

Il y a des signes révélateurs dans la vie des dernières saisons musicales qui consacrent la maturité du milieu artistique roumain, et le bilan de l'an musical 1978 reste inscrit dans cette évolution par des impressions inoubliables. Les signes sont venus confirmer au point de vue de la qualité et de l'abondance une image formulée sur le plan international à l'adresse du niveau élevé de l'école roumaine de composition et ont réussi à offrir une motivation pratique aux statistiques concernant les prix internationaux d'interprétation, lesquels ont, d'une façon continue, au cours des dernières années, situé la Roumanie sur une position élevée. Afin de définir la condition du destinataire, l'élément terminal de la triade communicative compositeur-interprète-public, il convient d'observer, et pas en dernier lieu, l'intelligence d'un public éduqué pendant de longues années par une tenace activité de propagande à discerner et à apprécier l'art authentique dans les manifestations musicales et la façon dont il représente la spiritualité autochtone, ce public qui a pris d'assaut les guichets de billets pour les concerts conduits par Sergiu Celibidache, ce public qui a su applaudir comme un événement tout à fait extraordinaire la présentation sous forme de concert de l'opéra *Orestia II* par Aurel Stroe, ce public instruit qui a rempli les salles de « L'Automne musical de Cluj », des « Journées musicales de Tg. Mureş » et du « Festival de la musique de chambre de Braşov », enfin, le public, surtout jeune, qui, ensemble avec la critique, a manifesté

son intérêt pour le « Festival de la musique roumaine de Jassy ».

La grande salle de l'Athénée Roumain s'est avérée trop petite lors de l'apparition de Sergiu Celibidache, quoique il y ait eu 12 concerts, quoique, en comptant aussi les répétitions, toutes publiques, le contact direct avec l'art d'un suprême directeur d'orchestre offert aux amateurs de musique a totalisé en 1978 plus de 30 000 places, sans compter les dizaines de milliers de téléspectateurs. L'attente n'a pas été déçue. Pendant la *IV^e Symphonie* de Brahms et le *Prélude et Mort d'Yseult*, familière partition de concert extraite de l'œuvre wagnerienne, la masse des auditeurs est entrée en une idéale communion avec le chef d'orchestre et les musiciens. La souplesse et la logique du discours musical, l'ampleur des gradations ont dépassé par leur naturel toutes les interprétations fameuses. D'autres pages familières, telles que les *Nocturnes* de Debussy et *Alborada del gracioso* de Ravel, ont été réexplorées avec une minutie microscopique et le souffle du virtuose dans la maîtrise des mécanismes qui donnent de la tension à l'attente. Il suffisait, par exemple, à cette interprétation, d'un triangle expressif délimité par le chuchotement, le murmure et la brise, pour que la richesse et la gradation des expressions intérieures produisent des frissons. Et lorsque la composition offrait la possibilité de dissocier et de souligner les lignes de force, entre le conduit principal et la multitude des voix, intérieures (mais non passives !), se déchainait un jeu d'énergies d'une variété jamais encore imaginée sur le parcours des pages symphoniques dans les *Variations* de Brahms sur un thème de Haydn, dans la *Rhapsodie n° 1* d'Enesco et dans le poème *Les Pins de Rome* de Ottorino Respighi, le spectacle — puisque le don de la communication avec l'orchestre, le niveau de la performance musicale et la prise du chef d'orchestre sur le public, équivalaient à un spectacle — se situant dans la zone de la perfection. Quelque chose dans la démarche de l'artiste laissait se détacher, d'une façon parfois dramatique, le sentiment que le modèle longuement médité dépasserait presque la capacité d'une réalisation humaine. Voici un pont de liaison, parmi beaucoup d'autres, avec les illustres compatriotes du chef-d'orchestre, avec la position d'Enesco et de Dinu Lipatti, concernant la responsabilité de

l'artiste. Empêchés par un même scrupule, ils ne nous ont laissé que peu de témoignages gravés sur disques. En cette direction, Sergiu Celibidache est devenu encore plus radical. Son refus de fixer une version de l'interprétation à l'aide du disque suit un exemple socratique. De la même inspiration semble être aussi le fait que, selon lui, la vérité de la musique ne serait pas l'apanage du chef-d'orchestre qui connaît par cœur tous les ressorts intimes de la partition, mais qu'elle serait un extrait du dialogue de tous les participants à l'acte d'interprétation, que cette vérité est une grâce accordée à chaque musicien de l'orchestre qui peine pour elle à côté du directeur d'orchestre. Les membres de l'Orchestre Philharmonique « Georges Enesco » ont récompensé avec ardeur la confiance qu'il avait mise en eux et ont répondu au texte avec l'intelligence et le niveau techniques des orchestres de renommée mondiale, se constituant en un ensemble aux possibilités illimitées, qui ne demandent qu'à être entraînées.

