

AN ABRIDGED HISTORY OF ROMANIAN THEATRE, Bucharest, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1983, 191 p.

Edited by the Institute of the History of Arts

The aim of the compendium of Romanian theatre is to study the theatrical forms on Romania's territory from remote times down to our days (origins, development). The authors deal with the events of theatrical art, the pertinent elements of the feudal art and their relation to popular art, and the Romanian theatre and the theatre of the cohabiting nationalities during the 19th and 20th centuries. Additionally, the book discusses the outstanding personalities in the history of our theatrical people i.e. playwrights, actors and stage directors.

The book is divided into six chapters. Chapter 1, *Elements of theatrical art in the rites, ceremonies and plays of ancient times*, expounds on the pantomimes of magical substrate in Gaeto-Dacian culture, Dyonissian festivals and pageants of the Greek from the Pontus Euxinus and the theatrical performances in the Roman period, when the mimes' craft was very much appreciated.

Chapter 2, *The popular theatre*, surveys the ancient forms of popular theatrical art in the feudal times (*turca* or *brezaia*, *unchiaşii* or *moşnegii*, *cucii*, *drăgaica*, *paparuda*) and several aspects of the theatre of fairs and the liturgical plays during the 18th and 19th centuries. These developed under the influence of the buffoons and comedians from Phanar, of the Oriental puppets show, in emulation of Turkish and Greek customs, and grew from the archaic autochthonous folk theatricals. Special heed is paid to masquerade pageants and the lay popular drama of the 19th – 20th centuries.

Chapter 3, *Representations at princely and boyar courts in feudal times*, focusses on burg shows, which cannot be ascribed to theatrical art proper (e.g. jousts and tilts), yet contain the characteristics of a show: they are spontaneously organized and performed by interpreters before the audience. The theatrical elements in these histrionics will gradually differentiate and

develop into authentic theatrical representations.

The next chapter, *The theatre in the first half of the 19th century*, records the beginnings of learned drama, which owes much to the literary societies, conservatoires and occasional associations and students' theatrical groups. A large part of this chapter deals with the presentation of the principal Romanian and foreign plays performed in the boyars' houses, colleges or under the auspices of the "Philharmonic Society", etc. The year 1848 witnesses the beginnings of the national repertoire of original drama and the translation of several works. All these paved the way for the foundation of the national theatre as an institution in its own right.

The chapter on *The theatre in the second half of the 19th century and the beginning of the 20th centuries* examines the organization of theatrical events, repertoire and national drama: the theatre becomes a state-institution, managed by a general directorship of theatres and assisted by various dramatic societies. Much of the space of this chapter encompasses the classics of the Romanian theatre: Vasile Alecsandri, who contributed to the formation of the public taste and a national repertoire; Bogdan Petriceicu Hasdeu, one of the fathers of our literary language; I. L. Caragiale, a commanding master

of comedy and a great dramatist; Alexandru Davila, who authored a long dramatic poem of poetic excellence; Barbu Ștefănescu Delavrancea, the author of a trilogy of both romantic and tragical Shakespearian tint.

Chapter 6, *The theatre in the inter-war period*, examines the ways in which the inter-war period theatre became known abroad. Among these, let us mention that Romanian actors and stage directors attended various international forums, conferences and exhibitions. One cannot fail mentioning such great stage directors as Camil Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Iorgu Jordan, Andrei Oțetea, Ionel Teodoreanu, Zaharia Bârsan, Grigore Drăgoescu, Gib Mihăescu, Anton Holban, Ion Minulescu, or the theatrical companies set up by the Bulandras, Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Maria Ventura, etc. The original drama of this period exhibits new modes of expression, where all European trends conjoin: the French comedy, the heroes of Pirandellian inspiration, Chekhovian influence or the pathos of Gorky's drama and the German expressionism. All these elements acquired new dimensions from the local stock of sensibility and urged the national theatrical movement towards the European theatrical context, calling for substantial modernization. The next sub-section approaches deductively — from virtual data to concrete details — the theatrical fact in terms of the sources of dramatic inspiration. This is followed by a comprehensive sub-section on the art of the show and of the actor (stage direction, stage design, art of acting). Mention is made of outstanding playwrights and their works.

The last chapter, *The contemporary theatre*, covers the period after World War II and is principally concerned with the original drama, the social drama or the drama of ideas, the historical drama and the comedy. The final section examines the new theatrical outlook grounded as it is on the tradition-innovation relation, a contiguous relation defining the Romanian spirit and its propensity to novelty. The Romanian theatre is already known for its bold settings which defy all orthodox prejudice. Its projection abroad is due to the tours of Romanian theatrical companies and people. Several pages are devoted to current debates on theatrical

activities, whilst making a survey of all those who suggested new ideas and attitudes in their writings. The book concludes with the observation that the theatre is a manner of knowing the world and likewise a modality of self-knowledge in various domains (ethical, political, aesthetic). There exist countless theatrical styles, all of which are governed by a unified conception. The last ten years have witnessed a stylistic diversification of the repertoire and of the original Romanian drama, the birth of a national school of stage directing with several generations who strive for an original artistic idiom and the typological diversification of the actors who, irrespective of the generation they belong to, translate our socialist humanism into life. The theatre is now expected to play a basic ethical and aesthetic role in educating the public. In this context, the history of the theatre acquires new meanings and may well rank beside the other branches of the history of art. Owing to its appealing substance and good translation, this book represents a first step towards acquainting the foreign readership with the Romanian theatre. A next task should be to write a comprehensive work in which the theatrical phenomenon would be given appropriate treatment with emphasis on all its consequences for present-day culture.

Daniela Arțăreanu

OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA  
VODAE TRAGEDICE EXPRESSA (*Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova expusă în formă de piesă de teatru*), édition soignée, étude introductive et notes par Lucian Drimba, Cluj Napoca, Ed. Dacia 1983, 164 p, *Restituiri*, série soignée par Mircea Zăciu

La récente parution à Editura Dacia des premiers textes de théâtre en roumain, parmi lesquels on distingue la pièce *Occisio...*, avec une étude introductive, transcription interprétative et notes de Lucian Drimba, correspond à une restitution longtemps attendue, d'un évident intérêt culturel, littéraire et patrimonial, autant pour les spécialistes de l'histoire du théâtre et de l'histoire de la littérature roumaine que pour la caté-

gorie plus large de ceux qui s'occupent de l'histoire de la culture roumaine et de la circulation de ses valeurs. Le geste éditorial a une résonance particulière par l'affirmation des sources populaires et cultes, par la virtualité patriotique de la dramaturgie roumaine, dès ses débuts, et, implicitement, par la complexité du programme de Școala ardeleană dans le climat de laquelle la pièce *Occisio...* est apparue. À son tour, la circulation du sujet est encore une preuve de communication culturelle et spirituelle à travers les frontières, et l'ascension du sujet vers le théâtre culte démontre le progrès des moyens de sublimation de l'idée d'unité du peuple, idée qui prépare, dans la profondeur des consciences, la future action d'émancipation et d'unité politique.

La structure du livre est conçue de telle manière qu'elle souligne le fait que *Occisio...* est l'effet d'une accumulation qui s'est produite dans le théâtre écolier de Transylvanie dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le fait qu'elle est la première et l'unique pièce de théâtre qui nous soit transmise; mais à l'époque, elle n'a pas été singulière et d'autres découvertes similaires sont possibles. Après une ample et substantielle étude introductive, Lucian Drimba, l'un des plus autorisés chercheurs en matière du sujet et, au cas de *Occisio...* le plus avisé, sans doute, donne la transcription intégrale de la pièce et de tous les autres premiers fragments de manuscrits de théâtre roumains connus jusqu'à présent et datés avant *Occisio...*, ce qui assure à l'édition la qualité d'indispensable instrument d'information.

