

16). „L'oeuvre apparaît ainsi typique de l'actuel courant „majoritaire“ de la musique des pays de l'Est comme s'appropriant tous les moyens d'expression de la musique contemporaine au service d'une idée humaniste de la culture, et s'appuyant volontiers sur le patrimoine culturel collectif ou national“. Jean Louis Martinoty. *L'Opéra contemporaine à Marseille. „Hamlet“ de Pascal Bentoiu*. În : *L'Humanité*, Paris, 9 mai 1974.

17). Într-o cronică muzicală germană, privind o primă audiție de Ștefan Niculescu, lucrare fără apel de folclor, autorul remarca totuși „culoarea națională“ a piesei : „Sein Triplum für Flöte, Cello und Klavier, das mühelos das neue Vokabular der plusierenden Klangbänder und schnell wechselnden Gruppen mit *nationalen Farb* (s.n.) verbindet, fand für sein spontanes Stück wenigstens eine intensive Darstellung“. J.qu. *Konzert das Studiois Neue Musik in der Akademie der Kunst*. În : *Die Welt*, Berlin, 30 aprilie 1971.

18). „Hamlet“ de Pascal Bentoiu est une oeuvre bien moderne mais harmonieusement belle, même dans les moments les plus tragiques, les plus pathétiques. Et cette oeuvre est toujours riche d'humanité vraie... Les compositeurs d'aujourd'hui y ont une conception de la musique plus „humaine“ (et peut-être humaniste), plus communautaire, plus populaire, au vrai sens du mot, que celle de bien des auteurs d'avantgarde en Europe occidentale. Jean Abel. „*Hamlet*“ de Bentoiu à l'Opéra : *Une grande réussite, audacieuse avec intelligence et goût*. În : *Le Provençal*, Marseille, 27 aprilie 1974.

19). Ioan, Angela. *Edgard Doreux : Profunda mea simpatie pentru România* În : *Contemporanul*, București, nr. 19 (1434), 30 aprilie 1974, p. 9.

20). Dibelius, Ulrich. *Șansele muzicii românești*, op. cit., p. 79. Iar compozitorul polonez Witold Lutoslawski declara recent : „Cred că muzica românească trăiește momente de mare dezvoltare și în mod cert de mare viitor“. În : *Tribuna*, Cluj, 18, nr. 11 (899), 14 martie 1974, p. 13.

Problematika actualității în teatrul muzical românesc contemporan

de Grigore CONSTANTINESCU

În muzică, fără îndoială, cele mai aprinse dezbateri continuă să le suscite teatrul muzical, considerat în permanență document artistic al contemporaneității în strâns dialog cu publicul. Diversitatea pe care o constatăm actualmente în formele de manifestare cuprinse în ideea de teatru muzical¹⁾ mă îndreptățește să delimitez, de la început, una din zone, propusă observării — *creația și spectacolul de operă*. Nu este o delimitare valoric selectivă, ci o proporționare a abordării problemelor la dimensiunile prezentei cercetări.

Retrospectiva celor trei decenii de viață artistică românească se dovedește extrem de bogată și, mai ales, demonstrează elocvent continuitatea armonioasă a unei tradiții, a unei experiențe românești în domeniul operei, experiență ce urcase prin câteva creații, treptele universalității. Ceea ce încerc acum este analizarea situației teatrului muzical contemporan prin prisma *unui* aspect care îi condiționează însăși existența — *actualitatea*.

Prin imperativul actualității, compozitorul, poetul, interpretul, publicul, se află cuprinși într-o acțiune comună, de determinare reciprocă, de formare și evoluție simultană. Și, numai astfel se poate justifica dreptul de a intra în istorie al operelor create în ultimele trei decenii, precum și dreptul spectatorului să le judece ca un răspuns valabil la problematica exi-

stenței sale. Iată de ce primatul actualității poate, fără exagerare, deveni un criteriu de analiză a cercetătorului, de ordonare a concluziilor după o metodologie specifică. Este ceea ce propun, alegând patru ipostaze ce mi se par esențiale : *Actualitatea tematicii ; Actualitatea limbajului ; Actualitatea interpretării ; Actualitatea mijloacelor de difuzare a operei de artă*.

