

Festivalul muzicii de operă și balet

În perioada 15 martie — 19 aprilie, s-a desfășurat la Constanța cea de a XI-a ediție a Festivalului muzicii de operă și balet, găzduit de Teatrul Liric din acest municipiu.

Merită a fi subliniate, înainte de toate, pasiunea și consecvența organizatorilor care oferă în fiecare an, seară de seară, timp de peste o lună de zile, spectacole de operă și balet, spectacole la care invită soliști, dirijori, balerini din țară și de peste hotare, constituind deci un adevărat festival, singurul de acest gen de la noi.

Anul acesta, au avut loc 18 spectacole de operă și 5 de balet, dintre care două au fost prezentate de Teatrul „Fantasio”. Repertoriul a cuprins lucrări de Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti, Bizet, Adam, Ceikovski.

Muzicii românești i-au fost dedicate seara de deschidere (în care s-a prezentat opera *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu și un balet realizat de Anca Tudor pe *Diavolul* enescian), un recital de arii și lieduri din creația compozitorilor români și o parte dintr-un spectacol de balet al Teatrului „Fantasio”, în care Oleg Danovschi a oferit o variantă coregrafică originală a *Rapsodiilor române* de Enescu.

O inițiativă remarcabilă în ediția din acest an a festivalului a fost prezentarea în concert a două capodopere mozartiene: *Nunta lui Figaro* cu soliști de operă cunsărați din București, Iași, Cluj-Napoca, Galați, Constanța — și *Don Giovanni* — cu o distribuție alcătuită preponderent din tineri soliști, unii încă studenți ai Conservatorului bucureștean. Ambele concerte au fost pregătite și dirijate de Paul Staicu la pupitrul Orchestrei simfonice a Teatrului Liric din Constanța.

O altă inițiativă în acest an a fost aceea de a invita teatrele de operă din București, Cluj-Napoca (Opera Română) și Iași să prezinte câte un spectacol. Dar de la idee la realizarea ei drumul este adesea complicat, astfel că la spectacolul de la 1 aprilie în care Opera Română bucureșteană trebuia să prezinte *Tosca*, au rămas nemodificate doar titlul lucrării și trei nume mai puțin semnificative din distribuție.

O amintire de neșters a lăsat însă spectacolul colectivului Operei Române din Cluj-Napoca; o *Boema* cu Angela Nemeș, Emil Gherman, Margareta Finașeanu, Dan Serbac, Titus Pauliuc, Traian Aga în rolurile principale.

Remarcabil a fost și spectacolul cu *Trubadurul*, prezentat sub bagheta ieșeanului Corneliu Calistru, având în distribuție pe Mioara Cortez-David, Evredica Filipovici, Filimon Siminic, Visarion Huțu, soliști de prestigiu ai Operei din Iași. Desigur, orchestra, corul, o parte din distribuție au aparținut și la aceste spectacole Teatrului Liric din Constanța.

Merită toate laudele acest ambițios colectiv artistic din care menționăm doar câteva nume: dirjorii Gheorghe Stanciu și Radu Ciorei, soliștii Niculina Cirstea, Margareta Andriescu, Victor Axinte, Aida Abagief, Veronica Diaconu, Maria Dorobanțu, Romfilia Radu, Lucreția Covali, Emilia Ciurdea, Iuliu Pușcașu, Gheorghe Țirea, Sofronie Cădăriu.

Referindu-ne la oaspeții din străinătate, ediția din acest an a festivalului constănțean a beneficiat de participarea soliștilor: Ana Starostova (soprană) și Pavel Cervinka (bariton) din R. S. Cehoslovacia, Vladimir Todorov (tenor) din R. P. Bulgaria și Giuseppe Pastorello (tenor) din Italia. Pe acesta din urmă, l-am urmărit în rolul Mario din opera *Tosca* de Puccini și nu l-am găsit prea convingător. Se impune, credem, un plus de informare prealabilă invi-

țării unor oaspeți, o colaborare mai strânsă a organizatorilor cu A.R.I.A.

