

multora ; compozitorului modern pare a-i fi suficient și unul singur pentru a imprima forța expresiei specifice. Cît de puternică este aceasta într-un asemenea context este o problemă ce poate fi discutată, însă apare sigur că nu cantitatea brută a citării constituie factorul asigurării valențelor artistice ci măiestria și fantezia cu care acestea sînt agumentate.

Determinantele cîntecului și jocului popular, ca și ale cîntării psaltice se pretează abordării abstractizate, ceea ce înseamnă că nota de specificitate se obține nu de la modelul direct ci de la esențializarea lui. În acest sens, devine posibilă organizarea sonoră în temeiul unei abstractizări a conceptului de, bunăoară, ritm, gen, sistem de articulare, mai concret, rubato, giusto, caracter dojnit, baladesc...

Într-un plan și mai abstract, o anume noțiune teoretică dedusă din teoria folclorică poate servi drept indicator al atribuirii cadrului etnic. Acest demers se poate exemplifica prin unison, adică, starea de univocalitate a muzicii noastre tradiționale, practica isonului, tehnica eterofonică, pendularea ambiguă între starea de uni și plurivocalitate, cu un nebanuit potențial germinativ. Și în aceste cazuri, abordarea se găsește în etapa anterioară, dar ca

regulă, pe porțiuni restrînse și în asociere cu alte entități.

Toate aceste aspecte sau modalități ale actului componistic, proprii fenomenului contemporan, acreditează setea de obîrșii, necesitatea acută de a folosi reperatele inconfundabile ale etosului muzical național. Îmbucurător apare și faptul că nu se absolutizează nici o modalitate, chiar dacă un anume autor e fidel uneia dintre ele, ceea ce mai înseamnă că registrul componisticii le validează pe toate, condiționîndu-le de măiestrie și inventivitate. Mai este interesant că, după intense faze de îndepărtare de la matricea inițială, se produc puternice reveniri, recreditări ale unor metode ce păreau abandonate, evidențiindu-și actualitatea, bineînțeles, și în partiturile celor mai tineri compozitori, într-o turnură complexă, corespunzătoare exigențelor generațiilor lor și a vremii pe care o trăiesc.

Prin prisma celor prezentate, fie și atît de succint, se poate afirma cu certitudine că vitalitatea muzicii „pămîntului natal“ e reconfirmată de activitatea creatoare a ultimilor 20 de ani, caracterizată printr-o dezvoltare ascendentă fără precedent, în care dragostea pentru tezaurul folcloric este cheazășia perenității, succesului și originalității.

## OPERA ȘI BALETUL

Sergiu SARCHIZOV

Ultimele două decenii s-au dovedit fertile și pentru creația de operă și balet. Chiar și o fugară retrospectivă scoate în evidență nu numai numărul mare de lucrări realizate — mult mai mare decît am bănuît (36 opere, 13 balete, 4 lucrări radiofonice sau pentru televiziune, 10 spectacole pentru copii) — dar și largul diapazon tematic al acestora, care merge de la simbolica miturilor eterne ale omenirii și cea a tragediei antice pînă la subiecte din actualitatea cea mai arzătoare, folosindu-se ca sursă atît lucrări ale literaturii românești și universale, cît și libreturile originale.

Atrage atenția, în primul rînd, perseverența cu care autorii urmăresc completarea epopeii naționale pe scena lirică prin noi pagini, dedicate unor momente de seamă din istoria mai îndepărtată și mai nouă a poporului român, din lupta sa milenară pentru păstrarea identității etnice și a libertății sale, din faptele de eroism și jertfă săvîrșite sub steagul Partidului

Comunist Român. O sumară enumerare a unor titluri este pe deplin concludentă în acest sens : *Vlad Țepeș* de Gheorghe Dumitrescu, *Stejarul din Borzești*, *Din vremea Unirii*, *Tudor din Vladimiri* și *Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu, *Doamna Chiajna* de Nicolae Buicliu, *Noaptea cea mai lungă* și *Interogatoriul din zori* de Doru Popovici, operele *Bălcescu* și *Dragoste și jertfă*, ca și baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu, *Ecaterina Teodoroiu* și *Peneș Curcanul* de Emil Lerescu, *Pedeapsa* de Anatol Vieru, *Fluviul revărsat* de Adalbert Winkler, *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan, baletele *Dacia Felix* de Bujor Hoinic și *Bătălia cu faclă* de Irina Odăgescu și altele. Este așadar o constantă a creației noastre muzicale această aplecare asupra istoriei naționale, asupra sensurilor noi pe care evenimente ale trecutului le capătă în conștiința contemporanilor.

Nu mai puțin bogat apare filonul care cuprinde teme inspirate din lucrări literare, de la

voi și de pretutindeni. Eminescu a găsit în Gheorghe Dumitrescu o talmăcire originală (*Geniu pustiu și Luceafărul*). Teatrul blagian l-a atras pe Sigismund Toduță (*Mășterul Manole*), ca și pe Liviu Glodeanu (*Zamolxe*). Din Ion Creană se inspiră Teodor Bratu (*Punguța cu doi bani*) și, din nou, Gheorghe Dumitrescu (*Ivan Turbincă*). Asistăm, în ultimii ani, la o binevenită resuscitare a interesului față de teatrul și proza lui I. L. Caragiale, din care au rezultat, pînă în prezent, operele *Conu Leonida față cu reacțiunea* de Matei Socor și *D-ale carnavalului* de Emil Lerescu, precum și interesanta suită de „opere de buzunar“, după schițe caragialiene, de Antol Vieru. G. M. Zamfirescu l-a inspirat pe Cornel Trăilescu (balletul *Nastasia*), Mihail Sebastian pe Emil Lerescu (*Steața fără nume*), iar originalitatea lui Marin Sorescu și-a găsit un corespondent pe măsură în *Iona* de Anatol Vieru. Mitul lui *Orfeu* l-a atras pe Gh. Dumitrescu în opera cu același nume, iar nemuritoarea noastră *Miorița* a generat, tot în acești ani, o operă (Gh. Dumitrescu) și un balet (Carmen Petra-Basacopol).

