

„Hamlet” de Pascal Bentoiu

de GRIGORE CONSTANTINESCU

În peisajul operei contemporane, personalitatea lui Pascal Bentoiu se impune cu o forță creatoare și o originalitate a soluțiilor expresive, de ample dimensiuni. Întrezărită în prima sa partitură lirică, comedia muzicală *Amorul Doctor* (inspirată de comedia omonimă a lui Molière), această forță și-a demonstrat deplin vigoarea în opera radiofonică *Jertfirea Ifigeniei*¹, lucrare ce poate fi considerată o treaptă necesară elaborării tragediei muzicale *Hamlet*². Bineînțeles, opțiunea pentru tema hamletiană, preluată, după cum mărturisește compozitorul, din materialul complex al „cele mai cunoscute tragedii din dramaturgia mondială”, ar fi putut la o primă vedere să fie un act temerar. Confruntarea cu teatrul shakespearian, stabilită de mari compozitori de operă, cu plenitudine, doar la apogeul activității creatoare, se dovedește la fel de grea, ca și celebrele întrebări adresate de Sfinx lui Oedip. Dar, poate în aceeași măsură, la fel de simplă în esența umană a problematicii sale. Pe deplin conștient de acest fapt, Pascal Bentoiu a pornit de la retopirea întregii drame, de la reinterpretarea ei prin prisma sensibilității unui artist contemporan, supunând ideile principale unei filtrări treptate, pentru clarificarea maximă a direcțiilor filozofice esențiale. Rețin, tot din cele spuse de compozitor³, munca încordată pentru elaborarea, în cinci versiuni consecutive, a libretului, operațiile de selectare a elementelor componente, alegerea acelor personaje care reprezintă pregnant conflictul de caractere. Aceasta justifică organizarea „altfel” a tragediei shakespeareene, simplificarea relațiilor dintre elementele acestor conflicte de caractere, precum și renunțarea la apariții de plan secund (Horațio, prietenul lui Hamlet), la scene care ar fi îndepărtat atenția de nodul

conflictual (scena groșarilor), utilizarea funcțională a altor personaje (Polonius, Osrick). În însăși construcția originală a piesei, compozitorul, autor al libretului său, intervine, urmărind o succesiune a secvențelor care să se apropie cât mai mult de sinteza dezbaterii ideilor pe plan teatral și muzical (plasarea mai târzie a *Monologului*, reducerea la pantomimă sumară a scenei Hamlet-Regina Gertruda, amplificarea scenei reprezentației de teatru). Paralel cu edificarea unui text în care elementele literar-poetice sînt în majoritate filtrate prin aceeași căutare a exprimării directe⁴, autorul a dorit să stabilească în arhitectura libretului o relație muzicală specifică a operei⁵. Chiar dacă această atitudine nu este nouă, fiind prezentă deja cu multiple aspecte și la compozitorii operei romantice (Arrigo Boito este un ilustru exemplu în colaborările sale cu Giuseppe Verdi), o putem receptiona ca o atitudine contemporană, activă, în relația actuală din domeniul teatrului muzical. Astfel gândit, libretul operei *Hamlet* apare ca o argumentare a principiilor tragediei inspiratoare, dintr-un anumit punct de vedere, poetic și filozofic („S-ar fi putut extrage nu unul, ci douăzeci de librete din *Hamlet*” mărturisește Pascal Bentoiu în *Caietul program*). Evoluția