Cele 26 de spectacole, concerte și recitaluri care au alcătuit ediția din acest an a Festivalului muzicii de operă și balet de la Constanța s-au bucurat și de participarea unui foarte mare număr — mai mare ca oricând — de interpreți invitați din țară.

Pe câțiva i-am amintit deja. Menționăm — cu regretul că spațiul nu ne permite o enumerare mai amplă — și pe dirijorii Marian Didu de la Teatrul de Operetă din București și Dorel Munteanu de la Teatrul Muzical din Brașov, pe balerini bucureșteni Carmen Angheluș, Gheorghe Bodnariuc, Florin Brîndușe, Gheorghe Constantinescu, precum și soliștii David Ohanesian, Florin Diaconescu, Victoria Bezetti, Lucia Țibuleac, Constantin Gabor, Elena Cernei, Octavian Naghiu, Emil Iurașcu, Nicolae Urziceanu, Vasile Martinou, Florin Georgescu, Mihai Zamfir, Agneta Kriza, Adriana Severin, Airizer Csaba, Marilena Marinescu, Daniela Vlădescu, Emil Pinghi-reac, Ion Frigioiu, Nicolae Urdăreanu, Mîndra Cernescu, Alexandru Moisiuc, Cristian Caraman.

Urăm acestui adevărat maraton artistic care este Festivalul muzicii de operă și balet să rămână aceeași frumoasă tradiție a Teatrului Liric din Constanța, îmbogățindu-se calitativ cu fiecare ediție.

Ligia ARDELEAN

RECENZII

Pascal Bentoiu — „Capodopere enesciene”

După trei decenii de la moartea lui George Enescu această carte, publicată recent de Editura muzicală, aruncă în plină lumină adevărul că numai un foarte mare compozitor se oferă posterității într-o operă care naște, odată cu timpul, mereu alte interpretări și opțiuni. Pascal Bentoiu s-a dedicat unei călătorii în lumea compozițiilor enesciene pentru a povesti descoperirile sale de-a lungul acestei aventuri spirituale pe care el o parcurge cu iubire pentru ideea că ne aflăm în fața unuia dintre creatorii de primă mărime din veac. Acest adevăr este dezvăluit cu ajutorul unui arsenal impresionant de mijloace puse în mișcare de vocația pentru subiectivitate, trăsătură — îmi pare — caracteristică omului, implicit compozitorului și muzicologului ce ne-a dat această originală sinteză. Dar subiectivitatea înălțată ca o flamură neastimpărată peste edificiul cercetării unor partituri îndelung examinate și de alții rămîne consecvent călăuzită de practica savantă a analizei textelor muzicale.

Ceea ce Pascal Bentoiu numește pe undeva, după câteva sute de pagini, „partea prozaică a comentariului” constituie structura de rezistență a demonstrației sale care este pas cu pas, deci loc după loc parcurs în acest periplu, angajată într-un efort de nouă restituire. Căci el are foarte des argumentele, intuițiile dar și predispoziția necesare unei astfel de observări nuanțat divergente față de studiile despre Enescu anterior elaborate.

O astfel de interpretare, construită pe confirmări dar și pe un procent important de contrapropuneri,

impune nivelul cel mai înalt atins pînă acum ca pe un start obligatoriu. Discuția se angajează deci cu aceeași rigoare care este însă diversificată într-un ansamblu de criterii: compoziționale, estetice, etice, culturale, sociologice... Ea devine un joc organizat al ideilor mari ce se rotesc în jurul personalității lui Enescu. Un joc intelectual impulsiv, animat de ceea ce aș numi „fantezie lucidă”; și aici, talentul lui Pascal Bentoiu stimulează în cititor curiozitatea pentru o lectură care este pasionantă.