Din literatura universală se inspiră Aurel Stroe (Euripide), Pascal Bentoiu (Molière, Euripide, Shakespeare), Doru Popovici (F. Garcia-Lorca), Șerban Nichifor (Mircea Eliade), Carmen Petra-Basacopol (E. de Amicis), Liana Alexandra (H. Chr. Andersen), Laurențiu Profeta (J. Barrie).

Îmbucurătoare este, după cum se vede, și participarea la acest proces a unor compozitori din generații diferite, cu individualități creatoare distincte, care aduc cu sine, în peisajul creației de gen, o mare varietate stilistică, de altfel trăsătură caracteristică a muzicii noastre noi în general. De la opere concepute în spiritul unei tradiții evaluate firesc și adaptate cerințelor spectatorului de azi, pînă la lucrări mai îndrăznețe, care solicită atît interpreților, cît și publicului, o sensibilă schimbare de optică de la opere de cameră cu vădite elemente de tehnică experimentală, pînă la tatonarea unor modalități încă neclare sub raport axiologic (teatrul instrumental), toate aceste tendințe se regăsesc în preocupările compozitorilor, demonstrînd o dată în plus marea vitalitate a contextului social-politic în care se situează.

Satisfacția legitimă generată de rezultatele arătate nu trebuie să ne ascundă unele aspecte pe care sîntem datori să le privim cu toată luciditatea. Astfel, dacă tematica istorică este, în mare, bine reprezentată, să nu uităm că, și în continuare, rămînem datori epocii noastre cu acele lucrări, majore ca semnificație și re-alizare, în care omul societății noastre, contemporan nouă, să se recunoască în toată plenitudinea vieții sale materiale și spirituale. În-

cercările de a depăna firul istoriei, în operă sau balet, și *dincoace* de marea răspintie a lui 23 August 1944 sînt încă timide, iar abordarea frontală a *zilei de azi*, în toată bogăția și complexitatea ei tematică, se lasă încă așteptată. Nu ne facem iluzia că ar fi o treabă ușoară, dar să ne amintim că, deși nici în alte epoci nu a fost simplu să se aducă pe scenă eroi contemporani autorului și publicului, opere ca *Bărbierul din Sevilla*, *Nunta lui Figaro*, *Traviata* sau *M-me Butterfly* (ca să ne limităm numai la primele titluri venite în minte) au înfăptuit aceasta și încă într-o manieră pe deplin (și pentru totdeauna!) convingătoare. Singur maestrul Gheorghe Dumitrescu a atacat recent în *Marea iubire*, o temă de stringentă actualitate: lupta pentru pace. Dar prin valabilitatea generală a temei — meritul major al lucrării — ca și prin personajele care o susțin (cu nume deliberat „supranaționale“, oarecum abstracte), opera în cauză pare să vizeze mai curînd universalul decît naționalul, în sensul restrîns de care ne-am ocupat mai sus.

Un alt aspect care ar trebui să ne rețină atenția rezultă din constatarea, lesne de verificat, că lucrările enumerate nu se regăsesc în totalitate (nici pe departe!) și pe afișul teatrelor noastre de operă, unele neajungînd nici măcar la premieră. În felul acesta viața muzicală este văduvită de aportul compozitorilor la un capitol important al culturii naționale, prezența cu totul insuficientă a spectacolelor de operă românească neputînd, firește, duce la formarea unei opinii de masă în favoarea acestora. Ar fi nedrept să ignorăm că s-au căutat și se caută remedii la această carență, prin prezentarea unor lucrări noi în versiune de concert sau prin înregistrări la radio, televiziune și pe disc, dar — evident — aceasta nu poate ține loc de prezență concretă, *pe scenă*, a lucrărilor concepute *pentru scenă*. Este un aspect care impune o rediscutare a sa (oare pentru a cîta oară?... ) într-un alt context.

În ceea ce mă privește personal, mărturisesc că m-am străduit, și în aceste ultime două decenii, să mă alătur preocupărilor breslei compozitoricești de a contribui (pe cît posibil cu o notă proprie) la „corpus“-ul de creații ce se vor demne de epoca pe care o parcurgem. Printre lucrările pe care le consider mai importante, compuse în acești ani, aș dori să amintesc — pe lîngă cantatele *Balada celui fără nume* și *Răsărit de soare*, pe lîngă *Concertul pentru vioară și orchestră*, pe lîngă seria de cîntece și coruri — și trei lucrări din genurile despre care a fost vorba mai sus: opera *Trei generații* (1963), baletul *Elanuri* (1973) și opera-balet pentru televiziune *Balada anilor eroici* (1984).

Dezbateri realizată de Constanța TODEROIU CIOCAN