La probité qui caractérise d'autres livres qui lui appartiennent se reconnaît ici, également, dans la documentation sérieuse et dans l'équilibre, judicieusement entretenu, des points de vue qui tiennent sans cesse sous l'observation la réalité de l'objet et sa sphère relationnelle. Évidemment, la plupart de l'étude critique et historiographique est destinée à la pièce *Occisio...* qui, tout comme la grammaire «șincai-claimienne» de 1780, représente une porte ouverte par les Roumains vers l'époque moderne.

On peut affirmer que l'édition Lucian Drimba est un livre *multum in parvo* qui, comme une clepsydre, cueille tout et offre tout, dans une restitution de grande actualité historiographique. Et la recherche, par elle même, renverse d'une manière

axiologique, l'opinion de Nicolae Iorga, qui, en 1901 affirmait que *Occisio...* serait un mélange où «tout est dépourvu de sens et inutile». L'édition prouve avec éloquence la mutation, mais pour y parvenir on a eu besoin de temps. Lucian Drimba qui connaissait le texte de *Occisio...* dès 1950, le publie pour la première fois en 1963 et, à présent, il donne cette anthologie par laquelle il crée non seulement une nouvelle plate-forme à cette pièce dans l'histoire de la culture roumaine, mais par l'offre du texte original, il assure son étude en connaissance de cause. C'est pourquoi tout ce qu'il a fait nous paraît, en paraphrasant Iorga, pourvu de sens et utile.

Constantin Mălinaș

CAMIL PETRESCU, *Comentarii și delimitări în teatru*, édition, étude introductive et notes par Florica Ichim, Bucarest, Editura Eminescu, 1983, 716 p.

Un authentique événement éditorial est marqué par la récente édition qui réactualise les écrits sur le théâtre de Camil Petrescu; ils constituent un volume massif, préfacé et soigné par Florica Ichim. L'édition présente réunit non seulement tous les textes d'esthétique théâtrale publiés antérieurement dans des volumes disparates, mais également, les manuscrits inédits jusqu'à présent, comme par exemple *La modalité artistique du théâtre*, les notes pour *Le séminaire de mise en scène expérimentale* ou les pages dans lesquelles on trouve précisé le programme esthétique et la stratégie artistique de Camil Petrescu en qualité de directeur du Théâtre National. On peut y ajouter les quelques dizaines d'articles de critique, copiés de la presse de l'époque, articles riches en délimitations théoriques; c'est pour la première fois que nous avons l'occasion de connaître, dans une image unitaire, la totalité de la conception esthétique de Camil Petrescu concernant l'art de la dramaturgie et du spectacle théâtral. Cela dépasse l'intérêt strictement historique de ces documents qui s'inscrivent dans l'actualité la plus vive des débats et des controverses de la critique théâtrale de la dernière décennie, débats qui manquaient justement d'un substrat théori-

que, d'une conception esthétique ferme, présents pourtant dans le théâtre roumain, comme le prouve ce volume. Toute une série de problèmes de principe que les polémiques, cantonnées dans la factologie ou dans de pures impressions subjectives, ont dégénérés dans d'interminables dialogues de sourds, tel celui du primat du texte ou de la mise en scène; celui du rôle spécifique du metteur en scène; de la spécificité de la construction dramatique, tous, trouvent une solution subtile et nuancée dans les différents écrits de Camil Petrescu.

La plate-forme théorique de ses écrits s'appuie solidement sur son expérience particulière de créateur et sur celle de critique dramatique. Le liant théorique de ces expériences est constitué par son instruction philosophique solide, de nature phénoménologique, perspective extrêmement fructueuse dans l'analyse et l'explication de certains processus fondés sur les actes d'intentionnalité de la conscience, comme par exemple ceux de *jouissance* dramatique et de *réception* de l'objet esthétique théâtral dans son unicité.

Pour Camil Petrescu l'esthétique du théâtre est conditionnée par sa conception sur l'émotion dramatique, les réalisations dans l'art théâtral étant jugées en fonction des concrétisations des qualités spécifiquement dramatiques du texte. La nature de l'émotion dramatique acquiert chez lui une forte teinte anthropomorphisante. Dans *La modalité artistique du théâtre* l'intérêt dramatique lui apparaît nécessairement lié à celui pour *l'homme* et pour sa *destinée*. « Là où apparaît un objet qui est en relation avec la destinée de l'homme le dramatique apparaît, aussi. L'acte dramatique n'existe pas en dehors de la présence humaine et anthropomorphique ». Donc, avant d'être catégorie esthétique, le dramatique est analysé par Camil Petrescu comme une catégorie de l'existence humaine.

Dans *La modalité esthétique du théâtre* il passe en revue les principaux types de représentation dramatique manifestés depuis la Renaissance jusqu'à présent. L'examen historique est accompagné de commentaires critiques de l'auteur mis sous le signe de sa conception personnelle, sur l'essence du drame et de sa représentation scénique. Au domaine de la mise en scène et de l'art de l'acteur son échelle de valeurs est orientée, par ses préférences,

vers la zone de la littérature dramatique. Les thèses concernant la mise en scène « substantielle », « authentique » et « concrète » étaient un réflexe naturel de son admiration pour les pièces avec des héros dévorés de « tension et conscience », « des tourmentés des révélations » et des situations « limite ». La présence du « flux de la vie intérieure » devenait ainsi un critère de valeur dans la littérature dramatique et, aussi, dans la représentation théâtrale.

Tout aussi actuelles sont ses considérations concernant le rôle particulier du metteur en scène dans la construction de la signification *propre* du spectacle par rapport au texte initial. Le metteur en scène est celui qui « modifie la structure des significations d'une pièce sans modifier la structure devenue *positive* par son enregistrement [...]. L'intelligence d'un metteur en scène peut éclaircir d'une telle manière les ténèbres d'un ouvrage dramatique, qu'en conservant quand-même sa réalité positive, elle apparaît autre. Passant sur certains paragraphes, concentrant son attention (par la modification du rythme scénique) sur d'autres, ignorant certains moments causales... » le metteur en scène recrée expressivement le texte « au moins tel un grand chef d'orchestre dans l'interprétation d'une symphonie ». Quoiqu'auteur dramatique lui-même, Camil Petrescu avait dépassé l'obsession philologique du « primat du texte », réalisant, au contraire de beaucoup de ses confrères contemporains, que « le texte n'est qu'une partie de la structure de la représentation ». « On doit finir avec l'obsession du texte. Quoique le texte soit essentiel, il est insuffisant, essentiellement insuffisant, il a besoin d'un *texte complémentaire pensé* », c'est-à-dire il a besoin de ce surplus de signification dû à sa transfiguration en œuvre d'art scénique.

La critique théâtrale de Camil Petrescu, déroulée pendant une décennie surtout dans les pages du journal *Argus* a utilisé constamment et a essayé d'imposer dans le jugement du phénomène théâtral les critères mentionnés. Il serait bien si, au moins à présent, lorsqu'ils se trouvent réunis dans un seul volume à la portée de tous, si leur présence se ressentait dans l'armature théorique des jugements critiques actuels. Parce qu'ils ne sont pas seulement l'expression du point de vue d'un éminent homme de théâtre, mais

aussi, l'expression objective d'un des plus importants chapitres d'une authentique science du théâtre.

