprimer d'une certaine manière - dans le cas d'Aurel Stroe, sous forme de musique.

Il y a quatre étapes de ce type qui mènent vers „la mélodie lointaine” (la métaphore y est splendide pour rendre l'idéal intérieur créé dans l'âme du compositeur, idéal auquel - malgré les efforts d'une vie - il n'aura jamais accès par des efforts de composition, sonores) : Andante (deuxième mesure) : „tranquillo, rigorosamente uguale” (en accumulant à l'intérieur encore quatre fragments d'échelle ascendante), Tempo I (neuvième mesure, comprenant toujours quatre trajets ascendants), Tempo I (dix-huitième mesure, avec seulement deux fragments d'échelles modales ascendantes) et le fragment final qui commence avec la mesure 28 o-coda, ayant deux sous sections.

Nous ajoutons quelques mots sur la signification particulière de la *métaphore de la „mélodie lointaine”*. L'ascension mélodique n'est qu'un *symbole de l'ascension spirituelle* que l'auteur envisage dans sa création, et comme preuve de cette affirmation est le fait que la troisième partie du concert est suivie de deux autres parties, elliptiques, inachevées - *impossible à terminer* - qui renvoient à l'idée d'ouvrir la fin de l'œuvre à des significations dont la matérialisation dépasse les possibilités mélodiques, strictement musicales. La beauté a souvent été définie comme la présence de l'infini dans le fini, comme devenir de l'œuvre d'art. La mélodie est placée - dans ce cas - uniquement en position d'idéal, elle n'apparaît pas explicitement dans l'œuvre, ce qui signifie une réalité qui dépasse l'aspect concret des dimensions sonores.

L'ascension, l'éloignement du plan sonore concret - au sein d'une œuvre musicale concrète - nous rapproche, dans le champ chromatique, de la signification spirituelle de la couleur blanche, qui „représente à la fois l'absence et la somme de toutes les couleurs” (Evseev 1999, 67), ayant une subtile, mais d'autant plus efficace esthétiquement, concentration émotionnelle. Nous pensons que l'idéal auquel se réfère le compositeur dépasse le niveau moral et se situe même dans l'hypostase de la religiosité; ce moment, vu de cette manière, donne une signification accrue à l'acte musical. La mélodie lointaine est l'expression sonore de l'univers auquel nous aspirons et dont nous sommes convaincus qu'il peut être atteint.

La quatrième partie est UN RESTE NON ASSIMILÉ: „ (... ONDINE)” et met en évidence le „reste” qui n'avait pas été assimilé suite à l'amincissement du mobilier. Il est placé dans l'avant-dernière section du concert. Elle reprend le discours des instruments à cordes basses et archet (violoncelle et contrebasse), les seuls à avoir survécu à l'amincissement qui a affecté tous les meubles de la structure en profondeur, les séparant de l'espace auditif. Mais les plans du registre grave se rejoignent pour tenter de reconstruire „l'harmonie secrète”.

Il y a, dans cette avant-dernière partie du concert, même l'abolition stylistique, l'abstraction profonde du discours musical. Au niveau logique il survient, avant la *dissipation stylistique, la désorientation de la pensée, la déstabilisation de l'équilibre concret, superficiel et apparent de l'œuvre afin de conquérir l'équilibre intérieur de celui qui l'écoute*: le sacrifice de l'art à sa fin. Chez Aurel Stroe, dans cette section du concert, l'abstraction est si plénière que l'on peut évaluer la valeur seuil du perceptible comme presque autonome, libre. Par conséquent, l'explication s'arrête après une limite relativement proche, ce qui nous empêche de verbaliser au-delà d'un seuil moral d'explication.

La dernière partie s'intitule *UN DERNIER RESTE*, un dernier vestige non assimilé qui se réfère strictement à une intervention solo du saxophone soprano, qui faisait partie d'une autre section du Concert. Le son mi bémol 3 (*solistico, sonoro* dans la première version, *sans nuances* dans la deuxième version), également chanté par un saxophone soprano est prolongé de la même manière sur vingt-quatre mesures, sans l'accompagnement que nous avons signalé à cette occasion-là. C'est l'absence de contexte auditif qui reflète si fortement l'état d'esprit de non-assimilation d'un phénomène musical dans le cadre intérieur qui est son milieu d'existence. En l'absence de contexte, d'accompagnement, il y a séparation définitive du soliste de ceux destinés à le mettre en valeur. C'est juste à ce moment-là que le concert devient un *monologue*, une manifestation musicale inarticulée, sans conséquences immédiates au niveau expressif. Du concerto pour saxophone et grand orchestre, dans la dernière partie, seul l'acteur principal survit à la tension artistique.

3. Conclusion

La situation architecturale est similaire à celle de la fin du concert d'accordéon et d'ensemble solo, ce qui signifie que depuis le début de la dernière décennie du siècle dernier, Aurel Stroe avait finalisé cette nouvelle formule d'expression architecturale, créant au moins deux chefs-d'œuvre dans le sens analysé jusqu'à présent. Le concept architectural est complètement nouveau, on ne le rencontre

plus dans la création du Maître, ni dans une autre situation que nous connaissons dans la musique roumaine. Le niveau de conceptualisation est si profond chez Aurel Stroe et est si merveilleusement revendiqué dans ses créations de dernière maturité qu'elles ne peuvent être que l'objet de l'admiration, plus que celui de l'analyse.

Références

- Bălăceanu, Constantin. 1972. *Personnalité humaine, une interprétation cybernétique*. Iași: Junimea.
- Cioran, Emil. 1997. *Cioran sur Dieu*. București : Humanitas.
- Dumitrașcu, Ilie. 1998. *Trois hypostases de l'infini dans l'art roumain*. Brasov : Canti.
- Einstein, Albert. 1992. *Explication de l'homme*. București: Humanitas.
- Evseev, Ivan. 1999. *Encyclopédie des signes et symboles culturels*, Armacord Edition, Timișoara.
- Galeriu, Constantin, Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu. 1991. *Dialogues du soir*. București: Harisma.
- Lukacs, Georg. 1974. *L'esthétique II*. București: Meridiane.
- Marcus, Solomon. 1982. *Sémiotique mathématique des arts visuels*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- Noica, Constantin. 1991. *Livre d'idées*. București: Humanitas.
- Ralea, Mihai. 1996. *Explication de l'homme*. București: Minerva.