

Ion CAZABAN

MUZICA DE TEATRU

„Muzica! Muzica!”

... strigă *Pristanda* – și fanfara orașului „atacă marșul cu mult brio”, scrie Caragiale la sfârșitul comediei *O scrisoare pierdută*. Marșul face parte din „calapodul” festiv al spectacolului de stradă, iar polițaiul, mereu la datorie, devine acum un fel de regizor manipulând din culise entuziasmul popular. De fapt, muzica nu exprimă, ci dictează sentimentul public ce trebuie să fie neapărat unanim, unificator. Acel moment de succes al partidului la putere se vrea și un armistițiu al politicianilor urbei – un alt „pupat toți...” (în piesă, *Cațavencu* se îmbrățișează cu *Dandanache*, iar în unele montări, chiar *Tipătescu* se sărută cu *Cațavencu*!). După patru acte de tensiuni electorale și istericale amoroase, muzica plasează tot „tâmbălăul” după o cortină sonoră



Chiar el... Domnul Caragiale

(Alexandru George va considera că „finalul apoteotic” este doar o amânare și se poate închipui „O altă scrisoare pierdută”). Sunetul propriu personajelor, la care ținea Caragiale – vocea „lătrătoare” a lui *Cațavencu*, sughițul *Cetățeanului*, vorba peltică și sâsâită a lui *Dandanache* – este acoperit de marșul entuziasmului aranjat. De obicei, regizorii preferă amurgul unei zile frumoase de vară, când lampadarele se aprind... Ne amintim, însă, cum, la Naționalul craiovean, Mircea Cornișteanu strica atmosfera cerută și îi denunța falsitatea, introducând incidentul natural, ploaia torențială ce dădea peste cap festivitatea pregătită. Marșul răsuna în gol, aiurea, peste mulțimea muiață, relevând sforile unui teatru de furanți, rămas fără protagoniști.

Altă dată, intențiile regizorului schimbă însăși muzica indicată de autor, fanfara este înlocuită cu taraful ce accentuează nota specifică și caricaturizează demagogia populistă – ca în ultima premieră realizată de Grigore Gonța. Aici, ar fi mers „pristandaua”, jocul moldovenesc cu pași „când pe dreapta, când pe stânga”, despre care afla, odinioară, Marcel Anghelescu, lămurindu-l în interpretarea polițaiului.

S-ar putea spune că fiecare piesă a lui Caragiale are muzica sa. Una memorabilă, precizată de autor, cu anume rost. Înainte de a fi speriați de chiote și împușcături, pentru somnul lui *Leonida* și al *Efimeiei* se indică: „în orchestră, melodramă misterioasă” – fond sonor ce ar neliniști publicul, dacă intenția n-ar fi evident parodică. În atât de des pomenita „partitură” a replicilor caragialiene, ceea ce fredonează *Veta*, „*Într-un moment de fericire*”, este și cântec și monolog, repede întrerupt, ca orice moment de acest fel. Comedia *D-ale carnavalului* începe cu cântecul lui *lordache*: „*Și mă cere, mamă, cere...*” Dar la bal, mahalaua vrea altceva, din altă lume: „valț”, cadril, polcă. De altfel, și *Nae Girimea* are ceva cultură muzicală, gândindu-se – când cele două amante se încaieră – „Asta e curat ca la *Norma*”. Fără îndoială, melomanul Caragiale zâmbea mulțumit de replică. Va prezenta piesa la concurs sub motto-ul „Allegro”, definind astfel și pretenția sa pentru ritmul necesar montării.

La premiera absolută a *Năpastei* (1890), se va petrece, probabil, prima modificare de indicație muzicală: C.I. Nottara, regizor și interpret, înlocuia, printr-un fluierat vibrant, cântecul haiducesc al nebunului *Ion*. Poate Nottara nu se socotea la fel de bun cântăreț ca Ana Dănescu, Mihail Mateescu sau Ștefan Iulian, colegii săi din comediile lui Caragiale. Despre ecoul emoțional al modificării, cronicarul scria: „*acel fluierat te cutremură și te face să simți impresia unei păduri singuratică*”. Deliberat sau nu, prin fluieratul său, Nottara schimba evocarea tânărului *Ion* de altădată cu o surprinzătoare referință la *Dumitru*, cel ucis în pădure, care venise fluierând la întâlnirea cu moartea. Tot acum, un efect sonor pentru spectacolele vremii era toaca de utrenie, auzindu-se din depărtare. Era continuat, astfel, micul efect stereofonic din *O scrisoare pierdută*, unde marșul fanfarei trebuie să se apropie treptat până intră în scenă.