⁵) „De fapt textul unui libret nu poate fi judecat cu aceleași măsuri cu care judecăm un text dramatic obișnuit. El trebuie să posede acea densitate optimă care să permită inserarea muzicii” „...un text literar într-adevăr bun nu are nevoie de muzică: el se automotivează integral — dacă mi se permite expresia. Iată de asemenea de ce compozitorului de operă îi trebuie cu totul altceva decît o piesă bună: îi trebuie un libret, adică o alcătuire literară care să se preteze extensiei muzicale...” „...aici stă secretul unui bun libret: în a adopta țesătura densă, esențială, dar totodată extensibilă a plăcerii, care să acorde întreaga libertate de mișcare compozitorului pentru ca acesta să-și poată implanta cît mai nestîngherit încercările largi ale construcției sale muzicale. O astfel de bază care nu este atît de literară, cît premuzicală, păstrează valențele temei și liniile de forță ale conflictului, dar la modul auster, golite de încărcătura florilor pur poetice, de subtilitățile argumentației și motivărilor, de nuanțele clar-obscurului psihologic. Toate acestea sînt scuturate cu bună știință de pe trunchiul dramatic de libretistul abil, pentru că ele vor fi re-create de compozitor cu mijloacele artei sale” — P. Bentoiu — *Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. M. Eminescu, București, 1973, pag. 69—70.

¹) operă distinsă cu Premiul Italia 1968.

²) operă distinsă cu premiul „Guido Valcarenghi”, Roma 1970. Prima audiție a avut loc în concertul Filarmonicii „George Enescu”, la 19 noiembrie 1971.

³) Prezentarea autorului în *Caietul program* al primei audiții.

⁴) „Pentru text n-am utilizat nici o versiune românească existentă, în scopul de a-mi păstra deplina libertate a organizării ritmice. S-a născut astfel un vers alb, nerigid, în majoritate iambic. Vers nepretențios, dar practic, mergînd pe cît posibil pe drumul cel mai scurt între două situații și nerepudiind un anume ton sec, aproape prozaic (concretizat mai ales în neologisme)” — cit. din *Caietul program*.

dramei nu numai în concretul acțiunii, ci și în spații mult mai largi, aparține poate într-o cîțva unui climat poetic de esență mioritică, de topire a conflictului în simbolicul dialog destin-om. Este o apartenență sugerată de compozitor, prin însăși dedicația operei: „Profesorului meu, Mihail Jora“.

De-a lungul ultimelor două secole, fuziunea operei — ca teatru muzical — cu gândirea simfonică a fost deseori prilej de căutări, de argumentări ale arhitectonicii, de aprofundări ale sensurilor problematicei muzicale și poetice, dincolo de programatism (sau mai bine-zis, prin asimilarea lui într-un anumit mod, specific). Rezultatele acestei uniri, contrar așteptărilor — avînd în vedere aparentul antagonism definitoriu al genurilor respective, — au dat naștere unor soluții viabile, cu valoare de unicat. Pascal Bentoiu se înscrie pe aceeași traiectorie, în cele trei partituri lirice de pînă acum, alegînd în mod deliberat limbajul scenic al teatrului, dar totodată dozarea proporțiilor arhi'ectonice înrudite celui simfonic. Nu se simt însă forțări spre unul dintre aceste domenii, ci dimpotrivă o binevenită colaborare, care lasă întietatea caracteristicilor unei *dramma per musica*. Recunoaștem aceasta în felul în care sînt concepute relațiile personajelor, nu relațiile vocilor, ca și în vehemența dramatică a situațiilor „cheie“ pentru desfășurarea conflictului. Precumpănitor o manifestare a succesiunii — pe plan teatral și pe plan muzical dramatic — opera apare la Pascal Bentoiu concepută atît în dimensiunile melodicii specifice (nu manierei ci concepției ca atare, bazată pe tradiția operei din zona meridională a culturii europene), cît și în dimensiunile arcurilor armonico polifonice caracteristice simfonismului. Experiența lucrărilor anterioare se fructifică în măiestria utilizării expresive a vocii, ea însăși o trăsătură a personajului reprezentat⁶. Acesteia i se adaugă intuirea unor culori expresive ale vocilor în grup — momente corale — precum și echilibrul între mersul independent al orchestrei și însoțirea cu instrumente a cantabilității vocale.