Să remarcăm, de asemenea, tot pentru fixarea principiilor pe care se bazează prezentele considerații, că ultimele trei decenii oferă un material capabil să reflecte condițiile de afirmare a școlii componistice românești. Marele avânt al creației și al interpretării, orientarea plină de învățăminte spre problematica contemporană, exprimată în diferite grade de pătrundere a esenței, caracterizează peisajul culturii noastre muzicale, în care teatrul muzical este o prezență de certă valoare, un semn al progresului artistic, al angajării militante a creatorilor.

Tematic, opera inspirată din istorie oferă cele mai multe aspecte, de la evocarea unor personalități, pînă la frescă, de la plasarea în trecutul îndepărtat, uneori chiar în legendă, pînă la evenimente de care ne despart puțini ani²⁾. Rămîne însă stăruitoare întrebarea privitoare la actualitatea tematicii alese din acest fond, căci nu „decorativul“, tabloul de „epocă“, pilda moralizatoare de patriotism spectaculos, interesează. Acestea aparțin recuzitei de efecte ale secolului trecut (efecte atunci actuale în opera romantică), pe care astăzi le credem destul de puțin, toamai datorită artificialității tematicii. Să recunoaștem, adesea operele istorice create în acest răstimp contemporan au evadat din actualitate, recurgînd la „trăsături generale“ aplicate unei ambianțe, la conflicte de scenariu ce omit semnificația reală a faptelor, practicînd un stil de ilustra-

ție în manieră *épinal*. Iată de ce, cu tot numărul mare de lucrări din această arie tematică, puține sînt autenticele figuri de eroi, puține sînt și împrejurările istorice care au devenit situație simbolică și nu prilej de „a face” teatru. Bineînțeles, nu trebuie negate în ansamblu unele reușite, unele secvențe puternice — constituindu-se uneori spontan ca nucleu interesant al respectivei opere — în care ideea se comunică cu pregnanța mijloacelor dramei muzicale. Dar, inspirația din istorie, filtrată prin viziunea unor concepții contemporane, rămîne încă majoritar o problemă a cărei rezolvare determină posibilitatea ca noi generații să cunoască și prin intermediul teatrului muzical filele de glorie ale vieții poporului — de la trecut pînă în zilele secolului XX. Este principala direcție către care ar trebui orientate eforturile creatoare.

Aceeași actualitate — în alte dimensiuni — rămîne un element ce condiționează ideea validării situațiilor diverse cuprinse în comedia muzicală, comedie ce nu poate rămîne un joc în sine, amuzant, ci trebuie să urmeze sensurile și opțiunile unei anumite atitudini morale³⁾. Doar că, în această direcție, teatrul muzical nu a depășit încă unica sa capodoperă românească, *Noaptea furtunoasă* de Paul Constantinescu, ceea ce înseamnă de fapt o situație foarte limitată față de dinamica vieții noastre contemporane. Absența comediei, operei bufe, inspirate din viața actuală, lipsește deocamdată literatura românească a genului de o dimensiune vital necesară.

Literatura universală și românească, domeniu de dezbateră a unor principii de estetică și filozofie, de condiție a omului, este un alt aspect important al tematicii, privind perioada de care ne ocupăm. Și aici, anterior s-a manifestat creația românească printr-un nivel maxim, datorat *Oedip-ului enescian*. Atitudinea activă, interpretarea actuală a multitudinii de teme posibile, par a caracteriza mai degrabă creațiile ultimului deceniu, în paginile operelor lui Doru Popovici sau Pascal Bentoiu⁴⁾, față de prelucrări anterioare a unor subiecte mai mult ilustrate. Iar varianta literar-muzicală a operelor basm, ca și în cazul comediei, prin atît de restrînsa arie a lucrărilor de pînă acum nu poate slui drept argument de diversitate a tematicii⁵⁾, de activizare a unui anumit climat spiritual, formativ, educațional, pentru tineret.