Incercînd să scriu aceste rînduri, le-am rescris de cîteva ori: fiecare reluare mi-a fost dictată și necesară pentru că nu găseam ierarhia potrivită pentru a sugera semnificativ diversitatea probelor ce le aduce Bentoiu pentru a lumina natura interioară a elaborării operei enesciene și în același timp *motivația destinului ei în istorie*. Și poate că pînă la urmă nedibăcia mea să fi fost revelatoare pentru adevărul că nu această discernere gradată ar fi de primă însemnătate, ci tocmai sesizarea efectului pe care anvergura globală a tezelor, treptat formulate, îl dobîndește. Analiza sistematică a celor XXVI de capodopere explică prin ce este Enescu un compozitor de însemnătate universală pentru secolul XX, pentru secolele de cultură muzicală trecute și viitoare. Ea răspunde și celei mai grave inadvertențe cu care moștenirea compozitorului Enescu se confruntă: perceperea incorectă (incompletă, inadecuată) a valorii ei exemplare.

Printre numeroasele atacuri și mișcări strategice ale autorului în teritoriile centrale ale dezbaterii, una din afirmațiile de o subtilitate revelatoare îmi pare următoarea: cu cît substanța inedită a unei muzici este mai dificil de deslușit în semnele unicității ei, cu atît sînt tentați auditorii să observe, să rețină ceea ce li se ivește a fi cunoscut, „locurile comune”. Enescu nu s-a supus nicicînd vreunei constrîngerii și cu atît mai puțin a fost el covîrșit de tensiunile spiritelor angajate într-o demonstrație inovatoare. Și iată că tocmai această a doua jumătate a secolului a inventat confuzia între termeni fundamentali independenți ca *inovație — progres — valoare*, acreditînd tot mai ambițios criteriul după care evenimentele istoriei artei ar fi ordonate de procentul considerabil al ineditului. Numai că, odată cu fiecare nouă operă, Enescu a construit lumea muzicii sale în care linia esențială clasică, linia esențială romantică, linia impresionistă, neoclasicismul (pregnante notațiile despre postulerile „avant la lettre”), relația universului melodic cu sfera unui folclor românesc global, în fine linia esențială deschizătoare de drumuri se leagă în concepte de impunătoare invenție și magnifică expresie. Dacă Enescu ar fi rămas într-o singură direcție succesul său de public ar fi fost cert, spune Pascal Bentoiu.

Autorul consideră *Simfonia a II-a, opus 17*, ca punctul de maximă disjuncție dintre compozitor și epoca sa (1912—1914), definind cuprinzător această lucrare „hipergenială”, ce s-a dovedit pe atunci de un Don Quichotism fermecător și patetic. „Demențială încredere în Idee, în Om, în iubire și frumos”, în plină ascensiune a expresionismului, *Simfonia I* se dovedește unică atît prin ethosul ei cît și prin tehnica special adecvată. Enescu nu prelua ci crea forme