L'impact, produit d'une façon aussi spectaculaire sur le public avec les instruments de l'interprète de génie, ne saurait opérer, certes, dans les mêmes proportions et surtout avec la même promptitude aussi en direction de l'affirmation immédiate de la composition musicale. C'est une loi objective de la nouvelle musique, où pour s'imposer les valeurs doivent attendre le sage jugement du temps, où existe et se maintiendra toujours le décalage entre la connaissance, la reconnaissance et l'assimilation en proportion de masse. Mais dans les rangs des amateurs de musique éduqués à suivre avec intérêt la nouveauté artistique, dans les rangs du public qui pour le compositeur représente le premier contact avec les destinataires, essentiel pour son orientation, 1978 a contribué au développement de la foi dans l'importance et la signification majeure de la pensée dans le domaine de la composition autochtone.

Pour la troisième œuvre scénique (1976) de Aurel Stroe, ayant pour argument l'épisode où le tyran Egiste de la tragédie *Orestia* d'Eschyle reçoit le châtimeur, on peut prévoir l'avenir d'une pièce fondamentale pour la culture musicale roumaine. C'est ce qu'a senti tout de suite aussi le public avisé qui assistait à la première absolue, sous forme d'opéra-concert, et qui a été unanime à applaudir

longtemps le spectacle. Le compositeur a opéré là une grandiose insertion dans les expériences musicales de l'humanité, qui arrivent à fusionner toutes dans une œuvre roumaine de la plus authentique expression. Par une habile stratégie, on a projeté des ponts insoupçonnés de lumière entre des cultures différentes, atteignant par excavation, aux couches les plus anciennes. Qu'est-ce qui donne une physiologie roumaine aussi prégnante à ces intersections? La perspective. L'obstination mélodique sur un petit nombre de tons, au long de scènes entières, envoie à l'expression de la chanson primaire, qui peut se retrouver dans les quatre coins du monde, mais l'esprit a gardé les particularités des rituels roumains ancestraux. La ritournelle d'origine mongole, avec une fonction purificatrice, dans la trame de l'opéra a l'air d'un cantique de Noël de Ialomita. Le genre virtuose d'accompagnement des fidlers nordiques s'identifie avec le sifflement incandescent de la cithare de Oaş, les émissions syncopées, les sourdines et les gémissements du trombone envoient à l'art nègre, toutefois pas avant que le leitmotiv émis par le même instrument ne se soit confondu avec les signaux des buccins des Carpates Occidentales. Cependant, des thèmes du livret élaboré par le compositeur peut-on déduire une essence nationale? Par le sujet, Aurel Stroe a affronté le risque d'empiéter sur un domaine occupé par les ouvrages consacrés de Richard Strauss et Darius Milhaud. Mais devant l'expressionnisme germanique du premier et l'éclectisme en matière occidentale du second, le compositeur roumain situe les données d'une façon plus authentique, dans un monde archaïque sud-est européen, en les rapprochant, grâce au type et à l'esprit de la musique, de leur tronc générateur. Du reste, l'opéra, pris comme genre, chaque fois qu'il a quelque chose de nouveau ou d'important à dire, a revendiqué sa condition originaire et a poursuivi de cet endroit un autre tracé possible. Ce tracé, dans le cas de Stroe, n'ignore pourtant pas quelques données fondamentales de la tradition européenne. Dans la bonne tradition du genre on peut suivre une adéquation du style vocal au rôle des personnages. Qui plus est, la caractérologie s'étend aussi aux instruments, qui acquièrent des fonctions précises. Dans l'extrême économie des moyens, qui implique dans l'opéra un