Cele trei părți ale operei sugerează o posibilă structură, care depinde însă mai mult de desfășurarea dramei decît de separarea pe acte. În acest sens, scenele și interludiile redau mai bine ansamblul construcției lucrării, gîndită în

⁶) *Hamlet* — Tenor dramatic; *Spectru* — vocea cîntărețului care îl cîntă pe Hamlet, înregistrată pe bandă, filtrată pentru obținerea unor efecte speciale; *Regele Claudius* — Bas; *Regina Gertrude* — Mezzo-soprană; *Ofelia* — Soprană spinto; *Laertes* — bariton; *Polonius* — Tenor; *Osrick* — Bariton; *Regele piesei* — Tenor; *Regina piesei* — Soprană dramatică.

⁷) De fapt tema generatoare a materialului întregii opere, în toate relațiile cu semnificație hamletiană (o vom numi și tema hamletiană)

special pentru a fi interpretată fără oprire (autorul indică o eventuală oprire după Scena 3-a, cu reprezentăția actorilor). Între aceste scene, relația tematică, de idei și atmosferă, stabilește o succesiune care sugerează cadrul (bineînțeles nerigid) al unei Simfonii în patru părți:

I. *Introducere lentă* (scurt Preludiu)

Expoziția primului grup tematic — Scena 1-a
Puntea către al doilea grup tematic —
Interludiu

Expoziția grupului tematic secundar — Scena 2-a (tematica Regelui și a Ofeliei, ambele în relație cu personajul Hamlet)

Concluzia Expoziției și pregătirea *Dezvoltării* — al doilea *Interludiu*.

Dezvoltare — Scena 3-a (piesa reprezentată de actori, reluînd motivele principale ale dramei inițiale)

Repriză — Al treilea *Interludiu* cu *Fuga finală*.

II. *Andante în formă de lied*

A) Scena 5-a (Nebunia Ofeliei)

B) Scena 6-a (apariția lui Laertes — mișcare contrastantă)

A) Scena 7-a (a doua apariție a Ofeliei)

Coda — complotul împotriva lui Hamlet

III. *Monolog* — Scena 8-a (Hamlet)

Scherzo — Scena 9-a (Hamlet, Osrick)

Monolog — Scena 9-a (finalul scenei, cu reluarea rezumativă a elementelor *Monologului*)

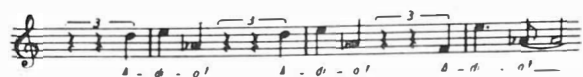
IV. *Finale* — Scena 10-a (Duelul, moartea Reginei, a Regelui, a lui Laertes și a lui Hamlet)

Coda — coral

Importanța relațiilor între personaje se relevă ca o caracteristică a asamblării fiecărei scene și secvențe în parte. Scurtul *Preludiu* conține într-însul esența intervalică ce îl caracterizează pe Hamlet⁷ — o pendulare a intervalelor, într-un mers ezitant suitor, cu căderi line, simetrice, arcadă cu începutul. Secunda ascendentă, terța mică, revenirea la sunetul principal rămîn apoi caracteristice pentru scena întîlnirii cu Spectrul — expunere în oglindă a temei — unde, din același material, îmbogățit din punctul de vedere al declamației dramatice, se alcătuiesc un șir de variațiuni libere, spațiate de episoade (necesare interpretării complimentare a textului).



Dialogul este sugestiv nu numai timbral — Hamlet în fața tatălui, de fapt ascultînd o voce identică, dar de alte dimensiuni — ci și prin culoarea imaterială a prezenței orgii, în contrast cu frămîntarea tînărului prinț, care se sprijină pe concretul sonorității orchestrale. Un motiv care va rămîne prezent pe întreaga partitură, de cîte ori elementul de despărțire dincolo de tărîmul vieții reapare, este cel al rămasului bun, rostit de Tatăl lui Hamlet.



