

Note muzicale franceze, italiene și austriace

O călătorie de studii în câteva țări ale continentului a prilejuit autorului acestor note contactul cu personalități și evenimente muzicale semnificative ale stagiunii de primăvară '73. Ele ilustrează în general, cu o rară intensitate, preocupările și orientările vieții muzicale din centre importante ale culturii artistice occidentale, succesele și insuccesele unor instituții cu vechi tradiții sau ale unor vedete cu renume internațional.

Am reținut, din drumul făcut în lunile martie și aprilie, momentul redeschiderii Operei Mari din Paris, celebra Salle Garnier, sub cerul înalt și aerian al primăverii în Franța. Așteptată cu înfrigurare, dar cu o oarecare maliție de către cronicari, redeschiderea acesteia marchează începutul activității noului administrator al primei scene lirice franceze, compozitorul și dirijorul Rolf Liebermann. Artistul acesta elvet, crescut în disciplina rigidă a dodecafoniei, ale cărui opere — între care *Școala femeilor* după Molière 1935 — au cunoscut succese remarcabile, a făcut largi peregrinări, de la studiile urmate cu Hermann Scherchen și Wladimir Vogel, ca dirijor al orchestrei Radiodifuziunii din Zürich și ca director al Operei din Hamburg, în viața muzicală occidentală, înainte de a fi fost invitat la Paris.

I

Nu este un lucru obișnuit ca unui *étranger*, chiar dacă el aparține confederației vecine și prietene, să i se încredințeze în Franța responsabilitatea conducerii uneia din principalele așezăminte de artă ale țării. Rolf Liebermann însă a cîștigat trofee, la Hamburg, aproape unice în peisajul teatrelor de operă din zilele noastre, ridicînd instituția condusă de el în marele oraș hanseatic la nivelul celor mai bune scene mondiale și — ceea ce nu constituie un merit mai mic — a modificat pe nesimțite felul de a reacționa al publicului la spec-

tacolul de operă, făcînd din sălile pline un fenomen obișnuit la Hamburg. Succesele sale se datorează unei politici de repertoriu adecvate interesului melomanilor și nivelului interpretării lui.

Experiența astfel dobîndită servește de astă dată Opera Mare din capitala Franței, teatru a cărui „criză” se prelungise mai mulți ani, pînă cînd a ajuns să se vorbească, în termeni prea puțin măgulitori pentru răspunzătorii destinelor artei muzicale franceze, despre o decădere evidentă a celebrului teatru Garnier și de necesitatea „salvării” tradițiilor sale glorioase. Rolf Liebermann a înțeles să confere inaugurării activității sale pariziene o strălucire particulară, transformînd spectacolul de deschidere, cu *Nunta lui Figaro*, într-un eveniment artistic și, totodată, într-un moment monden, la care să participe *tout Paris*. Cu acest scop, nu numai spectacolul în sine a fost o reușită deosebită a interpretării, regiei și scenografiei, ci și plasarea lui în sala Teatrului de curte Ludovic XV de la Versailles, cu prezența președintelui Republicii și intonarea, înaintea reprezentăției, a Marsilizeei.

Sub conducerea muzicală a lui György Solti, în regia lui Giorgio Stehler și avînd în rolurile principale interpreți de prim rang, ca José van Dam */Figaro/*, Gundula Janowitz */Contesa/* și Frederica van Stade */Cherubino/*, opera lui Mozart a cîștigat o nouă dimensiune, în-deosebi prin punerea în lumină a textului lui Beaumarchais, cu toate implicațiile de caracter și ținută ale personajelor și de colorit social ale epocii. Un ansamblu de o desăvîrșită omogenitate a fost animat de regia inteligentă și dinamică, pentru care fiece gest, mimică, mișcare în scenă, evoluție de grup și, firește, detaliile de decor, costum și recuzită au avut semnificația lor, spre a face dreptate, într-o modernă concepție a punerii în scenă, atît compozitorului austriac, cît și comediografului francez.