nombre de 20 interprètes seulement, y compris le chef-d'orchestre, le trio des cordes a repris la fonction complexe de l'accompagnement, avec le succès de l'orchestre classique; l'orgue, la contemplation de la chorale allemande; le clavecin, l'ardeur des maîtres français. Exemple dans le concert de la Radiotélévision a été aussi l'interprétation de *Orestia II*. D'admirables performances ont réalisé Eduard Tumageanian (Oreste), Martha Kessler (Clytemnestre), Gheorghe Crăsnaru (Egiste), au fait des artistes qui constituent les sommets en ascension de l'art vocal roumain. La surprise, parce qu'il y a eu aussi une grande surprise, est venue de la part de Adina Iurașcu (Electre), comparable, pour ce qui est de la précision, de l'expressivité, de la beauté et de l'extension vocale, avec les solistes mondiaux importants. Tout autant Alexandru Graur, qui dans la difficile partie du trombone s'est avéré un artiste moderne complet, qui double les qualités du virtuose avec celles de l'acteur. Comme l'une des premières causes de ce succès d'interprétation il faut consigner le travail lucide d'un chef-d'orchestre chevronné et d'une robuste facture artistique: Ludovic Baci.

Parmi les moments qui ont magistralement exprimé l'évolution ultime de la création symphonique roumaine se détacha l'ouvrage ample, d'une grande cohésion, de Ștefan Niculescu, intitulé *Fragments* pour solistes, percussion et 12 voix chorales et/ou instrumentales. Il trouva l'adhésion unanime des auditeurs. La conclusion affirmée ici est en faveur de la synthèse entre les cultures qui ont développé des principes différents d'organisation sonore, conduisant vers une importante reconsidération du symphonisme et développant la vocation conjonctive entre l'Est et l'Ouest contenue par la spiritualité roumaine. En quoi consiste cette démarche? En une exploration topologique minutieuse des ponts qui peuvent s'ouvrir à l'infini entre la tradition écrite et celle de type oral, entre l'esprit concluant et celui non évolutif du flux musical et, évidemment, dans une continuelle intersection des principes sonores fondamentaux: homophonie, hétérophonie, polyphonie, harmonie, au niveau où l'on commence à discerner le conditionnement réciproque entre les détails de l'ensemble. La poésie de ces pages réside dans leur contenu polysémique. Les certitudes sont systématiquement évitées.

Lorsqu'on entend le trison classique, celui-ci est noté en dehors du contexte européen de cadence: dans les successions mélodiques, l'éphémère du dessin s'oppose à la consolidation d'un contour net; les développements sur plusieurs voix sont interrompus au seuil d'une individualisation polyphonique proprement dite, mais offrent une plus grande complexité que les hétérophonies orientales. Enfin, certaines dénnotations sont évitées par la neutralisation d'un système (rythmique, mélodique) avec un autre. Tandis que l'ancestral fonds pastoral roumain, le cantique de Noël, la musique ecclésiastique, le magma autochtone qui constitue l'essence de cette musique laisse entrevoir la luxuriance des rythmes africains ou la musique de méditation de l'Est et du Sud asiatique. Les conventions génériques non plus que nous utilisons dans les concerts ne sont plus applicables aux *Fragments*. Composition symphonique? De chambre? Vocale? Instrumentale? Il est certain que Ștefan Niculescu introduit dans l'agitée et imprévisible évolution de la musique d'aujourd'hui les données d'un classicisme élevé. Dans la forme, par l'accord plénier, un accord conscient, entre les moyens et la réalisation. Dans la substance, par le calme intérieur qu'il impose comme idéal.

Les concerts symphoniques de l'année ont réussi en une grande mesure à tenir le public au courant des dernières préoccupations de l'école roumaine en matière de composition, du moins en ce qui concerne les personnalités consacrées. Une série de cantates ont mis en évidence l'intérêt des auteurs pour un vocabulaire plus accessible, à même de véhiculer en termes scientifiques un message humaniste et patriotique du texte. *Canti per Europa* par Theodor Grigoriu, opérant avec une dialectique de la construction et de l'image expressément destinée à être une musique troublante par des contrastes dramatiques; la cantate épique *Anul 1948* (L'An 1948), par Wilhelm Berger, montant l'épopée sur les ressorts d'une ample polyphonie, terrain où le compositeur excelle; tandis que *Stejarul românesc* (Le Chêne roumain) par George Draga et *Cantata Patriei* (La Cantate de la patrie) par Dan Voiculescu confirment les qualités d'un style simple et efficace par ses vertus constructives.