Funcția de punte a primului *Interludiu* este practic și o funcție de metamorfozare a atmosferei. Sugestiv, Pascal Bentoiu o caracterizează în *Caietul program* drept căutarea de a se realiza muzical „imaginea unor evoluții spirale tot mai strînse către un punct situat foarte jos... trecerea din lumea conștiinței unde s-a produs revelația crimei către realitatea concretă unde se va desfășura drama“. Sonoritatea „astrală“ obținută prin volutele a trei grupe paralele de instrumente, celestă și glockenspiel, într-o mișcare circulară de reveniri a efectelor devine din ce în ce mai precisă, pentru a ajunge în sfîrșit la concretizarea unui motiv ce slujește în Scena 2-a ca refren pentru prezențele tematice noi care se expun.



Intensitatea dramatică a acestui grup secundar tematic este dată de opoziția unor idei pregnante (de fapt opoziția Hamlet-Claudius) reprezentînd neliniștea Regelui, pe de o parte,



și lupta lui Hamlet împotriva sa, indirect destrămarea iubirii pentru Ofelia, instrument nevinovat al urzelilor



(un prim vehement act de desprindere de trecutul eroului, realizat prin dramatizarea aceleiași teme din *Preludiu* — tema hamletiană). Pornind de la această tensiune, al doilea *Interludiu* încheie expunerea motivelor principale, prin obsesia ideii de răzbunare, tălmăcită muzical în acumularea dinamică a unei *Passacaglie* (tema, variantă din tema Preludiului).



Rostul ei nu este doar de concluzionare, ci și de pregătire a trecerii către *Dezvoltare* (iar dramatic, către verificarea, prin reconstituire, a celor bănuite de Hamlet).

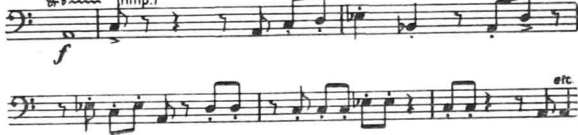
Passacaglia nu se întrerupe, ea se „topește“ în ambianța scenei următoare (procedeul legării prin suprapunerea sfîrșitului cu începutul secțiunii următoare, deci al aliajului de atmosferă, făcînd imposibilă și de nedorit întreruperea acțiunii muzicale propriu-zise, este caracteristic pentru asamblarea întregii opere) prima scenă de amploare vocal-simfonică a operei. Paralel cu desfășurarea piesei — desfășurare în care se simt prezente, cu rost expresiv, trăsături de manifestare sentimentală proprii verismului — eroii tragediei comentează acțiunea urmărită, reacționează divers, în timp ce restul asistenței — curtea — punctează sonor, cu exclamații, momentele tragice. Dezvoltînd în această scenă materialul muzical, expresiv și teatral anterior, compozitorul supune prelucrării motivice nu numai elementele cunoscute — crima, bănuiala lui Hamlet, culpabilitatea ascunsă a lui Claudius, viclenia lui Polonius, naivitatea Ofeliei — ci îmbogățește relațiile prin planurile paralele ficțiune-realitate din cadrul scenei, avînd de fapt același înțeles dramatic. Diversitatea aceasta sonoră, teatrală, psihologică, tinde însă treptat către stringerea reacțiilor într-un focar unic. În final, scena se încheie fastuos, cu splendoarea dureroasă a revelației, simbolic redată printr-o apoteoză coral-orchestrală a cuvîntului „Lumină“!. Valuri tălăzuiesc amenințătoare, prea plinul zbuciumului are nevoie de această oprire pentru a da întreaga perspectivă celor întimplante.

Repriza propriu-zisă a întregii părți despre care vorbeam este un mare *Interludiu*, ce însoțește o sumară pantomimă, readucînd prin-