Terorizat de muza severă și nesățioasă a perfecțiunii, Rolf Liebermann n-a scăpat din vedere — în calitatea sa de supervisor al spectacolului de inaugurare — nimic din ceea ce putea să potențeze la maximum colaborarea dintre scenă și orchestră, dintre amîndouă și publicul invitat să participe cu o nouă sensibilitate la spumoasa „nuntă” a faimosului erou ușuratic și fermecător al lui Beaumarchais. A intervenit, astfel, în cursul repetițiilor cu cîte o rectificare esențială, spre a obține imaginea artistică de mare sugestivitate a burghezului șiret, inteligent și pasionat în mediul saloanelor aristocrației din secolul XVIII. Tradiția lui Mozart cîntat a fost de astă dată în întregime abandonată, pentru a da loc unui adevărat teatru de muzică și comedie, creîndu-se în acest fel nu numai personaje de operă, concertante, ci adevărate *dramatis personae*, în bun spirit reinhardtian, cu o vie expresivitate a muzicii și cu vivacitatea teatrală a eroilor.

Dacă n-ar fi decît opiniile unanim favorabile ale cronicarilor francezi și străini prezenți la spectacol, scrise în diapazonul admirației fără rezervă, și tot am înțelege proporțiile victoriei raportate de Rolf Liebermann cu spectacolul său de prezentare.

II

Dacă spectacolul cu *Orfeu și Euridice* de Gluck, din sala Garnier de astă dată, care a însemnat de fapt deschiderea Operei Mari la sediul ei permanent, n-a fost în-tîmpinat cu aceleași sufragii unanime, lucrul acesta se datorează pe de o parte regiei, pe de altă parte scenografiei.

Opera compozitorului german s-a cîntat în versiunea ei pariziană, datînd din 1774, al cărei manuscris a fost socotit cîțva timp pierdut. El a constituit o surpriză pentru cunoscători, prezentînd față de originalul cîntat la Viena, în 1768, cîteva adăugiri esențiale de arii și o scenă de balet, în finalul scenei din Templul lui Amor, cu o durată de douăzeci de minute. Dirijorul Manuel Rosenthal a aflat rezonanța directă, simplă și afectuoasă, a acestei muzici de un dramatism puternic, de o mare frumusețe melodică în elementele por-

treturale ale eroilor. Ei au fost interpretați de Nicolai Gedda /*Orfeu**, Jeanette Pilou /*Euridice*/ și Christiane Eda Pierre /*Amor*/, Ghislaine Thesmar și Michael Denard dansînd admirabil în coregrafia lui George Balanchine.

Din punctul de vedere al interpretării muzicale, spectacolul de la Grand Opéra a fost o izbîndă de acuratețe, precizie și frumusețe artistică. Regia i-a fost încredințată octogenarului cineast René Clair, a cărui concepție modernizatoare, la fel ca decorurile lui Bernard Daydé inspirate de picturile lui Gustave Moreau, marile oglinzi instalate între scenă și sală, trezind în public senzația bizară a unei participări la scenele din Tartar, Cîmpiile elizee și Templul lui Amor, au iscat rezerve și critici serioase în publicul și presa franceză. Cităm doar opinia lui Jean Cotte din *France-Soir*, care afirmă că „regia n-a pus în scenă opera lui Gluck și nici n-a căutat să respecte spiritul ei, ci a căutat să reinvie mitul lui Orfeu, unul din cele mai vechi mituri ale omenirii, ca și cum muzica n-ar fi existat. Din păcate, Gluck și Gustave Moreau, inspiratorul scenografului, nu sînt făcuți să se întîlnească. N-am fi presupus ca René Clair să se înșele în așa măsură asupra secolului și să-l antreneze pe Bernard Daydé într-o aventură ce ni s-a părut de-a dreptul incredibilă, cu excepția ultimului tablou.../ *France-Soir*, 6 aprilie 1973/.