Sur le plan des concerts, le dernier mot du regretté compositeur Liviu Glodeanu, *Le Concerto pour orgue, cuivres et percussion*, devait impressionner par la dureté des oppositions dynamiques, de timbres et d'harmonie dans le contexte des formules incantatoires qui nous font penser aux musiques archaïques. L'orgue, au lieu de calmer les eaux, conduit le drame vers la hallucination. L'attitude contraire, développant avec sérénité, sur la ligne de la tradition, le caractère ludique du genre concertant, a pu être discernée dans la *Sonate pour orgue et orchestre de cordes* de Zeno Vancea. La pièce symphonique *Croquis* nous laisse entrevoir une nouvelle évolution de Mihai Moldovan. Tout aussi inventif dans l'élaboration des textures, où le résultat surprend toujours par son efficacité par rapport à la simplicité des moyens, l'auteur semble pencher vers une forme de discours avec des anticipations et des dénouements, où l'inédit des objets ou des couches sonores s'englobe dans une réalité plus complexe. Une certaine poésie soutenue par l'infinie labilité des devenirs du rythme et du timbre, poursuivant des données fondamentales de la musique autochtone en un esprit post-sériel, ont confirmé, dans la composition *Unison*, la conséquence de Vasile Herman à l'égard d'une attitude qu'il avait adoptée quelque temps auparavant. Et le poème *Clopotele Alba Iuliei* (Les Cloches de Alba Iulia) a divulgué, dans le contexte d'une page d'histoire, la pédanterie de Nicolae Beloiu pour les détails orchestraux qui sonnent impeccablement. Enfin, un nom jeune, qui doit être retenu à cause de l'envergure de la promesse : Șerban Nichifor. *Izvoare 2050* (Sources 2050), une cantate portée vers l'accessibilité immédiate, s'est imposée à l'attention par la force et la clarté des idées. La tension des images est la tension des lignes vocales qui s'entrecoupent à des intervalles très réduits, la technique des accumulations expressives dénotant une vive imagination et une solide maîtrise du métier.

Les manifestations dédiées à la musique de chambre s'approchèrent davantage, en 1978, de la composition autochtone actuelle et s'avèrent mieux axées sur la fonction éducative du concert. Dans cet ordre, l'Orchestre Philharmonique de

Bucarest a continué ses cycles intitulés « Portrete camerale », servant à formuler des synthèses pour les compositeurs actifs consacrés, alors que le Cénacle des jeunes compositeurs se propose de lancer les jeunes. Dans le cadre de ces cycles, comme aussi de ceux organisés sous la forme de concerts-débats par la Radiotélévision et la Société « Muzica », ont pris un contour plus précis, par exemple, l'esprit inventif, captivant en sa simplicité, de Șerban Nichifor (les pièces *Dionysies*), parmi les affirmations, et le talent vigoureux dans le jeu avec des objets sonores de Iancu Petrescu, dont le nom s'est imposé ces dernières années dans la vie musicale (le cycle *Pasărea măiastră* — « La Măiastra »).

D'un espace substantiel ont bénéficié les jeunes interprètes dans une série de concerts sous le générique « Jeunes lauréats des concours internationaux » du même Orchestre Philharmonique : Mihaela Martin, Alexandru Preda, Dan Atanasiu, Florin Paul, Mariana Cioromila, le trio « G. Enesco » ; sur le podium de la Radiotélévision : Petre Csaba, Ion Ivan Roncea ; enfin, dans les programmes des concerts symphoniques de l'Orchestre Philharmonique : Petre Csaba et Liliana Ciulei.