V. E. Mașek

ALICE VOINESCU, *Întâlnire cu eroii din literatură și teatru*, Bucarest, 1983, Ed. Eminescu, 714 p.

Le volume réunit quelques écrits d'Alice Voinescu, personnalité représentative dans la culture philosophique et la culture roumaine de théâtre.

Le recueil contient les monographies *Eschyle et Montaigne, Des aspects du théâtre contemporain* (Wedekind, Shaw, Pirandello), des essais littéraires-philosophiques, des fragments de cours universitaires, des chroniques dramatiques.

S'arrêtant sur la culture de théâtre, Alice Voinescu ne s'isole pas de sa formation philosophique; au contraire, elle se propose de lui découvrir, dans la théorie et la pratique théâtrale, encore un champ d'action. De ce point de vue, l'auteur appartient à une pléiade mémorable: Camil Petrescu, Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, Victor Ion Popa, Ion Pillat, Petru Comarnescu, G-M. Zamfirescu, Ion Sava, Sică Alexandrescu.

Pendant plusieurs décennies Alice Voinescu a occupé la chaire d'esthétique et de littérature dramatique de l'ancien Conservatoire d'art dramatique de Bucarest. Dans cette qualité, elle a contribué d'une manière fondamentale à ce que l'enseignement théâtral de Roumanie obtienne des normes, des proportions et des prestiges universitaires. Elle considérait que les tâches de l'acteur, du metteur en scène, du scénographe et, en général, du coordonnateur dramatique sont difficiles et subtiles. Elle tenait à préciser que sur la scène on doit apporter les sens et les messages les plus profonds et les plus sensibles de la pensée humaine. Par conséquent: pour que ces transpositions aient l'éloquence et le pouvoir de pénétration dans la pensée il est nécessaire que leur accomplissement soit basé sur des faits de culture.

Survolé, le volume semble érudit; lu de près il renferme de l'humanité et de la poésie. Il contient les conquêtes spirituelles de toute une vie et d'une conscience. En même temps, il détient une significa-

tion symbolique. L'idée de théâtre apparaît ici sous une vive lumière. La pensée de l'auteur confesse à tous ceux appelés à défendre et à perpétuer cette idée une immense gratitude. Tout, dans ce livre, représente un plaidoyer pour le sens humaniste de la vie.

L'étude introductive, les notes complémentaires et le soin accordé à l'édition sont signés par le professeur de littérature universelle et le critique d'art Dan Grigorescu, de l'Université de Bucarest.

Ion Zamfirescu

ION ZAMFIRESCU, *Teatrul romantic european*, Bucarest, Editura Eminescu 1984, 337 p.

La bibliothèque de l'œuvre d'Ion Zamfirescu s'enrichit aujourd'hui d'un nouveau volume, *Teatrul romantic european* (Le théâtre romantique européen), qui s'ajoute comme un brillant «op» historique et théorique au vaste panorama de la culture théâtrale européenne. Parmi les auteurs d'une prestance classique de l'historiographie théâtrale contemporaine, l'érudit professeur Ion Zamfirescu occupe une place originale et précise. Son dernier volume se constitue comme un obélisque dédié à l'idée de théâtre dans la culture européenne et en mémoire des générations qui ont goûté l'œuvre de certains grands auteurs, qui ont enrichi le patrimoine culturel du monde. Dans la vision de l'auteur le romantisme européen dépasse les clichés et les pétrissements bien connus, se relevant comme mouvement de création littéraire-dramatique et comme flux d'idées créatrices d'un *climat de théâtre*, irradiant dans l'histoire et dans son devenir moderne. «Cartésien» sous le rapport de l'esprit, engagé — grâce à une vive sensibilité intellectuelle et idéatique — dans le processus de décellement et perpétuité des valeurs qui constituent le phénomène du romantisme européen, l'auteur traverse l'époque et s'arrête aux côtés des grands romantiques dont il relit le chef-d'œuvre avec sévérité savante et avec l'incandescence des idées nouvelles et modernes qui forment la mentalité critique du XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire du romantisme européen est considérée d'un point de vue encyclo-

pédique, par de vastes aires culturelles et, surtout, tenant compte de la grande circulation des doctrines qui ont alimenté les mouvements littéraires et artistiques du temps.

La rigueur de la démarche historiographique s'allie à l'esprit doctrinaire du professeur Ion Zamfirescu dans un panorama coloré d'idées, attitudes et sentiments. L'Europe du romantisme est évoquée sur des espaces géographiques étendus, à leurs confluences avec « l'esprit du temps »; la recherche contient, également, les formes dérivées, réflexes des modèles romantiques périmés, mais reconsidérés par la spiritualité contemporaine. Le théâtre romantique français et allemand, la poésie et le drame dans le théâtre britannique, les formules romantiques dans le théâtre italien, le romantisme ibérique et russe s'offrent comme une image globale d'un mouvement littéraire, culturel et comme une doctrine capable de comprendre, dans des formes synthétiques, grâce à la généreuse perspective culturelle du professeur Ion Zamfirescu, des auteurs et des œuvres, des courants et des mentalités, des situations et des symptômes de l'élévation de l'esprit humain par l'intermédiaire de l'art du théâtre. Le drame romantique national est naturellement intégré dans le circuit du romantisme européen, avec la spécification de la mesure et de la contribution des auteurs roumains. L'œuvre historiographique du professeur Zamfirescu porte ainsi l'empreinte des investigations pluridisciplinaires : l'histoire, la philologie, la philosophie, la sociologie, l'esthétique, et la psychologie qui, solidement articulées, ont offert à la démarche théâtralogique l'occasion de présenter un esprit complexe, une culture mobile, inquiétante et vaste. Le romantisme mondial, les valeurs authentiques et les perspectives sont examinés par l'auteur avec une vaste érudition et décantés avec un moderne esprit critique, sous « les lumières » de notre siècle.

*Teatrul romantic european*, synthèse exhaustive, ajoute à l'édifice de l'histoire universelle du théâtre une œuvre écrite par le professeur Ion Zamfirescu avec une sagacité académique. Le volume le présente en pleine vertu et effervescence scientifique, au zénith de ses énergies créatrices, participant à l'édification de l'histoire de la connaissance roumaine dans un

espace d'intelligence destiné à la civilisation du théâtre, consacré à l'humanisme et à la vérité.

Ion Toboșaru

FLORIN FAIFER, *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, Ed. Junimea, 1983, 175 p.

Dès le titre, Florin Faifer expose son point de vue d'une manière tranchante : la dramaturgie peut être placée sous le signe de l'instant ou de la durée, ce qui est précieux est, également, durable, ce qui est de conjoncture schématique, s'éteint comme l'instant même. Opinion fondamentale, vieille comme le monde (négligée de temps en temps), respectée par Florin Faifer avec un parfait sens de l'équilibre, avec personnalité, rarement, soit à cause du caractère subjectif de l'analyse entreprise (non seulement bienvenu, mais nécessaire), soit à cause de l'élégance avec laquelle il commente l'instant de la dramaturgie, cette conviction essentielle n'est pas suffisamment présente (sans être niée).

Plaidant pour la qualité littéraire de la dramaturgie, pour sa soustraction de l'éphémère, citant les noms de certains dramaturges de valeur, l'auteur démontre dans la préface *Argument* le difficile processus du passage de l'écriture d'existence limitée à la dramaturgie pérenne et il finit par affirmer que, sans tenir compte des circonstances (différentes, d'ailleurs) qui déterminent l'apparition d'une pièce de théâtre, « Seules les pièces sont celles qui décident » que « la dramaturgie res- sent, de plus en plus violemment, la nostalgie de la durée » (affirmation tout à fait justifiée tenant compte des auteurs et des œuvres dont il s'occupe dans son livre).