cipalele personaje (cu o singură mutație, înlocuirea Regelui prin Regină, pentru a întări sensurile apariției simbolice a Spectrului, de astă dată reprezentat numai de acorduri masive de orgă). Moment de dramatică încheștare („Hamlet știe, dar o dată cu această lumină a conștiinței el este anihilat ca ființă activă. Va fi de-acum, ca toți ceilalți, o jucărie în mâinile destinului” spune compozitorul), acest *Interludiu* se încheie cu o *Fugă*. Este poate cel mai surprinzător moment compozițional, prin perfectă reușită a construcției polifonice a unei secvențe bazate pe sonoritățile percuției, în evoluții timbrale paralele, și îmbogățită de desfășurarea concomitentă a unei înregistrări pe bandă. Aceasta, adiacentă fugii, este alcătuită din expunerea aleatorie, progresiv accelerată, a elementului serial reprezentând apariția ulterioară a Ofeliei (un grup de opt instrumente de coarde), întreruptă de flashuri sonore ale orgii (cu aceleași componente seriale) ce sfîșie întunericul. Un fel de „mașină infernală” care își etalează forța de a modifica existențele, după rigori legice străine umanului. această *Fugă* se clădește pe aceeași tematică hamletiană (din *Preludiu*), acum în dimensiuni sonore simbolice, pregnante.

Fuga (percurssione)

Allegro molto
(timp.)



Maxima încheștare, culminația semnificativă a acestei secvențe, cerea bineînțeles apelarea la alte procedee pentru continuitatea firească a desfășurării muzicale. Pascal Bentoiu deschide Scena 5-a cu o sonoritate rarefiată, în care tragismul nebuniei Ofeliei aparține unor alte zone expresive. Cele două scene ale Ofeliei (5 și 7), structurate serial, se deosebesc net prin complexitatea reperelor (în care sînt antrenate și celelalte personaje) sugerate de seria expusă la intrarea eroinei.



Însăși scriitura vocală devine aici determinantă, definind personajul în câteva ipostaze caracteristice. Pe de o parte, unda lirică străbătută de tristețe, pe care o bănuiam încă din Scena a 2-a (Ofelia-Hamlet) acum evocînd moartea lui Polonius.



Pe de altă parte, eliberarea de rigorile echilibrului uman, în structura serială și imaterialul vocalizelor, schițînd contururi de mare delicatețe, cu acel fin parfum de melancolie ce o apropie pe Ofelia de Lucia sau Melisanda.



Tensiunea dramatică este însă fondul pe care se plasează prezența diafană a fetei. În secțiunea mediană a acestei părți, apariția lui Laertes — marcată de pregnanța ritmică a unor accente simetrice, sugerînd marșul soldatului, dialogul său cu regele, dinamizează acțiunea, revenirea Ofeliei devenind un contrast puternic prin însăși confruntarea a două lumi între care este imposibilă comunicarea. Această deosebire se continuă prin sunetele înginate ale corului — vocalize pe seria Ofeliei — însoțind-o pe fată în paralel cu sfîrșitul dialogului Rege-Laertes, în care defăimarea lui Hamlet este urmată de urzeala vicleniei ce-i va curma viața. Reținem, din desfășurarea acestor trei scene, cumularea de procedee componistice, pe planul scriiturii seriale care are și valoare simbolică — pentru Ofelia și iradiația personajului față de cei care asistă la nebunia ei — și pe planul descrierii sonore cu caracteristici leitmotivice în prezența lui Laertes. În același timp, varietatea de soluții vocale tinde spre maximum de tensionare a efectelor posibile în cînt. Este o tensionare treptată, care la sfîrșitul ciclului acestor trei scene ajunge la o netă opoziție. Vocalizele sopranei, în ambianța vocalizelor vocilor corului desfac componentele seriei într-un fir de evidentă melodizare improvizatorică; la

punctul simetric opus, dialogul dintre cei doi se încheie cu trecerea de la recitativ la declamație și apoi la vorbire cadențată, în nuanțe minime cu efect de tremolo al percuției. În primul caz, cuvântul cedează în fața imaginii sonore ce trăiește independent, în cel de al doilea, muzica se estompează, lasă ritmicii rostirii primordialitatea expresiei. Este sintetizată, am spune, însăși relația conflictuală între componentele definitorii ale limbajului operei (teatru sau muzică, teatru cu muzică, muzică dramatică...). Planul de răzbunare este însoțit de ecouri ale *Fugii*, de alte motive din sfera hamletiană inițială, parcă avertismente ale „fatumului” înaintea deznodământului.