Parmi les événements de la vie musicale, l'année 1978 compte quelques importants anniversaires : les concerts de Valentin Gheorghiu, pianiste et compositeur qui pour ses 50 ans d'existence a à son actif 40 ans d'activité qui l'ont défini comme un artiste de première grandeur dans la vie musicale ; à Cluj-Napoca, l'ensemble « Musica Nova », sous la direction de Cornel Țăranu, vient de fêter 10 ans d'un travail intelligent au service de la création roumaine, anniversaire qui laissa une excellente impression aussi dans la vie musicale de la Capitale, par un concert de haute tenue ; à Jassy, le chœur « Gavril Musicescu » vient d'accomplir un quart de siècle, fête qui fut aussi celle de la ville de Jassy, en raison du concert démonstratif de l'ensemble. Enfin, la contribution de la mezzo-soprano Martha Kessler, dans le cadre d'un ample cycle intitulé « Anthologie de l'art vocal en 20 récitals », a donné une riche substance à la vie musicale de la capitale du pays.

Radu Stan

LE SYMPOSIUM INTERNATIONAL «MUSICA
ANTIQUA EUROPAE ORIENTALIS»
— BYDGOSZCZ, SEPTEMBRE 1978

La V^e session du Symposium «Musica antiqua Europae Orientalis» de Bydgoszcz (Pologne), qui s'est tenue l'an passé au mois de septembre, constitue un carrefour dans la voie de cette manifestation devenue traditionnelle. Depuis plus de quinze ans, les thèmes du Symposium envisageaient la musique des peuples du Sud-Est de l'Europe — une limite qui, en fait, n'a jamais opéré de manière restrictive —, car en ce domaine, somme toute encore insuffisamment connu, le champ d'étude est particulièrement vaste. Mais, en 1978, la renommée du Symposium étant bien établie depuis bon nombre d'années, sa dernière session attira de nombreux musicologues des pays les plus éloignés (Australie, États-Unis d'Amérique). *Ipsa facto*, la sphère des préoccupations devenait plus large et les thèmes voyaient leurs frontières s'étendre. Sans doute, tant par l'ampleur attribuée à la sphère des études que par la présence d'un nombre plus grand de spécialistes que celui des années précédentes, la session devint-elle plus intéressante.

En ces conditions cependant, une question se pose pour l'avenir : d'englober officiellement au répertoire thématique du Symposium de Bydgoszcz une aire plus vaste d'études et d'établir nécessairement un ensemble de thèmes apte à couvrir un nombre accru de sujets. D'un autre côté, à la différence d'autres rencontres interna-

tionales dont le programme distingue la sphère de la recherche sur la musique savante de celle qui se rapporte au folklore, le Symposium de Bydgoszcz — fondé précisément sur l'unité de la civilisation musicale médiévale pour laquelle « populaire » et « savant » constituent des concepts difficilement déterminables — a toujours inclus, jusqu'à présent, en son programme, aussi des contributions centrées sur la culture populaire envisagée néanmoins dans une vision diachronique, comme objet de recherche historique. Or, l'agrandissement de la sphère géographique des thèmes exige d'autres limites afin d'empêcher une prolifération diffuse et imprécise du répertoire thématique. Aussi, les organisateurs sont-ils confrontés par la question de savoir s'il faut ou non éliminer du programme les thèmes d'ethnomusicologie. Ils ont même à cette fin entrepris une consultation par le biais des participants aux sessions passées parmi les amis constants du Symposium, dans le but d'arriver à une formule optimale.

En 1978 la session a offert un ensemble de communications scientifiques groupées autour de quelques thèmes principaux : « Conceptions historiographiques et différenciations culturelles », « Genèse et tradition musicale médiévale et la continuation de celle-ci à l'époque moderne », « Contributions à la connaissance de la musique médiévale et de la Renaissance dans les pays du Sud-Est de l'Europe (paléographie, sources) », « Influences et contacts mutuels », « Pratique dans l'art de l'interprétation appliqué aux instruments anciens ». Ces titres généraux ont couvert un nombre considérable de sujets des plus variés, allant depuis les nombreux thèmes de musique byzantine jusqu'à la technique du violon au XVIII^e siècle, en France, ou bien de la problématique posée par les copies modernes d'instruments anciens jusqu'à la musique italienne de la Renaissance.

La délégation roumaine formée de Viorel Cosma et de Elena Zottoviceanu a

présenté deux communications fort appréciées, à savoir, pour le premier : « Les relations entre l'école vénitienne et la culture musicale roumaine au XVI^e siècle » et, pour la seconde : « Pratiques musicales liées au cérémonial de cour et la manière dont elles se reflètent dans les chroniques roumaines. »

En même temps que le Symposium, a eu lieu — comme chaque année — le Festival pareillement intitulé, dans le cadre duquel le concert donné par le « Madrigal » sous la baguette de Marin Constantin a consti-

tué l'apogée, en recueillant d'ailleurs un brillant succès.