în virtutea unei libertăți individuale totale, iată ce demonstrează fiecare capitol începînd cu *Sonata opus 6, pentru pian și vioară*, al cărei nivel valoric rupea ordinea instaurată pînă atunci și atingea zona absolutului artistic. Amploarea, îndrăzneala și reușita proiectului de lucru al *Octetului de coarde, opus 7*; motivele pentru care și în *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră, opus 8*, se arată ceea ce ne numim în artă perenitate; incursiunile în analiza psihologiei succesului, pentru *Rapsodiile române*, cu toate că ele sînt departe de a fi reprezentative pentru integralitatea sufletului românesc; sesizarea mobilității spiritului unui compozitor al cărui orizont expresiv se transformă, în aceeași lucrare, deschizîndu-se spre altceva, ca în *Suita I, opus 9*; reaşezarea *Simfoniei I, opus 13*, în spiritualitate latină și nostalgie nocturnă mai curînd eminesciană decît tristanescă, lansarea cunoscutei semnificații a tehnicii de prefacere motivică, a lucrului cu foarte puține elemente generatoare; sesizarea acelei „frumuseți subtile și discrete a dialogului platonician” din *Dixtuorul opus 14*; modul în care uraganul *Simfoniei a II-a* luminează motivații interioare în opere vecine, ca *Suita a II-a* și mai ales ascensiunea spre platforma acelei muzici pe care Pascal Bentoiu o simte „Apogeu de civilizație”... capodopera supremă a muzicii simfonice enesciere, *Simfonia a III-a*, op. 21. După care compozitorul nu mai poate fi raportat decît la el însuși; întreaga manevră de atac a dezbaterii asupra operei *Oedip*, organizată din nou, cu nonconformismul incitant propunînd și avansînd mențiuni critice asupra lipsei de unitate a cadrului dramatic (libretul), adîncește tezele cunoscute despre efectul extraordinar al logicii muzicale care se înalță din logica interioară a acțiunii. De pildă legarea Preludiului de actul III, comentariul despre circulația leitmotivelor, care pentru un auditor sensibil a fost din totdeauna impresionant surprinzătoare tocmai prin alunecări de revelații subtile psihologice: firesc deci, ca Iocasta și Tirezias să enunțe în momente disparate, pe exact același traiect muzical, o întrebare enigmatică al cărei răspuns este numele *Oedip*, tot așa după cum firesc pare ca între leitmotivele *Oedip*, *Sfinx*, *Destin* să fie șovăielnică sau clară identitate. Discursul muzicologic asupra *Sonatei pentru pian opus 24, nr. 1* nu se abate de la conceptul că întreaga istorie a culturii se scrie (ca și în această exegeză) într-o serie de provocări. Compoziția este proiectată tot într-un sistem de relații — în mare măsură inedit sesizate și propuse — cu opera de pînă atunci a maestrului și cu alte lucrări pianistice din literatura universală. Dominantă rămîne discuția asupra gîndirii lui George Enescu; de aceea rîndurile noastre evită constant acele precizări care, desprinse din context, ar risca să creeze o falsă redare a celui atît de nunțat spirit interpretativ care îl caracterizează pe Pascal Bentoiu.

Deci, vom urmări cu maximum de interes și demonstrația asupra modelului unice ce este *Sonata a III-a pentru pian și vioară, opus 25*. „Am protestat și voi mai protesta împotriva genului de analiză care nu tinde către altceva decît să justifice existentul, clădind pe descriere explicația valorii. *Sonata a 3-a* nu este extraordinară pentru că autorul a pus în ac-

ține un număr restrâns de modalități de esență folclorică, ei pentru că — procedând în cazul de față așa — a creat o lucrare de magnific echilibru, străbătută de niște linii de forță care se însumează infailibil, și care atinge în cele din urmă dimensiunea tragică — suprema dimensiune artistică — prin niște mijloace a căror simplitate nu poate să nu uluiască pe orice observator atent.“ Extrasul nu reprezintă decît schematic reala extensie a analizei din acest capitol. După cum semnificativ ni se pare și citatul următor :

„Pentru a nu știu cîta oară îmi pun aceeași întrebare : oare un autor care ar fi scris numai lucrarea de care mă ocup acum ar avea sau nu dreptul la un loc de cinste în istoria muzicii ? Și nu-mi pot răspunde decît afirmativ. Iacă încă o partitură-unică, atît de originală încît mulți trec pe lîngă dînsa ca pe lîngă o banalitate oarecare și atît de plină încît numai zeci de audiții — repet, zeci de audiții — pot aduce cît de cît pe ascultător la nivelul bogățiilor ei. Enescu plătește și aici tribut pentru intransigenta sa complexitate“. Astfel debutează capitolul despre *Sonata pentru pian, opus 24, nr. 3*, și gîndurile de mai sus însoțesc în esență tot ce s-a parcurs pînă aici din peisajul enescian ca și aventura călătoriilor următoare : operele memoriei afective, *Suita sătească opus 27, Impresii din copilărie, opus 28* lucrările de cameră *opus 29, 30, Quartetul de coarde opus 22, nr. 2* pentru care este de crezut că vorbele nu pot spune mai nimic din muzică și destul de puține despre muzică. „Sublima cantilenă... duhul unei întregi existențe umane“, *Simfonia de cameră, opus 33*, încheie drumul călătorului care cum de nu va fi dat semne de oboseală după asemenea măcinare a forțelor sale entuziaste ?