Poate cea mai dificilă secvență a tragediei lui Shakespeare, celebrul *Monolog* al lui Hamlet, reprezintă, în sine, concepția compozitorului asupra întregii construcții a operei. Pascal Bentoiu optează, tocmai aici, după atâtea elemente ce s-au suprapus ideilor inițiale ale dramei, pentru maximum de discreție muzicală în tălmăcirea textului, lăsat astfel să comunice în primul rând prin cuvânt cu ascultătorul. Planul ideilor, sensibilizate prin modul exprimării în cânt, rămâne însă principal, organizând întreaga desfășurare a imaginilor, accentuând vădit ambianța meditativă, de improvizație. Reținem, pentru spațiul muzical în care trăiește cuvântul, aceeași linie melodică sinuoasă, cu intervale ce tind să se deschidă, să înalțe cântul,

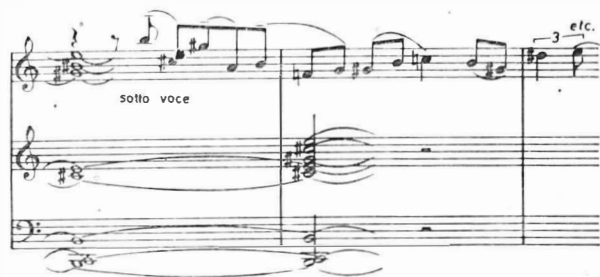


la care se adaugă comentariul orchestral. Acest comentariu particularizează două imagini distincte, de mare sobrietate. Prima, care deschide *Monologul* cu o aluzie funebră (aluzie ce revine la încheierea scenei Hamlet-Osrick) —



și a doua, un mers liric variațional al coardelor, cu salturi în legato și ritm calm de optimi, care are funcția de a crea mediul sonor pentru

frazele recitativului *arioso* cântat de Hamlet. Am spune că este într-un fel sugerarea simbolului liniștii de pe alte țărmuri (ceea ce îndreptățește readucerea desenului și în acompaniamentul orchestral a coralului din finalul operei)



Intervenind imediat după *Monolog*, Scena a 9-a este vădit contrastantă prin caracterul dialogului — persiflare din partea lui Hamlet, inconștientă caricatură în personajul Osrick — și prin conturul mai net al melodicii. Reluarea variată a motivului intrării lui Osrick ne apropie de o formă de *Scherzo*, încheiat prin toate reluările tematice (numai întrebările lui Hamlet — aici un *Trio* al *Scherzo*-ului — contrastează ca atmosferă). Dubla semnificație a scenei rezultă din deosebirea între aspectul exterior, de conversație de curte, și neliniștea cuvintelor lui Hamlet, mai ales accentuate în încheierea scenei (un recitativ de mare sobrietate, expresiv și, nu întâmplător, romantic). Scena a fost denumită de compozitor „invitația la moarte”, fapt evident pentru cel care a urmărit mersul dramei; dualitatea meditație — conflict prezentată la începutul operei, se impune mai pregnant acum, când *Monologul* asupra vieții și morții se învecinează cu pregătirea răzbunării lui Laertes.

Finalul operei reunește toate firele jocului destinului („Se va-ntimpla ce-i scris! Sint gata.” rostise Hamlet în scena precedentă). Pentru a grada succesiunea secvențelor, compozitorul reia treptat motivația tuturor personajelor ce se confruntă. Motivul hamletian din *Preludiu*, motivul lui Laertes, în pretinsa împăcare mijlocită de Rege; apoi cadrul luptei, o aparentă întrecere, este lărgit ca importanță dramatică prin semnificația replicilor ce îl compun — mai ales cele ale Regelui — și dimensiunile date de semnalele de festivitate în care pulsează amenințător, accente sumbre. De abia spre sfârșit motivul vicleniei — același cu motivul otrăvirii și al morții — se impune atenției, cu o insistență mult mai puternică decât pe parcursul operei, unde prezența sa era discretă, neostentativă. Iată, cum evoluează acest motiv — derivat din materialul temei *Preludiului* — în momentele cheie, legate de moartea eroilor prin otrăvire. Apare prima dată în mărturisirea Spectrului („...groaznicul omor !”) —