Par l'extension donnée à la sphère de ses thèmes, par la toujours plus grande participation du monde musical international, par la diversité croissante de cette participation, le Symposium de Bydgoszcz s'acquiert une renommée qui chaque année augmente faisant de cette rencontre une manifestation prestigieuse du monde scientifique international et dont les échos, autant que la moisson, se répercutent sur le champ de l'historiographie musicale.

Elena Zottovicianu

SESSION DE MUSICOLOGIE AU SÉMINAIRE
D'ÉTUDES AMÉRICAINES DE SALZBOURG
(AUTRICHE)

Depuis plus de trente ans, le Séminaire d'Études Américaines de Salzbourg y organise chaque année un nombre de sessions scientifiques en des domaines divers — droit, lettres, éducation, etc. — dont ne manque pas la musique. Cette année, la session n° 189, tenue du 22 avril au 5 mai 1978 et à laquelle j'eus l'occasion de participer, a eu comme thème « Les idées et les institutions musicales ». Trente participants, venus de 15 pays, en suivirent les conférences.

Ce titre n'était en somme qu'un cadre — large et souple — bien conçu pour couvrir l'intérêt scientifique et les diverses orientations professionnelles des participants parmi lesquels on dénombrait des musicologues, des compositeurs, des pédagogues et des critiques. Dans l'ensemble d'un programme serré mais d'une grande variété et de surcroît bien adapté à la composition hétérogène du groupe, les activités se déroulèrent sur plusieurs plans.

L'attention générale fut attirée par les conférences que devaient donner des universitaires renommés dans les cercles de spécialité de la musique, ainsi que certaines personnalités marquantes de la vie musicale internationale.

Il est difficile d'établir un choix des meilleures contributions. Les idées mises en discussion et les thèmes étant nombreux et divers, j'essaierai d'en extraire quelques points de vue dignes d'être retenus ou même discutés. Quant à moi, je pris surtout de l'intérêt aux conférences d'histoire de la musique. D'ailleurs une bonne partie de l'assistance y fut attirée, peut-être aussi à cause de la personnalité

des conférenciers. Entre autres, Ruth Katz de l'Université de Jérusalem et Leo Treitler, *chairman* du département de musicologie de l'Université de New-York.

Ruth Katz, en partant des positions de la sociologie musicale, présenta un exemple de réinterprétation de certains phénomènes historiques bien connus — la *camerata* florentine et la naissance de l'opéra. L'analyse subtile des données historiques, la remise en question — parfois dans un esprit de polémique marqué — de circonstances et de jugements acceptés depuis longtemps, leur implication dans un contexte socio-historique, contribuèrent à jeter la lumière sur un épisode d'histoire musicale apparemment élucidé, en démontrant par ailleurs, une fois de plus, la nécessité d'un abord neuf, *up to date*, en dehors duquel l'histoire risque de devenir une discipline ankylosée, s'embarassant d'affirmations dogmatiques et se voulant définitives.

Leo Treitler a plaidé, passionnément et de manière convaincante, pour une synthèse entre l'histoire, l'analyse et la critique dans l'étude du passé, apportant à preuve un remarquable exemple de recherche scientifique pareille sur la IX^e Symphonie de Beethoven. De plus — et c'est ce qui m'a semblé être un sujet particulièrement intéressant — il nous a présenté ses propres recherches, d'ailleurs récentes, sur la musique grégorienne, ayant comme but de discerner au prix de méthodes comparatives, mathématiques, psychologiques et autres, parmi un total de 1 000 variantes de chants liturgiques de même nature, les *mécanismes de transmission de la tradition-orale*, mécanismes qui opèrent dans le cadre de lois psychomusicales probablement similaires pour toutes les formes de tradition orale. Le résultat final de la recherche de Leo Treitler sera un livre que nous attendons impatientement.