Sînt cuvinte aspre și grele, poate chiar nedrepte, fiindcă „modernizarea“ și depășirea stilistică de epocă, de care e acuzat René Clair, n-au dăunat întru nimic interpretării muzicale, după cum n-au contrafăcut nici spiritul partiturii lui Gluck, chiar dacă autorul libretului — Raniero da Calzabigi, el însuși un mare reformator și modernizator al operei timpului său — și-a conceput personajele și peripeciile lor într-un cadru mai clasic și mai puțin turmentat de tenebre. Este, firește, discutabilă viziunea romantică a lui René Clair și a scenografului său, în nici un caz însă în măsură de a socoti premiera de la Grand Opéra un eșec.

* În versiunea manuscrisului parizian, rolul lui Orfeu este scris pentru voce de tenor.

III

Am mai asistat la una din ultimele repetiții ale operei *I Vespri siciliani* de Verdi, la Teatro Regio din Torino, în regia Mariei Callas și a lui Giuseppe di Stefano. Mistuit de incendiu în 1936, teatrul acesta, martor al atîtor evenimente istorice ale operei italiene — între care și premiera absolută a lui *Manon Lescaut* și *Boema* de Puccini — a fost redat publicului, reclădit nu chiar în vechea lui înfățișare, dar nici prea departe de ea, abia în acest an. Inaugurarea lui a fost, astfel, prilej pentru torinezi și oficialitățile italiene de a organiza un spectacol festiv, la care a participat și președintele Republicii, cu colaborarea unor mari vedete, ca Maria Callas și di Stefano /regia/, Serge Lifar /coregrafia/, pictorul sicilian Sassu /scenografia/, Vittorio Gui /pregătirea muzicală/.

Cu maestrul Gui, însă, s-a întîmplat ceva pe parcurs — probabil o gravă neînțelegere în privința concepției regizorale —, fiindcă, la spectacol, el a fost înlocuit prin dirijorul mai tînăr Fulvio Venizzi. Muzician înzestrat și de pe acum stăpîn pe ansamblul liric, n-a putut salva nici el ceea ce pare să fie o consecință a punerii în scenă: unitatea operei lui Verdi, dezmembrată pe arii, recitative, ansambluri corale și momente de balet. Interpreții n-au fost, din păcate, așa cum ne asigura la ultimele repetiții, Maria Callas: „sin-teze emoționale, cu valoare de generalitate umană, și nu doar simple afirmări de virtuozitate vocală“. Aproape toți au distonat și au fost sub nivelul atins în cursul pregătirii spectacolului, cu excepția sopranei de coloratură Raina Kabaivanska, o artistă de resurse bogate, cu un timbru de mare noblețe dramatică și o intensă trăire afectivă a rolului, interpreta Elenei de Austria.

Tracul și tensiunea spectacolului festiv n-au fost de bun augur interpreților, dar obiecțiile serioase au vizat cu toate acestea regia Mariei Callas și a lui Giuseppe di Stefano, supus de altfel în activitatea sa magiei personalității marelui cîntărețe. N-a fost obținut acel *crescendo* dramatic elementar, datorită căruia textul, nu prea coerent și fără o motivare psihologică

serioasă a deznodămîntului singeros, al lui Eugène Scribe și Charles Duveyrier, să poată dobîndi cel puțin verosimilitate scenică. Dacă nu era momentul de balet, cu ade-vărat strălucit, al „anotimpurilor“, în care am aplaudat o balerină cu cele mai rare înzestrări de grație, intuiție și tehnică, Natalia Makarov, și coregrafia plină de neprevăzut și fantezie a lui Serge Lifar — acest septuagenar de o continuă efervescență a imaginației și un ochi sigur pentru stil —, scenografia lui Sassu, cu viziunea ei „fotografică“ și cu culorile-i violente de verde, portocaliu, roșu și ultramarin, ar fi fost și mai dificil de suportat.

Cu toate acestea, *I Vespri siciliani* a însemnat un moment festiv, de mari combustii emoționale, din cauza redării Teatrului Regio unui public sincer atașat de operă.