Florin Faifer réduit l'étude de la création de chaque dramaturge à un trait caractéristique qu'il analyse sous des aspects différents, marquant ainsi la modalité artistique de chaque écrivain, la différence spécifique entre certains auteurs de comédie, de drame, de drame historique (Teodor Mazilu — *Tandreftea mizantropiei*, La tendresse de la mysanthropie, et Ion Băieșu *O mască rîde, o mască plînge*, Un masque rit, un masque pleure ; Dorel

Dorian — *Ingenuitate și manieră*, Ingenuité et manière, Horia Lovinescu — *Jocul vieții și al morții*, Le jeu de la vie et de la mort; Paul Anghel — *Fervorile și emfaza demitizării*, Les ferveurs et l'emphase de la démythisation et Mihnea Gheorghiu — *Teatrul livresc. Istoria dramatică și galantă*, Le théâtre livresque. Histoires dramatiques et galantes, etc.).

Sauf les idées généralement connues et acquises, l'auteur a des idées originales qu'il argumente et avec lesquelles il complète la fiche du dramaturge étudié (Paul Everac — *Gâlceava «eticului» cu «esteticul»*, *Șansa esului dramatic*, La dispute de «l'éthique» avec «l'esthétique». La chance de l'essai dramatique, Dumitru Solomon — *Etic și politic în teatrul filosofic*, Ethique et politique dans le théâtre philosophique; D. R. Popescu — *Climatul ambiguității*, Le climat de l'ambiguïté etc.).

Le livre, avec des pages descriptives peu nombreuses, combine l'analyse avec la synthèse, mettant l'accent sur l'analyse, prouve la bonne connaissance et la compréhension ainsi qu'un intérêt dynamique pour le phénomène recherché. *La dramaturgie entre instant et durée*, précieux recueil de chroniques dramatiques, finit avec une présentation utile et informée de pièces parues dans la collection *Rampa*, collection au niveau esthétique sélectif qui, par l'intermédiaire du mot imprimé, souligne encore une fois, la qualité de littérature de la dramaturgie.

Ana Maria Popescu

VALENTIN SILVESTRU, *Ora 19<sup>30</sup>*, Bucurest, Ed. Meridiane, 1983, 496 p., 53 il.

Le livre de Valentin Silvestru, livre d'histoire, théorie et critique de théâtre est «documentaire et affirmative», mais, également, polémique, polémique qu'il exprime souvent directement, mais qui est toujours présente dans le sous-texte, tenant compte du fait qu'elle est revendiquée par la nature novatrice de l'art, chose que l'auteur lui-même tient à préciser. *Ora 19<sup>30</sup>* se constitue dans six chapitres essentiels; chaque fois l'auteur avance une idée théorique qu'il illustre et soutient par de denses considérations sur le phénomène théâtral concret (chap.

1 — *L'idée de répertoire*; chap. 2 — *La comédie comme une queue de paon*; chap. 3 — *Quelques auteurs dramatiques*; chap. 4 — *L'art de la mise en scène*; chap. 5 — *La critique théâtrale*; chap. 6 — *Institutions*).

Dans une spirituelle et informée introduction, ayant comme titre communicatif: «Lettre écrite sous un candelabre, un soir, à 19<sup>30</sup>, pour un spectateur de théâtre», Valentin Silvestru met dès le début son livre sous le signe de généreuses conceptions. Le théâtre est considéré «un phénomène d'idées, un réceptacle, un foyer irradiant» qui contribue au «développement du carat d'humanisme du monde dans lequel nous vivons et au florissement d'un des trésors spirituels que nous possédons, tous».

C'est un livre riche en informations, opinions, attitude concentrée; par son caractère appliqué et par sa capacité de synthèse parfaitement unitaire dans la diversité des chapitres et des paragraphes qui le composent. La documentation vaste, souvent inédite, qui implique et, en même temps dépasse le temps contemporain et le cadre national gagne vie par la facilité et la verve avec lesquelles l'auteur «manœuvre» le document.

Les brèves appréciations concernant l'œuvre, avec des exemples, sont, chacune d'elles, valables pour l'ouvrage entier.

On remarque ainsi la sérieux des idées et la valeur de l'argument (dans la discussion sur le répertoire, par exemple, il nie l'idée, souvent employée, de répertoire idéal — «tant d'idéalité universelle nous fait mal au cœur» — et il propose «un répertoire optimale»); il est évident qu'il y a une relation organique entre le niveau théorique élevé et la richesse concrète de l'art du théâtre (par exemple, les allusions à la comédie et aux dramaturges); ou l'originalité, la profondeur, la science de créer des notions, d'imposer un phénomène théâtral (par exemple, *Le syndrome mazilien, le concept Sorescu*).

Il y a, également, une parfaite symbiose entre la capacité de fixer et de surprendre les aspects théoriques, les conditions concrètes d'existence — organisatoriques, administratives — la spécificité du théâtre roumain dans le contexte national et universel, aspects multiples au cadre desquels les personnalités créatrices se forment et se développent (le chapitre concernant la mise en scène, par exemple), ou

la modalité définie dont l'auteur médite au théâtre, ce qui implique l'existence permanente d'un esprit critique, d'une vision d'ensemble sur le théâtre et d'une recherche concrète, dans une corrélation constante entre l'histoire et la contemporanéité, entre le national et l'universel (le chapitre sur la critique, par exemple).

L'analyse de certains spectacles présentés par le théâtre «Lucia Sturza Bulandra», Teatrul Mic et Teatrul Național «I. L. Caragiale» atteste encore une fois, la vocation du critique Valentin Silvestru de subordonner la chronique à une idée centrale qu'il lance dans le titre même.

Ce livre sérieux et vaste, intéressant, dynamique et incitant finit sur un riche matériel qui contient un solide corps d'annexes-index de noms, titres, spectacles et personnages.

Ana Maria Popescu

CONSTANTIN MĂCIUCĂ, *Viziuni și forme teatrale*, Bucarest, Editura Meridiane, 1983, 272 p.

Le récent volume de Constantin Măciucă, réputé doctrinaire de l'art théâtral, se constitue comme une rigoureuse démarche théorique, comme une méditation active et une somme de réponses aux interrogations actuelles provoquées par le phénomène littéraire dramatique et, simultanément, par la création scénique.

Les idées de l'œuvre configurent le statut moderne et actuel du théâtre roumain, dans de multiples ouvertures intégratrices, répondant avec originalité aux extensions et aux reconsidérations du *fait théâtral*. La noble formation humaniste de l'auteur se manifeste dans de fortifiantes démarches sur les voies de la littérature dramatique, de l'esthétique de l'art théâtral, d'un vaste champ socio-artistique — territoires étudiés avec une savante pénétration et avec une spécifique rigueur appliquée, dans des tentatives de recherche exhaustive, dignes de l'éloge de l'incitant volume qui porte la signature de marque et d'autorité scientifique de Constantin Măciucă.

La systématisation de l'œuvre, le palmarès problématique, les arguments et les motivations idéatiques projettent la substance et le nucléus d'une réflexion fertile dans la sphère des idées modernes

concernant l'ascension et la destinée du théâtre roumain contemporain. L'originalité de la démarche théâtrologique est visible dans ses recherches et ses résultats, dans les efforts de l'auteur de cristalliser des concepts et de réévaluer le statut de la théorie du drame et de la théorie du spectacle roumain, à présent. Constantin Măciucă dépasse les jugements de valeur élémentaires et élabore *des idées* qui ont comme but l'exploration de territoires de l'art théâtral dans des ouvertures réconfortantes et irradiantes.