Maturitatea noastră a tuturor este chemată să existe înțelegînd și valoarea capodoperei imperfecte, element rafinat distribuit în dialogul cu capriciile imprevizibile ale geniului. Oare *Hovanscina, Simfonia fantastică* sau *Simfonia dramatică „Romeo și Julieta“* (Berlioz este compozitorul de care Pascal Bentoiu îl leagă pe Enescu — Berlioz și Liszt, atunci cînd nu simte obsesia tutelei brahmsiene), oare *Moses și Aaron* sau *Lulu*, cîte dintre piesele lui Mahler, Janáček, Ives, Șostacovici, nu sînt capodopere imperfecte ? Viziunea catedralei *Sagrada familia*, sublim măreață și înspăimîntătoare, acel Antonio Gaudi care veghează în arhitecturi contorsionate Barcelona... Capodopera imperfectă (nu numai pentru că ar fi neîncheiată !) mi s-a părut întotdeauna un semn grav și cît de convingător, al suferinței spiritului creator ce se afirmă și astfel pe sine!

Amarnicului nostru secol (ce leagăn diform pentru capodopera imperfectă !) Enescu i-a dăruit „anacronic“ elan de iubire, mesaj de bunătate, omenie, generozitate, blîndețe. Iată determinări de psihologie socială asupra gustului artistic răspîndit în epocă,

determinări interpretînd analiza de laborator, parte a metodei de investigație subiectivă care dă acestei cărți statura ei de opus muzicologic strălucit. Imperfect poate, nu ne putem duce în toate hățișurile discursului analitic (exemple, scheme, dispoziția grafică a ilustrațiilor disecției în organismul muzical) pentru a scrie un alt volum, eventual studii comparate și ar fi perfect inutil. Important este că un aparat informațional uriaș servește *inspirat* credința sever apărută că muzica universală îi datorează lui George Enescu una din marile ei experiențe de împlinire în substanțialitate.

Firește, toți cercetătorii operei enesciene au urmărit, în fond, același scop. Noul volum are însă o forță de generalizare „prin“ și „dincolo“ de prozaic, capabilă să respingă nedumeririle rostite sau nu ; el își permite consecvent manevrarea unui colocviu deopotrivă rațional și afectiv cu evoluția gîndirii muzicale europene. Poate că tocmai această afectivitate, atît de intransigent alungată din muzicologiaștiință, prin ambiția justificată a cercetătorilor secolului nostru de a evita impresionismul facil, poate că tocmai această umanizare a elocinței care nu pierde contactul cu tehnica analitică, să fie marel ARGUMENT al cărții lui Pascal Bentoiu.

Ea devine implicit și o istorie a muzicologiei românești înfruntînd, odată cu viața și opera lui Enescu, viitorul ei și realizînd prin vastitatea subiectului importanta ei devenire în ultimele decenii. O astfel de istorie, cum nimeni n-ar fi scris vreodată dacă muzicianul Pascal Bentoiu n-ar fi avut imaginația și nu ar fi simțit nevoia, adînc oneste, de a citi totul, de a remarca cu exigență supersensibilă revelațiile unor lucrări („Monografia George Enescu“) și ale unor autori mereu invocați ca Wilhelm Berger, Octavian Lazăr Cosma, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu... etc. etc. Pînă și mîndra mulțumire a prilejului de a fi de altă părere, care se strecura printre rînduri, pierde pe parcursul marelui volum umoarea malițioasă și rămîne în anvergura intelectuală a lui Pascal Bentoiu, care știe să discearnă tot ce s-a dovedit a fi impunător în gîndirea muzicologică românească.

Dacă ar fi să regăsească în structura cărții *Capodopere enesciene* reflexe ale stilului compozițional enescian subliniat și în concluziile ei, aș spune că, asemenea lui Enescu în OPERA sa, Pascal Bentoiu edifică organic lucrarea, reușește să investească senzațional mereu același material tematic cu alte funcții expresive și că ceea ce îl interesează, în primul rînd, este problema profilului artistic al eroului său.

Tot ce ar mai fi de spus... stă scris în 577 de pagini reprezentînd și succesul, proba profesionalității Editerii muzicale.

Ada BRUMARU