O dată cu montările din perioada interbelică, a secolului trecut, intervențiile regizorale urmăresc un alt tempo, mai accelerat, la care muzica va participa. Victor Ion Popa vede în *D-ale carnavalului* o *commedia dell'arte* autohtonă (1940) și apelează la laitmotive muzicale ce anunță intrarea personajelor. Muzica mai servește schimbărilor de ritm și desfășurărilor coregrafic concepute. Aceeași comedie este excesiv modernizată de Soare Z. Soare (1942), păstrând însă, la bal, valsurile fără bătrânețe. Peste câteva stagioni, Sică Alexandrescu – posibil inspirat de filmul lui Jean Georgescu – deschide spectacolul *O noapte furtunoasă* (1949)



I.L. Caragiale și o parte din familia sa .

cu *O seară la „Union”*, reconstituind câte ceva din programul de grădină al celebrului cupletist I.D. Ionescu.

Cortină sonoră care încheie, contrazice și șterge imaginile scenice de până atunci, va fi nu numai finalul muzical la *Scrisoarea pierdută*, dar și romanța aleasă de regizorul Lucian Pintilie, *Steluta*, cântată în dulce tremolo de toate personajele spectacolului *D-ale carnavalului* (1966). Cu o funcție similară a fost și perinița cu pupături din *O noapte furtunoasă* (1979), în regia lui Al. Dabija. Aici, muzica populară introducea publicul în atmosferă încă din foaier. Mereu prezentă, îi acompania pe *jupân Dumitrache* și pe *Ipingsescu* ce-și dădeau replicile țopăind energic – dar pentru citadinul *Rică Venturiano*, din alt mediul social, era potrivită muzica de operă.

Ariile de operă italiană (din țara lui Garibaldi!) se interferau, cu cântecele iernilor de altădată (*O, brad frumos!*), cu o romanță nostalgică din toamna vieții (*A ruginit frunza din vii*) și contrastau cu larma firească a mahalalei (câini, cocoși), cu sunetele stranii ce o trezeau pe *Efimița* la un dans de fantoșă mecanică, toate alcătuiind fondul sonor conceput de Dragoș Galgoțiu pentru *Conu Leonida...* (1985). Ciripit de păsărele la început, tunete și trăsnete pe parcurs, muzică solemnă spre sfârșit, folosea – dacă am reținut bine – Silviu Purcărete în *O scrisoare pierdută* (1988).

Anul Caragiale n-a adus, printre altele, nici o preocupare specială a compozitorilor pentru piesele dramaturgului. La operele *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Conu Leonida...* de Adrian Iorgulescu sau de Emil Lerescu, nu s-a adăugat altceva, deși *Scrisoarea pierdută* își așteaptă încă libretistul și compozitorul. Pe scena Operei din Cluj-Napoca, a fost prezentat musicalul *D-ale carnavalului* de Béla Hary în care – ne spune cronică – „fiecare secțiune dramaturgică este dublată de un cuplet liric sau ansamblu solistic”, trecând de la tangou la cântece de mahala. Este un musical deosebit, totuși, de acea *Noapte furtunoasă* transformată, cu decenii în urmă, într-un vodevil cu cuplete (Oradea, 1971).

Din perspectiva acestor însemnări, anul Caragiale n-a fost, însă, lipsit de câteva inițiative menționabile. Redefinirea scenică prin optica regiei noastre, aflată la răscruce de veacuri, se poate constata în *D-ale carnavalului*, unde Mircea Cornișteanu adoptă manelele, astăzi la modă (oare cântecul lui *lordache* nu era o manea de frizer?), dar și în *Noaptea furtunoasă*, în care Felix Alexa mișcă personajele pe muzica eternă a lui Strauss, dorind să evite un tablou de moravuri datat. Grigore Gonța alege, ca laitmotiv al amorului dintre *Zoe* și *Tipătescu*, un languros tangou interbelic, *La Paloma* – dar muzica spectacolului său are și alte surse și funcții: pentru a marca agitația comică a personajelor sau pentru a ilustra ironic, cu taraf popular, finalul festiv. La *D-ale carnavalului*, Mona Chirilă folosește cântecul lăutăresc adecvat subiectului (*Numai femeia*) și susține muzical ritmul mișcării scenice. În montarea lui Mihai Măniuțiu, *Conu Leonida...*, se amestecă postmodern muzica populară și cea cultă, *Ciuleandra*, *Stabat Mater* și Varese. Înseși replicile încântate de sine și de „Republică” ale lui *Leonida* au monotonia fundamentală a unui recitativ extatic, în mijlocul gunoaielor electrificate.

Implicată „tâmbălăului” burlesc, comentariu, caracterizare în acord sau în contrapunct cu acțiunea personajelor sau cu ambianța, translare și acroșare în actualitate, cortină sonoră – muzica spectacolelor caragialiene ni se adresează, aproape totdeauna, multiplu funcțională. O analiză foarte aplicată ar începe abia acum, raportând această muzică la viziunea regizorală și sesizând-o în substanța momentelor și imaginilor scenice, ca și în modalitatea lor de expresie.