Esprit novateur en matière de théâtrologie, l'auteur fait des investigations dans ses études sur les modifications produites dans les structures de la littérature dramatique et de la théorie du théâtre, en même temps que les mutations visibles dans la dynamique de l'art du théâtre, considérées sous le rapport de la *communication*. Le panorama de la dramaturgie contemporaine dans l'esprit de la méthode génétique, le rapport entre le culte de la valeur et la poésie dramatique dans la diversité de ses formes de manifestation, l'analyse du phénomène de pulvérisation du drame dans l'incandescence du spectacle représentent les contributions théoriques et historiques d'un théâtrologue, d'un chercheur authentique.

Les directions et les tendances de la dramaturgie nationale contemporaine sont condensées dans un système d'idées et de concepts rigoureusement équilibré; la physionomie de la littérature dramatique est structurée dans une grammaire de poétique appliquée, soumise au climat des méthodes critiques spécifiques au XX<sup>e</sup> siècle. Les considérations de l'auteur sont d'amples généralisations qui opèrent dans le mouvement de l'ascension de la dramaturgie cristallisée ces dernières décennies. Les interrogations concernant la structure du drame, le montage de l'exposé dramatique sur la verticale de la création scénique, les innovations qui approfondissent le rôle de la mise en scène dans le contexte du spectacle contemporain — constituent, partiellement, la démarche vaste d'une recherche de souple et nuancée méthode, sur la ligne de denses réponses qui cultivent la certitude et l'incertitude, comme réflexes d'une continue réflexivité. Les constructions théoriques de Constantin Măciucă ouvrent de nouveaux territoires d'investigation et constituent



les prémisses certaines d'une œuvre d'ampleur et de durée.

Les modalités de systématisation du théâtre roumain et d'insertion dans le circuit universel de l'art du théâtre prouvent l'esprit et la discipline intellectuelle rigoureuse de Constantin Măciucă, l'auteur des *Visions et formes théâtrales* dans l'espace de la culture roumaine. La structure du volume, la logique intérieure des études constitutives, la tenue scientifique et l'art académique de la communication ajoutent des valeurs durables à une incitante recherche pluridisciplinaire, de nature universitaire.

*Ion Toboșaru*

AMZA SĂCEANU, *Clasicii nu vor să îmbătrânească*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1983, 358 p.

L'ouvrage est dédié au théâtre roumain. Il embrasse un vaste contexte d'aspects, démarches et attitudes : la dramaturgie, la science et la pratique de la mise en scène, l'art de l'acteur, les états d'esprit et les programmes d'action, le processus du spectacle, les rapports avec le public, les problèmes du caractère spécifique national et de ses confluences avec l'universalité du phénomène dramatique contemporain.

L'auteur considère que le théâtre roumain a sa tradition, avec un statut propre et une base sûre de classicité, non seulement par le répertoire et par un simple pragmatisme dramatique, mais, également, par des activités d'ordre doctrinaire. Plus précisément : par des activités préoccupées d'insérer la forme de connaissance et de communication de la vie dans des structures durables de spiritualité et de civilisation roumaine par l'intermédiaire du théâtre.

Les quatre parties constitutives du livre mettent en lumière la conception du théâtre de quatre dramaturges représentatifs : I. L. Caragiale, Camil Petrescu, Victor Ion Popa, George-Mihail Zamfirescu. L'auteur n'offre à aucun des écrivains mentionnés l'infailibilité, mais il affirme que dans les opinions de ceux-ci il y a des points amendables. Il souligne, pourtant, qu'à l'époque de leur production ces initiatives théoriques renfermaient en elles-mêmes la justification et

l'opportunité. Elles représentaient, en matière, des formes de confrontation avec des données et des situations de la problématique générale de l'époque. D'une part, les manifestations en cause constituent un chapitre d'histoire. Par son intermédiaire nous pouvons lire avec un plus de documentation et de discernement dans le fond de conceptualité du théâtre roumain. La conceptualité en cause ne représente pas un domaine révolu, nécessaire uniquement aux pèlerinages et aux contemplations, mais un domaine encore actif, avec des virtualités et des ressorts vivants que la culture roumaine de théâtre peut continuer d'étudier d'une manière légitime et profitable.

*Ion Zamfirescu*

VICTOR ERNEST MAȘEK, *Literatură și existență dramatică*, Bucarest, Editura Meridiane, 1983, 212 p.

L'esthétique et la théorie théâtrale roumaines gagnent avec le livre de Victor Ernest Mașek de nouveaux points de repère dans le déchiffrement des problèmes fondamentaux de la dramaturgie et de l'art du spectacle. La vision et les instruments méthodologiques de l'esthétique marxiste dirigent la démarche critique vers une investigation cohérente et équilibrée des composantes du phénomène théâtral.

Le volume a trois grandes sections qui analysent « Les hypostases du texte : la littérature dramatique », « Les hypostases de l'existence dramatique : le spectacle » et, respectivement, « Les hypostases de la réception : le public et la critique ». Le champ de problèmes énoncés dans les titres est recherché avec compétence et avec une certaine ferveur démonstrative qui offrent des satisfactions intellectuelles au lecteur.

La première partie du livre avance une somme d'hypothèses concernant le personnage, le conflit et les règles de la construction dramatique, l'accent tombant sur le déchiffrement des rapports dramaturgie — histoire, dramaturgie — contexte socio-politique. La section dédiée au spectacle (la plus substantielle, peut-être, du point de vue de l'ouverture de certaines perspectives inédites) applique au domaine de l'esthétique théâtrale une série de

principes de sémiotique et de théorie de l'information; les rapports que le spectacle de théâtre entretient avec le texte dramatique sont clarifiés ici sur des bases sémiotiques, dans une vision objective qui ne favorise aucun des termes de la relation. Un autre chapitre de grand intérêt étudie le rôle que la structure spécifique du spectacle, sans tenir compte de son contenu sémantique, détient dans le processus d'adaptation des capacités perceptives humaines au rythme d'existence de ce siècle dominé par « l'explosion informationnelle ». La dernière partie du volume soumet à une analyse pertinente le phénomène de nature psychologique et socio-culturelle de la réception, entendue comme participation active à l'acte artistique. D'une part, l'auteur fait allusion à « l'art d'être spectateur » et d'autre part, à la responsabilité et aux fonctions de la critique de spécialité, à la nécessité d'une démarche critique rigoureusement théorique, en d'autres mots, l'abandon de « la préférence de goût » en faveur « du jugement de valeur ».

On peut donc réaliser, qu'en grande mesure, les études du volume s'inscrivent entre les paramètres des thèmes traditionnels de l'esthétique du théâtre. La nouveauté incontestable du livre d'Ernest Mašek se trouve dans l'effort soutenu de clarification des concepts, dans la cohérence et l'ingéniosité du discours critique.

Daniela Gheorghe

AURELIU MANEA, *Energicile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, 126 p.

Aureliu Manea choisit un autre moyen de communication avec le public en lui proposant, non un spectacle nouveau, mais la lecture d'un livre. Capable de synthétiser et de transmettre son expérience de metteur en scène et de surprendre le spectacle moderne dans ses directions fondamentales, le livre représente un acte de présence dans le contexte des contributions actuelles.