Edward T. Cone de l'Université de Princeton, auteur de deux livres souvent cités dans la littérature de spécialité (*Musical Form and Musical Performance* et *The Composer's Voice*), a donné une conférence sur « La critique musicale, sa fonction et son autorité ». En faisant de fines dissociations et avec de subtiles nuances, l'auteur soutient l'existence de trois types de critiques : 1. le critique rapporteur — qui présente au grand public des exposés descriptifs et des jugements : il est

le seul qui représente une autorité pour le public ; 2. le critique éducateur — un professeur, impliqué dans le processus d'enseignement, dont la critique comporte une intention didactique ; 3. le critique proprement dit qui est « un musicien écrivant pour d'autres musiciens » et dont la critique interprétative est faite dans un but de récréation et non pas pour émettre des jugements de valeur, ceux-ci étant implicites. Il va de soi que ces catégories sont fort discutables et les critères qui en constituent les bases sont assez imprécis. Mais d'autres de ses idées, comme par exemple : l'interprétation est un acte de critique virtuelle, la lecture d'un texte incorporant une position critique ; ou bien, la critique d'une interprétation contient un jugement implicite sur l'œuvre également car elle rapporte l'interprétation à une image idéale de l'œuvre en cause, représentent les pensées d'un musicien qui s'efforce de clarifier en profondeur l'essence du phénomène musical.

L'attention et le plaisir des auditeurs furent très grands en écoutant l'exposé de Gunther Schuller sur le jazz — histoire, esthétique, développement contemporain, etc. Vif, captivant, empreint d'érudition, son exposé soutenait en essence la nécessité d'élargir la perspective europocentriste sur la musique et d'aborder en ensemble les idiomes musicaux, qu'ils soient du passé ou du présent, sans doute avec l'aperception et les critères appropriés.

Les entretiens par groupes de travail et en réunion plénière sur le thème « Institutions musicales de nos jours » ont facilité la connaissance de la vie musicale actuelle en différents pays. L'on y a discuté de certains aspects essentiels, tels que les programmations d'œuvres indigènes, l'éducation professionnelle, le fond général — mondial — d'une crise « du marché » quant à la musique contemporaine dans l'ensemble de laquelle les créateurs ont à vaincre de grandes difficultés pour se faire programmer en salle ou, simplement, pour s'affirmer. De ce point de vue, par contre, l'intérêt des participants fut aiguillonné par nos relations concernant la place accordée en Roumanie, dans le cadre de la vie musicale, à la création autochtone, l'attitude envers les talents fraîchement découverts et, de si

tôt, promus, la politique judicieuse gouvernant l'établissement des répertoires, etc. Mais il est probable que les paroles auraient été insuffisantes pour convaincre sans l'appui vivant de la musique elle-même : les deux auditions de musique roumaine — de musique ancienne, populaire et contemporaine — ont suscité un visible et sincère intérêt, de nombreux auditeurs exprimant le désir d'approfondir leurs connaissances quant à la musique roumaine.

Très agréable aussi le soirée passée chez un collectionneur de vieux claviers — sa collection comprenait un clavicorde, un Hommerklavier et un piano des années 1820—1830 — ; pianiste de concert lui-même et membre d'une formation jouant de la musique classique sur des instruments du XVIII^e siècle, notre hôte nous offrit quelques passionnantes et convaincantes démonstrations sur la spécificité de la sonorité, sur l'adéquation à tel ou tel style pianistique, enfin sur les qualités techniques des pianos, nous invitant en fin de compte « à jouer nous-mêmes avec ». Ce fut une expérience édifiante : en jouant d'un piano semblable à celui auquel Beethoven a composé ses Sonates, un léger doute se faufila en mon esprit au sujet de l'« authenticité » à laquelle, toujours, nous nous rapportons lorsque nous nous occupons de musiques beaucoup plus anciennes, sans nous rendre compte, au fait, que dans le cas de Beethoven ou de Schubert même, on cherche cette authenticité sur des instruments si différents de ceux de notre époque comme matière sonore.

Auditions musicales, visites de collections d'instruments de musique, présentations de diapositives, et même une excursion dans les environs de cette merveilleuse Salzbourg, complétèrent le programme du Séminaire.

Très instructif, agréable aussi par sa teneur musicale substantielle et par l'échange d'opinions et de contacts qu'il facilite, le Séminaire d'Études américaines de Salzbourg fut une expérience particulièrement intéressante et qui, assurément, ne manquera pas de porter ses fruits dans les activités de l'avenir.

Elena Zottoviceanu