Numai pentru urmărirea mai lesnicioasă a observațiilor, se cuvine a despărți actualitatea tematicii de actualitatea limbajului muzical, ele de altfel existînd într-o limpede unitate expresivă. Aș deosebi aici două căi — bineînțeles nimic nu se află în „stare pură”, de laborator — urmate de creatorii de teatru muzical. Pe de o parte drumul tradiției, preluat ca atare, cu întregul cortegiu de modalități ce au consacrat tipul de operă națională. Pe de altă parte, tendințele de evoluție în timpul istoric al teatrului muzical universal, preluat

fără evadarea din spațiul spiritual românesc. Cred că nu greșesc considerînd această a doua opțiune drept mai potrivită actualității operei ca gen, dacă ținem seama că opera este un tip de creație care presupune o continuă confruntare a elementelor expresive, dincolo de limitele specificului autohton, numai astfel putînd să reprezinte un popor, o epocă (așa cum o demonstrează de altfel și istoria genului). Opera are nevoie de o actualitate a limbajului, fără de care epigonismul și descoperirea unor lumi știute, grandilocvența romantică și obsesia monumentalului, fac din creații apărute prea tirziu, doar documentele muzeistice. Formulele contemporane în operă nu sînt legate numai de tehnica de limbaj, de soluția arhitectonică, a prozodiei; ele tind spre noutatea cadrului oferit spre receptare — dimensiunea radiofonică (*Jertfirea Ifigeniei* de Pascal Bentoiu), scriitura de madrigal dramatic (*Mariana Pineda* de Doru Popovici) sau cea a montajului audio-vizual (*Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan). Este și în cazul operei terenul cel mai labil, în care de multe ori actualitatea este confundată cu inoda trecătoare, cu experimentul facil. Ori opera nu trebuie să devină cameleonul istoriei muzicii contemporane, numai de teama dispariției prin concurență cu manifestări mai apropiate gustului publicului. Pragul cel mare — pentru tematică și limbaj — aparține rezolvării a însuși principiului vital de existență a genului (unic în complexitatea sa), actualitate devenind în acest sens *un nou fel de a crea, un nou fel de a exista și de a se adresa unui nou fel de public* — cel de astăzi, neconfundabil cu cel al secolului trecut.

Dar, ating aici dimensiunea actualității interpretării. Adică, dimensiunea prin care opera devine sau nu accesibilă publicului, prin felul în care îi este prezentată. Interpretul — fie dirijor, regizor sau cîntăreț — este cel care a înțeles-o primul (sau dorește să o înțeleagă) pentru a facilita accesul publicului prin intermediul viziunii sale asupra lucrării. Viziunea tradiționalistă în regie a condamnat majoritatea montărilor de opere istorice la spectacole de fast inutil și de ambianță nesinceră, indiferentă. Doar de cîteva ori, pe parcursul stagiunilor, unii regizori au trecut peste formalismul acesta, tinzînd spre un teatru actual⁶⁾. Dar nu este atitudinea majoritară, care ar face din interpretare o șansă a creației compozitorului. Interpretarea apare astfel încă drept o expunere obiectivă, neangajată, sortind abandonului lucrarea în chiar aceeași stagiune. Cîți dirijori, pe de altă parte, și-au consacrat numele prin versiunile unor partituri lirice create în aceste trei decenii, cîți sînt marii cîntăreți care aici, în opere românești, au avut cele mai mari creații? Nu sînt întrebări retorice, ci căutări pentru a explica de ce nu trebuie învinuiți numai și numai com-

pozitorii și libretiştii. Interpretarea cere o plasare în actualitatea sensibilității timpului nostru, cu curaj, cu un stil plin de vibrație și incisivitate. Depășirea atitudinii de contemplare, constatare și formalism în întâlnirea cu opera creată acum, *pentru acum*, nu este o iluzorie pretenție. Fără asigurarea condițiilor de viață, firește, genul intră în legendara sa criză, este părăsit de spectatori, greu își recăpătă vigoarea.

Mi se pare firesc să leg problema actualității interpretării de cea a mijloacelor *actuale* de difuzare. Ele ar trebui să difere mult de cele ale secolelor precedente. Principala dimensiune rămâne încă scena teatrului, dar concertul, înregistrarea pe bandă și discul pot deveni voci ademenitoare de sirene. Cine alege însă acele pagini care să convingă și să pledeze pentru o operă românească păstrată pe un disc? Cine exploatează șansa de a se face — cu destulă ușurință astăzi — o filmotecă a televiziunii cu selecțiuni inteligente și expresive ale operelor noastre? Nu cunosc nici aici un răspuns mulțumitor. Tot ce înseamnă în secolul XX viață teatrală, viață scenică, de fapt relația artistică cu publicul, se organizează în jurul faimei cucerite de o producție, de o montare, de o interpretare, difuzată cu inventivitate pentru a capta și convinge spectatorul. În trei decenii, aleg cu greu faima unor creații pornite de la vreunul dintre teatrele noastre de operă. Însuși repertoriul o dovedește — *Ion vodă cel Cumplit* de Gh. Dumitrescu și *Motanul încălțat* de C. Trăilescu sînt, îmi pare, singurele titluri care au rezistat mai multe stagii pe aceeași scenă!