Dans sa première partie, *La science de la mise en scène*, l'auteur considère que le spectacle contemporain réclame la nécessité de régénérer les contacts « vitales du théâtre avec la vie », soulignant le fait que, par la priorité accordée « au sens esthétique à l'exception du sens éthique », ces contacts faiblissent et se

relativisent. Ayant la conviction que le théâtre se trouve au seuil d'un nouveau réalisme, Aureliu Manea soutient l'idée que tout spectacle est un « essai » psychophilosophique sur la condition humaine. Le spectacle né du manque d'intérêt pour les problèmes de la grande littérature, qui n'utilise pas les découvertes de la psychologie, s'allie, en détruisant la communion des deux présences, l'acteur et le spectateur, et ratant les initiatives du metteur en scène. L'interprète représente l'instrument vivant par l'intermédiaire duquel le théâtre a affirmé son caractère pérenne, c'est pourquoi le seul expériment qu'il permet et rend valable est celui représenté par l'acteur. Grotowski, Peter Brook, l'héritage du théâtre japonais expriment les valences du théâtre moderne, déplacé au XX<sup>e</sup> siècle comme représentation dans lequel « l'acteur est un instrument vivant et la mise en scène ressemble aux radars » et la destinée ultérieure du spectacle dépend de cette réussite.

La deuxième partie du livre se constitue dans un *Journal pour dix spectacles*, montés par l'auteur dans de différents théâtres du pays. Aureliu Manea exprime des pensées qui ont conduit à la matérialisation de ces spectacles dans lesquels il a manifesté une certaine indépendance vis-à-vis du texte, usant d'un privilège reconnu pour la mise en scène du XX<sup>e</sup> siècle.

La troisième partie, *La mémoire incertaine*, analyse les tendances différentes manifestées dans le théâtre contemporain. Dans un spectacle réalisé par Brook il observe la manifestation alternative de « l'ardeur stanislavskienne » et « la distance brechtienne », étant donné que le spectacle contemporain n'épuise pas un unique moyen de communication, comme pendant d'autres périodes historiques. La construction d'un spectacle dans lequel l'effet de distance est prédominant ne lui semble pas adoptable, en échange, il retient ce que Brecht théorise dans *Le petit organon* et considère comme indispensable à l'homme de théâtre moderne.

La quatrième partie se constitue dans des *Confessions* et contient un *Essai final sous forme de poème sur le théâtre* dans lequel « La joie doit être le Noyau du Théâtre » et le sens de notre époque doit se retrouver dans les regards des gens, et le spectacle contemporain doit se parti-

culariser par la manière dont les acteurs et les metteurs en scène, par leur don, s'assument les autres, les spectateurs.

L'essence de ces communications dégage les énergies du spectacle.

Iolanda Soare

SEBASTIAN BARBU BUCUR, *Filotei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumănească. I. Catavasier*, Bucarest, Editura Muzicală, 1981, 510 p.

Connaître et apprécier les réalisations artistiques appartenant à nos grands prédécesseurs, condition sine qua non de la compréhension des valeurs authentiques contemporaines, constituent à présent une préoccupation majeure et permanente du chercheur. Dans l'ensemble de ces préoccupations s'inscrit la parution de l'ouvrage de Sebastian Barbu-Bucur, le résultat de ses longues préoccupations concernant le trésor musical byzantin. Appartenant aux monuments de culture, le livre — conçu en quatre volumes —, sera utile non seulement aux musicologues et aux compositeurs, mais également à tous ceux « qui s'intéressent à la musique roumaine ancienne et, implicitement, à l'histoire de notre peuple ». (p. XI).

Le volume présent, *Catavasierul*, le premier de la série, est constitué en cinq chapitres et 67 facsimilés, suivis par la transcription musicale en notation linéaire.

Le premier chapitre reconstitue la généalogie de la famille de l'homme de culture, le modeste moine créateur de chant en langue roumaine, Filotei sin Agăi Jipei. L'auteur de *Psaltichie rumănească* a été le fils d'un Roumain qui a participé au gouvernement de la Valachie, ayant, tour à tour, de différentes dignités. Il appartenait également aux grandes familles des boyards et même des princes roumains renommés pour leurs profonds et sincères sentiments patriotiques. On y trouve mentionnés les noms de : Matei Basarab, Constantin Brâncoveanu, Constantin Stolicul, Udriște Năsturel. « Il est impossible pour l'activité de Filotei de ne pas connaître une influence positive dans ce contexte, par ses préoccupations culturelles et sa participation aux affaires du pays », écrit l'auteur (p. 6).

Le second chapitre, *Filotei sin Agăi Jipei — l'homme et l'œuvre*, apporte des arguments convaincants concernant l'apprentissage de Filotei surveillé par le métropolitain de la Valachie, Teodosie, prestigieux érudit, qui lui a enseigné le grec, le slave et le latin « sans lesquels il n'aurait pu réaliser son œuvre littéraire et musicale » (p. 18). Par cette sérieuse instruction linguistique, liturgique et musicale acquise dans le pays et à Athos, Filotei a lutté pour le triomphe de la langue roumaine et des chants en langue autochtone, ce qui l'inscrit au nombre des personnalités du peuple roumain qui luttèrent pour l'indépendance et la liberté nationale.

Le troisième chapitre présente « l'œuvre littéraire » qui, par son ample circulation, a contribué au progrès spirituel de notre peuple. *Învățătură creștinească* et *Floarea darurilor*, deux traductions effectuées par Filotei en grec, sont des ouvrages qui l'ont imposé dans le monde culturel de l'époque et à présent il se trouve dans l'attention des chercheurs d'art roumain médiéval. Les deux traductions ont fait l'objet de longues discussions sur l'auteur et sur l'année de leur impression. Sebastian Barbu-Bucur attribue la paternité des livres à Filotei; *Floarea darurilor*, la plus ancienne et la plus goûtée création au caractère populaire qui a circulé dans tout l'Orient et l'Occident — 40 éditions parues en 1474—1540—, a été traduite en roumain par Filotei qui, très modeste, n'a pas inscrit son nom sur la page du titre. Le troisième et le plus important ouvrage est *Catavasierul practic*, livre de stricte nécessité pour les chanteurs de l'église orthodoxe. Contenant le texte de toutes les prières des grandes fêtes de l'année et le texte des chants d'autres fêtes, le livre, imprimé en 1714, a connu un large répandissement dans les pays roumains, enregistrant jusqu'en 1826 « 38 éditions au moins » (p. 31), dont 8 éditions roumaines. Il constitue, à côté des impressions d'Antim Ivireanul, l'un « des premiers essais de remplacement du slavon dans les églises » (p. 32). On y trouve un parallèle entre les ouvrages qui soutiennent l'édifice de la culture roumaine ancienne : *Psaltirea Scheiană* (le XV<sup>e</sup> siècle), Coresi, *Psaltirea slavoromână* (1680), auxquels on ajoute aussi *Catavasierul* (1714) de Filotei, avec son rôle décisif dans le processus de cristallisation de la langue roumaine.

Le quatrième chapitre est réservé à l'action de « rendre un caractère roumain », action entreprise antérieurement à la parution de *Psaltichie rumânească*, et au rôle décisif joué par Constantin Brâncoveanu dans la promotion de la musique psaltique en langue roumaine. On présente les impressions effectuées durant le règne de Brâncoveanu et leur rôle à la fixation définitive de la langue roumaine de culte. Par la fondation des écoles de Sf. Sava, Sf. Gheorghe Vechi, Colțea et Școala Domnească, la musique psaltique en langue roumaine a acquis un soutien de grande importance.

