

cio-culturels ainsi que le propre ressort des metteurs en scène de « tester » chaque fois leur talent dans les limites d'un esprit

classique solide et vigoureux, s'opposent à de pareilles pessimistes prévisions.

Medeea Ionescu

¹ Au programme si riche du festival, le théâtre des pays socialistes tenait une place qui lui avait été réservée tout spécialement. Ainsi, un séminaire lui fut dédié sous ce titre même; j'y tins une communication sur le thème « Shakespeare en Roumanie ». Les spectacles shakespeariens les plus représentatifs constituèrent les arguments d'une sommaire présentation de l'évolution de l'art scénique et de l'interpré-

tation depuis la seconde moitié du siècle passé jusqu'à nos jours.

² Particulièrement appréciées furent les reprises filmées de quelques spectacles plus anciens: *Antoine et Cléopâtre*, *Macbeth* (mise en scène: Trevor Nunn et Roman Polanski), *Richard III* (représenté par la compagnie Rüstavelli de la République soviétique géorgienne, dans la mise en scène de Robert Sturua).

Notes

MANIFESTATIONS SCIENTIFIQUES À L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART DE BUCAREST

Dans la ligne traditionnelle d'une vie scientifique de haute tenue, avait lieu à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, le Jeudi 4 mars 1982, une journée de travaux dédiée à la musique byzantine et roumaine de souche byzantine.

Se déroulant à la fois sous l'égide de l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, la journée marquait un moment significatif dans la vie culturelle bucarestoise en présentant pour la première fois dans ce cadre les résultats de la recherche menée en des domaines notables de la musique ancienne.

Par sa communication sur « L'Hymne Akathiste dans les manuscrits musicaux des XIV^e—XV^e siècles », Adriana Şirli, chargée de recherches à l'Institut d'Histoire de l'Art relevait des données toutes nouvelles, d'une importance particulière, concernant cette production hymnographique byzantine unique en son genre par les dimensions et la richesse de sa teneur poétique, due à Roman le Mélode, fameux hymnographe du VI^e siècle. Adriana Şirli montrait ainsi qu'en dépit du fait que la recherche de l'Hymne Akathiste initiée par Egon Wellesz soit considérée comme achevée depuis plus d'une vingtaine d'années, grâce aux transcriptions et commentaires des manuscrits de Grotta Ferrata — tenus comme les seuls à conserver les versions intégrales de l'hymne —, des données inédites, découvertes à la suite de ses propres

recherches sur des manuscrits du Mont Athos et de la Bibliothèque Nationale d'Athènes, mettent au jour d'autres versions — intégrales ou partielles — de l'hymne en question. Celles-ci, précisait l'auteur de la communication, sont collectives dans le sens que les mélodies des 24 couplets et de la proode sont composées par plusieurs différents auteurs. Pourtant, Adriana Şirli en reconstitue deux versions unitaires, des versions d'auteur — celle de Jean Glikys et celle de Jean Koukouzèle — et se propose d'identifier, en effectuant un minutieux travail d'archéologie musicale, la variante de Jean Klaodas également, celle que le traité théorique du XV^e siècle de Manuel Chrysaphe mentionne.

En appliquant à ces versions la méthode comparée, l'auteur a constaté que des variantes du XII^e et du XIII^e siècles à celles des âges ultérieurs se développent avec évidence une tendance à l'ornementation mélodique, aux lignes mélodiques empreintes de virtuosité, aux passages chromatiques, aux vocalises, à la répétition de certains mots ainsi qu'à une architecture structurale plus ferme des strophes. Ces variantes, composées à partir de coordonnées de style toutes neuves, témoignent pourtant — observe l'auteur — d'un archétype mélodico-rythmique de base, qui leur est commun; c'est là un aspect qui facilite la recherche esthétique des traits propres aux compositeurs byzantins et postbyzantins, dans le contexte des modifications intervenues dans certains éléments de l'office liturgique ainsi que par rapport à l'évolution du goût se manifestant à travers les chants mélismatique s.

Adriana Şirli communique pour finir son intention de soumettre au même type de recherche les manuscrits musicaux rou-

maîns comprenant l'Hymne Akathiste, afin d'argumenter ainsi la thèse de la continuité du chant ecclésiastique de facture byzantine de la deuxième moitié du XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e sur le territoire de la Roumanie.

La communication de Hrisanta Petrescu intitulée « La relation texte-formules mélodico-rythmiques dans la musique byzantine et roumaine de tradition byzantine » lançait le modèle d'une recherche destinée à mettre en évidence certains arguments prouvant la thèse de la continuité dans le temps et l'espace, par l'entremise d'un phénomène de concordance qui est propre et déterminant des relations existantes entre le texte génératif et les formules mélodico-rythmiques. En partant de la nature vibratoire de l'univers, du grand son primordial mentionné par toutes les traditions cosmogoniques — la séquence *chaos-cosmos-logos-mélôs* reliée par l'unicité du processus de vibration et de l'état de résonance que la vibration même déclenche — Hrisanta Petrescu propose un type nouveau de recherche, centrée sur la relation qui s'établit entre les deux termes (texte-musique) apparemment disjoints, et dont la dualité tend à disparaître dans une synthèse d'intégration; elle propose donc une investigation de type statistique de textes-pilotes (c'est-à-dire de textes témoignant d'une grande fréquence d'apparition) analysés sur le plan diachronique, synchronique et synchrono-diachronique.