În aceste trei decenii s-a scris imens de multă muzică de operă, nu puține lucrări me-

rită admirația noastră, deseori actualitatea apare ca o esență a viziunilor creatoare. Între compozitor și cel care trebuie să-i primească munca, dialogul s-a înfiripat însă greu și sporadic. Sînt convins că se mai pot face multe lucruri pentru ca opera să aparțină publicului, care încă nu cunoaște tot ce s-a creat bun de către muzicienii noștri. Și, în acest sens, *actualitate* poate însemna *viitor* pentru teatrul muzical românesc.

¹⁾ Nu este o noutate această diversitate, cuprinzînd opera și bilciul, vodevilul și divertismentul coregrafic, comedia muzicală și drama coregrafică, opera și musicalul, filmul muzical și montajul de televiziune, într-o policromă și continuă variație, de secole.

²⁾ Amintim *Ion vodă cel Cumplit*, *Decebal*, *Răscoala*, *Fata cu garoafe*, *Mășterul Manole* de Gh. Dumitrescu, *Stejarul din Borzești* de T. Bratu, *Doamna Chiajna* de N. Buicliu, *Neamul Șoimăreștilor* și *Pădurea vulturilor* de T. Jarda, *Zamolxe* de L. Glodanu, *Pană Lesnea* de P. Constantinescu, *Ecaterina Teodoroiu* de E. Lerescu, *Apus de soare* de M. Barberis, *Trandafirii Doftanei* și *Idolul sfărîmat* de N. Petri, *Trei generații* de S. Sarchizov, *Trepte ale istoriei* de M. Moldovan, etc.

³⁾ *Amorul doctor* de P. Benteoiu, *Geamgii din Toledo* de T. Olah, *Secretul lui Don Giovanni* de C. Tăranu.

⁴⁾ *Jertifirea Ifigeniei*, *Hamlet* de P. Benteoiu, *Prometeu*, *Mariana Pineda* de D. Popovici.

⁵⁾ *Povestea țapului* de M. Eisicowitz, *Păcală* de S. Drăgoi, *Motanul încălțat* de C. Trăilescu.

⁶⁾ Spre pildă *Mariana Pineda*, montată de George Zaharescu (Iasi), *Secretul lui Don Giovanni*, montată de Ilie Balea (Cluj, Timișoara), *Amorul doctor*, montată de A. I. Arbore (Conservatorul din București).

Cîntăreții români în concursurile internaționale

de Michaela BARON

Arta lirică românească contemporană, marcată de o dezvoltare impetuoasă, reușește să impună în fiecare an, pe plan național și internațional noi nume de interpreți de mare valoare.

Drumul ascendent al școlii românești de canto se înscrie ca o continuare a frumoasei tradiții artistice, fundamentată în secolul trecut de o pleiadă excepțională de interpreți cunoscuți și apreciați pe toate meridianele — de la Milano și Paris la Boston și Buenos Aires: Hariclea Hartulary Darclée, Traian Grozăvescu, Dimitrie Popovici Bayreuth, Elena Teodorini, George Folescu etc., majoritatea descoperiți sau îndrumați de George Step-

hănescu, fondatorul Operei Române, profesor a 37 serii de cîntăreți.

Ștafeta glorioasă a cîntecului românesc a fost apoi preluată de George Niculescu-Basu, Nicolae Secăreanu, Petre Ștefănescu-Goangă, Zenaida Pally, Arta Florescu și purtată în continuare cu strălucire de Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Ludovic Spiess, Lucia Stănescu, Magda Ianculescu, Valentin Teodorian, Teodora Lucaciu ș.a.

În ultimii ani, alături de interpreți consacrați, recunoscuți în țară și peste hotare, o nouă generație de artiști lirici își afirmă cu tot mai multă insistență talentul.

Importanța acordată artei în societatea noastră, grija și interesul pentru dezvoltarea artistului, sînt factorii care au generat condițiile deosebite de studiu și posibilitățile de a se evidenția ale tinerilor cîntăreți. Școlile elementare de muzică, Liceele de muzică, Con-