Le dernier chapitre du livre, le cinquième, est dédié à « l'œuvre musicale » de Filotei, à la présentation détaillée du manuscrit *Psaltichie rumânească*. Sebastian Barbu-Bucur insiste sur le rôle de Filotei dans l'action de traduction des chants du grec en roumain. Après avoir établi le lieu et la date de l'écriture, l'auteur décrit le manuscrit, sa notation musicale et les sources employées par Filotei à la composition de son œuvre musicale, ce qui le conduit à la conclusion que Filotei n'a employé pour cette composition « aucun livre imprimé, mais des traductions faites par lui-même et des manuscrits roumains de cette époque-là » (p. 64). S'occupant du contenu du manuscrit, des textes littéraires employés et des auteurs, le chercheur passe à l'analyse de quelques exemples musicaux pris des chants de Filotei, en comparaison avec les originaux grecs, en soulignant les multiples modalités de « rendre un caractère roumain » dont a usées Filotei dans la composition de son manuscrit. La reproduction de l'œuvre de Filotei en langage musical universel est une confirmation naturelle du travail persévérant de recherche et transcription effectué dans le temps par I. D. Petrescu et Gr. Panțiru.

*Marin Velea*

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Hronicul muzicii românești*, vol. V, Bucharest, Ed. muzicală, 1983, 468 p.

*Hronicul muzicii românești* (The Chronicle of Romanian Music) is an exceptional serial that has been rightly awarded the "Prize of the Union of Composers" and has been "enriched" of late with the

publication of its fifth volume, longly and gradually drawn up by its author. Keeping into account that the period from 1898 (when George Enescu had his *Poème Roumain Op. 1* published and performed for the first time) to 1920 (when Enescu had finished and had the first hearing of the second and final version of his *Symphony No. 3 in C Major Op. 21*, when the Romanian Opera of Bucharest, as well as the Society of Romanian Composers were founded and when the "Muzica" journal "harboured" a most important debate concerning the salient features of Romanian music) is a most complex one, as has also been "Enescu's Age", this fifth volume is devoted solely to the then "Musical Life", whereas the then "Musical Thinking" and "Musical Creation" will be dealt with in vols. VI and VII, according to these sub-titles.

The first part of volume V is devoted to "General Considerations" and to "The Aesthetical Horizons of the Romanian Music", whereas the second one is a most minute description — so minute, indeed, that all the documentary sources are nearly completely exhausted! — of the musical education, the interpreters' art and skill and all the branches of music as they were illustrated (choral, symphonic, operatic, the operettas, chamber music and even revues or brass band music and so on!).

As concerns the first part, we fully agree with the author when he is defending several important Romanian musicians, headed by Enescu, against allegations that they are mere representatives of another musical culture, i.e. that of France; he rightly shows their deep connections with the salient features of the Romanian people's music and culture, their being quite imbued with the "influence of Romanian folk tunes", i.e. with the true "Romanian ethos", that prevails in their works, chiefly in Enescu's (p. 17). However, we think that the author ought not to have conceded to an allegation made some time ago that has overestimated the importance and the influence exerted upon the Romanian music by impressionistic devices (pp. 18—19); these influences should not be sought for in the one-movement *Symphonic Poems*, as these have been written in sonata form — avoided by the impressionists in

their own works — but in the *Songs, Ballets, Suites, Short Pieces*.

The correlation so rarely achieved by other musicologists, of the parallelisms, between the then poetical-literary ideals and the musical ones, grasped by Octavian Lazăr Cosma in their most subtle natural osmosis, is therefore most relevant and excellent! However, one cannot possibly think that Enescu's *Symphony No. 3* is but the *end* of a whole creative road, as, on the contrary, it *opens* indeed a new path, that led to *Oedipus* and to *Vox Maris*. Pascal Bentoiu has already shown it in his book *Deschideri spre lumea muzicii* (An Approach to the World of Music), București, Ed. Eminescu, 1973.

A special mention deserves also the author's striving to do justice to all the important Romanian musicians of that age. For instance, the première of Eduard Caudella's opera *Prince Petru Rareș* (a valiant ruler of the Romanian Mediaeval Principality of Moldavia, who reigned from 1527 to 1538 and from 1541 to 1546; see pp. 313—315). This is a notable contribution, as, unfortunately, this valuable historical opera has been neglected and forgotten by several authorities (e.g. by the Bucharest Opera!) and has not as yet been integrally published, although it fully deserves it!

Another merit of the author's is his presentation of this period as the "Age of the Doina" (a Romanian specific "long" folk song, as B. Bartók and others define it), although the author is still making some concessions to a would-be allegation, resulting from a mechanical application of several conclusions drawn by Béla Bartók concerning the gap between true folk music and popular music, i.e. of the fiddlers; these conclusions are quite true, as far as Hungarian music is concerned, but have wrongly been applied to Romanian music, since the "acculturation" between folk and Western music has occurred far later in Romania than in Hungary. It is known that in Romania a highly valuable art music of the Byzantine type has always existed, not to speak about the influence exerted by Oriental music upon folk music (to a lesser degree) and upon the urban music (to a higher degree). All these are alien to Hungarian music, but in their turn have much delayed the "acculturation" between Western and Romanian music

(see in this respect, D. G. Kiriac, *Pagini de corespondență* (Selected Letters), București, Ed. muzicală, 1974 and Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani* (The Fiddlers from the Village of Clejani), București, Ed. muzicală, 1969. The importance of Tiberiu Brediceanu as a collector of folk tunes and of his ways of submitting them to the rules of harmony has been too much overrated, as this musician has set only *tonal* (i.e. Western, therefore inaccurate!) harmonies to folk tunes, instead of *modal* (i.e. really accurate!) ones! Besides, he has always been the partisan and, we would venture to add, also the prisoner of a few obsolete devices, that have rapidly deprived him of all the merits he could have initially been possessed of; on the contrary, the underrating of D. G. Kiriac is too unfair, as his harmonizations of folk tunes have not been either "heterogeneous" or... "inaccurate" at all (!) (see pp. 67—68); besides, unlike Brediceanu, he used the truest and fittest *modal* devices, quite cogent with the folk tunes!

The discussion initiated by the "Muzica" journal concerning the salient features of Romanian Music (1920) is masterly presented and evoked; however, one has to recall also George Enescu's final specifications in the matter: in 1937, during his interview with Professor Onisifor Ghibu concerning his *real and true* opinions on Romanian folk music, he rejected several previous allegations, falsely attributed to him by journalists who had distorted his statements in two interviews dated 1912, but reproduced *tale quale*, without due caution, in "Muzica", in 1920!

We have previously mentioned the quite exceptional documentary synthesis achieved by the author in the second part of his book; indeed, no pendant of it is extant in Romanian musicology! One could mention, for instance, the excellent table on p. 387 dealing with all the operatic, operetta and revue companies in Bucharest (1898—1920), or the presentation of several personalities of the lyric art, to say nothing of the realistic outline of several idiosyncrasies — coming even from such gifted, first-rate musicians as Enescu and Jora! (pp. 303—304) — or of several deadlocks suffered by the Romanian Opera in Bucharest, before it had actually been founded properly (pp. 306 —

338). One could point also to a few omissions and mistakes : thus, J. Brahms had never completed a *G Major Piano Concerto* (p. 146); Josef Strauss is the author of an operetta called *Spring Wind* and not... *Freedom Wind!* (p. 342); the singer Aurel Eliade and the conductor Oscar Spireseu were also fairly gifted composers (pp. 420 and 453); there has never been a “Racşa” and a “Burinescu”, but a “Raşca” and a “Burienescu” (p. 435); however, these inadvertences are but few and unimportant, being overshadowed by the first-rate merits of the book.