En établissant les niveaux auxquels se manifeste la relation texte-formules mélodico-rythmiques, c'est-à-dire le niveau sémantique (le rapport entre le contenu sémantique du texte et les formules mélo-

diques à partir d'une polarité expansif-dépressif); le niveau syntactique (syntaxe de la proposition et de la phrase, les rapports entre la variation du contexte où se trouvent les structures syntactiques et la position des formules); le niveau morphologique (les rapports entre la fonction morphologique des éléments et des hypostases originaires ou variées des formules mélodiques); le niveau formantique, phonétique (les rapports entre les zones de fréquence formantique spécifiques du roumain et les zones des hauteurs utilisées dans la composition des formules mélodico-rythmiques), l'auteur de la communication traçait quelques unes des lignes directrices de la recherche basée sur ce modèle d'analyse dont le but est de découvrir les mécanismes typiques au moyen desquels le texte engendre la musique et la musique provoque l'adaptation du texte, ce procès constituant précisément l'essence du phénomène de concordance, la concordance étant elle-même un élément de continuité et représentant ipso facto un argument pour la thèse de continuité chronologique et spatiale.

La deuxième partie de la Journée de travaux du Jeudi 4 mars a.c. était consacrée aux discussions et débats autour des deux communications présentées. Ceux-ci, d'une haute tenue et venant de la part de spécialistes — musicologues, compositeurs, historiens de l'art, hommes de lettres — bien connus dans leurs domaines respectifs, ont relevé les mérites des deux exposés et l'importance des lignes directrices qu'ils tracent à la recherche de la musique ancienne.

Hrisanta Pêtrêscu

Parmi tous les metteurs en scène qui, à la première moitié du XX^e siècle, ont animé le mouvement théâtral roumain, on peut affirmer que c'est la personnalité de Ion Sava, avec son œuvre aux aspects multiples, qui, incontestablement et légitimement, a polarisé la recherche. Une monographie et de nombreuses études lui ont été consacrées, les maisons d'éditions se sont empressées à publier un volume de ses textes dramatiques et, maintenant, un recueil substantiel et quasi-complet de ses articles de presse et conférences a vu le jour. En vérité, il ne s'agit pas d'un recueil qui soit consacré exclusivement au publiciste, de même que ne l'avait été la précédente édition V. Petrovici dédiée au « Manuel de théâtre » écrit par Victor Ion Popa ; c'est, en somme, un volume contenant de nombreux autres matériaux particulièrement intéressants. Tout en conservant sa première formule d'édition, Virgil Petrovici nous offre à présent, avec Ion Sava, un ouvrage plus riche comme documentation et plus complexe quant aux références qu'il établit pour le théâtre roumain envisagé dans son évolution artistique. Résultat d'une recherche minutieuse et tenace, la chronologie de l'activité théâtrale de I. Sava n'est pas une simple chronologie mais bien l'image éloquente de tout une époque de spectacle roumain. En effet, Virgil Petrovici n'y établit pas seulement un calendrier des premières successives mais, par le truchement de citations de la presse du temps et de ses notes, il réussit à en faire une véritable histoire des tendances idéologiques et esthétiques manifestées dans l'art roumain du spectacle ou dans la chronique théâtrale à l'époque. De ce point de vue, l'évolution même du metteur en scène — sinueuse et témoignant de disponibilités étonnantes — ainsi que l'accueil que la critique lui réserva d'un bout à l'autre de sa carrière, sont éloquents. Face à cette chronologie, les notes qui renseignent sur Ion Sava, signées par des contemporains — écrivains, acteurs, metteurs en scène, scénographes — évoquent sa personnalité, sa vitalité créatrice comme nulle autre et soulignent son importance indélébile dans le développement ultérieur

du théâtre roumain. Ecrits avec intelligence et, souvent, avec une ironie brillante, les articles et les conférences de Ion Sava — judicieusement groupés par thèmes *Teatrul în actualitate, teatrul în acțiune* (Le théâtre dans l'actualité, le théâtre en action) ; *Spectacologia* (La spectacologie) ; *Regia modernă* (La mise en scène moderne) ; *Actorul* (Le comédien) ; *Masca* (Le masque) ; *Scenografia* (La scénographie) ; *Oameni de teatru* (Hommes de théâtre) — nous font constater l'ampleur et la diversité de ses préoccupations professionnelles, son esprit chercheur, véhément et polémique l'ayant toujours caractérisé, la multitude des propositions et des projets à l'aide desquels il voulait non seulement améliorer mais aussi modifier radicalement les possibilités artistiques des scènes où il a été actif ainsi que la situation d'ensemble du théâtre roumain dans l'époque. La postface de Virgil Petrovici contribue, par ses remarques pertinentes et ses délimitations utiles, à faire valoir la personnalité du metteur en scène en ce qu'il a eu de plus propre qualitativement et souligne la fébrilité de ses initiatives aux conséquences remarquables dans tous les domaines de la vie théâtrale, ainsi que l'intérêt avant-coureur des idées qu'il a promues et défendues, se fondant toujours sur sa propre expérience scénique en même temps que sur une culture éducatrice.

Il est évident que ce volume mérite d'être tenu pour une nouvelle réussite,