VI

Oraș austriac de provincie, cu un ritm al vieții *au ralenti*, Salzburgul rămîne totuși unul din centrele muzicale ale lumii. Farmecul perspectivei alpine se armonizează cu arhitectura barocă, cu frontoanele clădirilor din centru, cu palatul și fîntîna Rezidenței, apele verzi ale Salzachului și străzile strîmte, ale căror case tăcute te fac să visezi la ceea ce ar fi putut să fi fost în cursul altor secole între zidurile lor. Pe caldarîmul străzii Cerealelor — *Getreidegasse*, unde se află casa de naștere a lui Mozart — piciorul calcă mai ușor și inima bate mai tare. Ești cuprins de emoție și în frumoasa sală Festspielhaus unde, cu prilejul festivalului de primăvară, inițiat, organizat și condus de Herbert von Karajan, am asistat la o reprezentație cu *Tristan și Isolda* de Wagner.

Ziarele publicau cu litere groase reîntoarcerea iernii în vestul Europei, dar la Salzburg, sub munți, era primăvară. Grația pomilor înfloriți întinerise orașul festivalurilor, transformîndu-l într-o grădină fermecată.

Cu prilejul împlinirii a șaizeci și cinci de ani, chiar în ajunul festivalului de primăvară, Karajan a fost sărbătorit în cercul intim al colaboratorilor săi din acest an. Artistul, care nu demult încă mai

conducea concomitent Opera de Stat din Viena, filarmonicile din Berlin și Viena, apărea la pupitrul Scalei din Milano. făcea turnee cu ansamblul său simfonic berlinez și petrecea săptămîni lungi în studiourile caselor de discuri, își împarte azi timpul și energia doar între Berlinul occidental și Salzburg. Festspielhausul a fost construit în întregime după intențiile sale, lucru care numai lui Wagner i-a mai izbutit, la Bayreuth, și în cu totul alte condiții. De asta se simte în marea sală, cu acustica excelentă, la largul său, îngăduindu-și fantezia unei puneri în scenă dominată de penumbra ce devine de-a dreptul penibilă, fiindcă nu se vede nimic din staluri, nici cei puțin figurile cîntăreților. Parcă totul s-ar petrece în întunerul unor sumbre porticuri medievale, sub care cîntăreții bijbii, eroii principali se întîlnesc fără ca publicul să-i poată urmări, Marke, Melot și Kurvenal cîntă parcă într-o pivniță întunecoasă. Scena nu mai există, așadar, decît ca spațiu de reverberare a vocilor, nicidecum spre a servi drama imaginată de Wagner, care a conceput opera sa și cu intenția de a da o nouă orientare dramei muzicale cîntate și jucate într-un stil de teatru autonom.

Mulți n-au înțeles și n-au apreciat punerea în scenă a celebrului dirijor și regizor de operă, după cum n-au fost de acord nici cu interpretii. John Vickers, în pofida rutinei sale bogate și a unei bune emisiuni vocale, a fost departe de ceea ce partitura și tradiția însăși pretinde de la rolul lui Tristan, și nici Helga Dernesch, o voce frumoasă și clară, dar pentru cu totul alt repertoriu, n-a acoperit ambitusul și nici n-a corespuns accentelor dramatice ale partidei Isoldei. În rolul lui Kurvenal, baritonul Jef Vermeersch a fost acoperit în întregime de orchestră, așa că numai Karl Ridderbusch (*Marke*), Bernd Weigl (*Melot*), Gerhard Unger (*Păstorul*) și Peter Schreier (*Tînărul corăbier*) au fost excelenți, dar acestea sînt roluri secundare și spectacolul n-a putut fi salvat prin contribuția lor. Karajan și-a concentrat întreaga atenție asupra orchestrei, care a cîntat cu un mare elan și cu desăvîrșita înțelegere a muzicii lui Wagner, fără să audă

însă ceea ce se cînta pe scenă, așa cum nici publicul n-a auzit prea mult.