*Summa summarum*, this monumental *Chronicle of Romanian Music* is a peak in Romanian musicology, marking the beginnings of a new age in this field! This is true also of this fifth volume and its author is indeed justified in proudly saying: “As a musicologist, I have not left aside anything connected with music!”

*Constantin Stih-Boos*

OCTAVIAN NEMESCU, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Bucarest, Editura Muzicală, 1983.

Par l'enregistrement du pouls dans le champ du structuralisme, de la sémantique et de la linguistique (chap. I) soit généralisé (Saussure, Chomsky, Levi Strauss, Greimas, Roland Barthes), soit individualisé, localisé — en musique — (Ruwet, Nattiez, Hiller) l'auteur se détache de toutes ces théories en initiant une démarche complémentaire à celle proposée par Pierce, par exemple, qui ne considère que le rapport entre le signe ou signifiant et un objet extralinguistique signifié, en fonction d'un interprète. Pour résoudre l'équation du sens dans la musique, Octavian Nemescu attache le problème de la signification à l'acte de la communication artistique, misant sur le rapport entre l'objet repéré d'un signe et le sujet qui interprète le signe respectif et qui attribue un sens à la communication, la réaction vis-à-vis du signe (c'est-à-dire vis-à-vis de l'objet désigné) étant une forme supérieure du processus de signification : « une théorie sémantique qui, finalement tient compte, également, du rapport entre le sujet et l'objet désigné par le signe, con-

sidérant la réaction émotive le dernier chaînon dans la réalisation de l'acte sémantique, peut être l'instrument optimal de recherche de tout type et système de communication par l'intermédiaire des signes, surprenant l'acte sémantique dans son intimité subjective ». Sur ces prémisses, l'auteur élabore une typologie des codes (qui permettent au signe de repérer un objet ou une réaction) et une typologie des signes. Si la nature des codes est soit syntactique-structurelle ou conventionnelle-arbitraire, soit icônique, conjoncturelle ou causale (Octavian Nemescu réalise une certaine hiérarchie dans le sens de la supériorité créatrice des derniers trois types), la nature des signes est abordée de la plate-forme d'une sémantique dans laquelle la réaction intérieure du sujet est référentielle, se délimitant, ainsi, la catégorie des signes actifs et celle des signes réactifs ou passifs.

Une fois constitués, les critères et les instruments de travail, l'auteur passe à l'étude exhaustive (chap. II) des cas et des conditionnements qui existent entre les classes de relations considérées comme fonctions biunivoques et ensuite (chap. III) à l'analyse des capacités sémantiques du signe musical en fonction de la nature des codes mentionnés.

Une méthodologie adéquate à l'exploration des significations d'une texte musical suppose — affirme Octavian Nemescu — de parcourir obligatoirement plusieurs étapes, commençant avec l'identification des significations implicites, passant par l'analyse des significations exolingüistiques (métamusicales) et s'arrêtant à l'analyse des significations explicites des signes musicaux (chap. IV).

Mais peut-être que les idées les plus pertinentes (et vivantes) se retrouvent dans la dernière partie de l'ouvrage (chap. V), où l'auteur réalise une inédite incursion dyachronique et spatiale dans les cultures musicales qu'il compare et rapporte sous l'angle des préférences sémantiques. Insistant sur l'essence de nature acoustique (vibratoire) du monde, Octavian Nemescu plaide, indirectement, pour les assertions d'un Schopenhauer — « la musique relève la substance intime du monde, exprimant la sagesse la plus profonde » — ou Heidegger — « l'art et surtout la musique est supérieur à la science par l'acte de surprendre et de dévoiler l'essence de la réalité ». Mais le plaidoyer

de l'auteur se résume à la musique primordiale, transformée plus tard dans la musique humaine et dominée au cas des cultures archaïques par le sentiment du « Moi » collectif qui « réalisait une communication du type non spectaculaire entre l'Homme et la Nature ». Octavian Nemescu suit les avatares, avec de forts réflexes dégradants, de ce « Moi » collectif, la désacralisation et la démocratisation de l'acte musical, définissant, finalement, la nouvelle forme de la culture musicale (cristallisée en même temps que la Renaissance), forme spectaculaire qui contient deux facteurs participants à l'acte de la communication : le protagoniste — l'agent actif — et le spectateur — l'agent passif.

Mais la passionnante aventure de l'auteur ne finit pas sans suggérer même indirectement, par décantation, certaines directions, attitudes pour l'existence de l'universalité dans la création (« la découverte de ces vibrations cachées des choses, des êtres, des plantes ») ou pour la création de nouvelles fonctions de l'acte artistique (la transculturalisation). Les réponses à une question de plus en plus insistante des créateurs et des consommateurs de musique sont possibles : quels sont les moyens par lesquels nous pouvons dépasser l'étape actuelle, celle consécutive à une Tour Babel des langages musicaux ?

*Liviu Dănceanu*

DANA DUMA, *Autoportretele filmului*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1983, 228 p.

Le livre de Dana Duma nous introduit dans un domaine de vif intérêt pour les cinéphiles et même pour le grand public : les films qui se proposent comme sujet de méditation le cinéma même, avec tous ses traits compliqués et contradictoires : art et industrie, fiction et témoin objectif de la réalité, divertissement et séismographe sensible des grands problèmes contemporains. Les films sur le cinéma sont des étapes dans la conquête de « la conscience de soi » de cet art. Ils témoignent du désir du cinéaste de se confesser, de clarifier les sens et les buts de sa pro-

fession, les étapes du processus de création — ou, tout simplement, de décrire le climat des studios, le milieu cinématographique (un petit monde, lui-même, souvent pittoresque, souvent dramatique).

Les films sur les films sont relativement nombreux et abordent leur propre art de divers points de vue ; Dana Duma entreprend une systématisation nécessaire, dédiant des chapitres séparés au film « sur ses professionnels », au film « sur sa mythologie », au film « auteur de sa propre histoire », au « film-antologie » etc. L'un des plus intéressants chapitres du livre est destiné aux œuvres qui essaient de se constituer dans « un art poétique » du cinéaste ; on y trouve insérées de courtes analyses substantielles de quelques créations de référence dans cette direction : *8<sup>1/2</sup>* de Fellini, *Tout à vendre* d'Andrzej Wajda, *La nuit américaine* de Truffaut etc.

Le choix du thème généreux des « autoportraits du film » offre à l'auteur l'occasion d'une incursion utile pour le lecteur dans l'histoire et dans la théorie même du cinéma. Dana Duma ébauche une évolution des conceptions des artistes sur le cinématographe et, également, dans la mentalité du public, de sa riche et sinieuse histoire, quoi qu'agée d'un siècle seulement. Le livre esquisse une image inévitablement fragmentaire, mais vive et convainquante, de certains phénomènes spécifiques au monde du film, de nature artistique, technique, idéologique, financière : les genres cinématographiques, les courants qui ont dominé certaines époques, les possibilités de cet art de devenir un instrument adéquate d'analyse lucide de la réalité et de l'esprit humain, le mythe du star et les procès de démythisation, la relation metteur en scène-acteur-producteur, les mutations dues à l'apparition du son etc.

Le volume de Dana Duma, loin de se limiter à une mention des « films sur le film », parle, avec compétence et passion, de l'art cinématographique en général, se constituant dans un bienvenu acte de culture.

*Daniela Gheorghe*