V

La Viena, pe scena Operei de Stat, ansamblul Teatrului Mare din Moscova a deschis seria spectacolelor sale coregrafice cu o seară de gală, în al cărei program au figurat actul II din *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Poloneză* și *Krakoviak* de Glinka, *Corsarul*, un pas-de-deux interpretat de Marina Kondratieva și Vladimir Tihinov, *Dansuri țigănești* din *Don Quijote* de Minkus, *Lebăda* de C. Saint-Saens (dansată de Maia Plisețkaia) și, în încheiere, o suită *Carmen*. A fost un spectacol de înaltă ținută, demn de tradițiile și nivelul actual al artei baletului în U.R.S.S., gustat de publicul vienez și lăudat de presa de specialitate.

Turneul Operei din Stuttgart, cu opera *Diavolul din Loudon* de

Krzysztof Penderecki, a produs senzație pe scena Operei vieneze, așa cum recunoaște și criticul muzical Franz Endler în *Die Presse*. O dramă a pasiunilor omenеști, în atmosfera încărcată de misticism și opreliști religioase a secolului XVIII, cu muzică bine organizată, expresivă, în unele momente de-a dreptul copleșitoare, care a înregistrat pînă acum o serie de succese pe scenele vest-germane. Sub bagheta lui János Kulka și în regia lui Günther Rennert, opera a găsit interpreți buni în Colette Lorand (*Sora Jeanne*) și Carlos Alexander (*Părintele Grandier*), convingînd prin unitatea și forța dramatică a tălmăcirii.

Din aceste izbînzii și eșecuri se constituie, parțial, mozaicul stagiunii lirice din primăvara '73 în cîteva mari centre artistice ale Europei occidentale.

GEORGE SBĂRCEA

Succesul formațiilor Radioteleviziunii în Bulgaria

Multă, foarte multă abnegație pusă în slujba prestigiului artei interpretative românești, seriozitate, disciplină artistică deosebită, o superioară concentrare a atenției profesionale capabile să lupte și să înfrîngă oboseala — sînt principalele concluzii la care ajunge, oricare dintre acei ce au însoțit orchestra simfonică a Radioteleviziunii Române în turneele sale peste hotare. De aici, succesul, entuziasmele aplauze ale publicului, de aici elogiile presei, ori admirația exprimată de personalități de notorietate internațională prin cuvinte memorate cu ajutorul benzii de magnetofon. Ca martor ocular, cele mai vii, cele mai nepieritoare impresii rămîn însă legate de vibrația sălii de concert, de emoționantul ropot al publicului, solicitînd unul, două, trei patru... suplimente peste programul anunțat. Așa s-a întîmplat la Praga ori Budapesta, în Republica Federală Germania ori în Italia, așa s-a întîmplat și în recentul turneu întreprins în R. P. Bulgaria.

Am plecat în 31 martie — ne-am întors în 8 aprilie, iar de-a lungul acestei săptămîni sub bagheta dirijorilor Iosif Conta și Emanuel Elenescu, colectivul simfonic al Ra-

dioteleviziunii a susținut la Sofia, Vratza și Russe, în numai 8 zile de turneu 5 concerte pe baza a 4 programe diferite (concerte de varietate și dificultate stilistică). Acestor prezențe pe scena bulgară li se adaugă și concertul omagial oferit în dimineața de 8 aprilie de soliștii și orchestra de cameră a Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii Române cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la înființarea Filarmonicii din Russe. Un program profesional așadar, extrem de încărcat ce a permis ansamblului nostru să dovedească (și nu pentru prima oară) superiorul său grad de rezistență artistică ce îl caracterizează. Dar în ciuda efortului solicitat, fiecare concert a fost o demonstrație de capacitate profesională, de conștiință artistică.

Consecința — un mare, un foarte mare succes concretizat prin aplauzele furtunoase ale publicului, prin elogiile pline de căldură exprimate de reprezentanți ai vieții muzicale bulgare, prin mulțimea coșurilor cu flori ce au răsplătit seară de seară, ținuta artiștilor noștri. Cu atît mai semnificativ apare însă acest succes, cu cît el se definea în contextul unei vieți muzicale ce găzduia concomitent