revine inversat, în piesa jucată de actori, marcînd desfășurarea actelor criminale ale lui Lucianus — mimul care povestește otrăvirea regelui din piesă



la sfîrșitul complotului dintre Regele Claudius și Laertes, după șoaptele recitate pe eco-uri din fugă, motivul se prezintă într-o creștere prin acumulare de voci instrumentale încheind întrevederea



lărgit pe două octave, păstrînd linia arpeggiului, descendent însă, alcătuieste ultima frază a Reginei, după otrăvirea ei.



devine în scena morții lui Claudius materialul expresiv al întregii scene, amplificare dramatică și rezolvare totodată a lanțului de crime, oprit de spada lui Hamlet care curmă viața Regelui



Întreg acest șir de transformări nu este supus unor funcționalități leitmotivice rigide, ci mai degrabă alcătuiesc treptat climatul sonor al uneia din temele tragediei.

În fine, secvențele ultimului tablou — sau a ultimei scene — sînt despărțite de momente orchestrale corespunzînd luptei propriu-zise, în trei etape din ce în ce mai tensionate (dinamizarea acțiunii prin pulsul egal al optimilor sau triolelor amintește de asemenea, în orchestră, povestirea Spectrului, însoțind aceeași narațiune ritmică despre moarte). Penultima secvență, moartea Reginei, rememorează pe de altă parte elementele Monologului lui Hamlet (rememorare variată, cu inversarea liniei și intervalică asemănătoare „reconstituirii” din piesa jucată anterior). Fascicolul tematic continuă să-și strîngă simbolica în jurul conflictului principal, ecouri din prima scenă revin: motivul despărțirii, apare în două ipostaze — exclamația „Trădare!” a lui Hamlet, apoi chiar cuvîntul „adio”, însoțit de notele principale ale temei hamletiene din *Preludiu*, în orchestră. Ultimele cuvinte ale lui Hamlet („Eu plec...” ca și melodia orchestrei, își au de asemenea substratul în momente anterioare (în *Monolog*). Pînă aici intervențiile corului, de-a lungul ultimei scene fuseseră, ca și în secvența reprezentației teatrale, de comentator al acțiunii, punctînd culminațiile. După consumarea tragediei, compozitorul îl solicită pentru finalizarea întregii desfășurări, amplificîndu-i tocmai acest rol.

Sub forma unui madrigal polifonic — în prima parte —, apoi sub cea a rostirii pe coloană armonică a versurilor, el încheie în sonorități calme, distanțând în timp, pentru prima dată, tragedia. Este o distanțare pe care orchestra o subliniază, păstrând în acordurile ei ecoul unui marș funebru ce se pierde treptat în zările calme ale meditației, în simplitatea începutului acestei povestiri, așa cum o sugerase *Preludiul*.

Dacă spuneam că este într-adevăr dificilă transpunerea unora dintre momentele acestei tragedii celebre, ascultarea ei contrazice această idee. Pascal Bentoiu, adoptând o atitudine de asimilare personală a tradiției operei, alege drumul exprimării directe, fără o exagerare a simbolicii sau o complicare a țesăturii, rămânând fidel tocmai sensurilor originare shakespeareene. Prin aceasta, se îndepărtează de posibila deformare a ideilor și își deschide drum spre o înțelegere fără opreliști din partea spectatorului. După atâtea interpretări ale tragediei *Hamlet*, ar fi părut imposibilă o reluare a ei tocmai în genul atât de controversat al operei. Să fi fost tocmai aceasta stimulul care a determinat compozitorul în alegerea subiectului? Probabil, dar cu un corectiv. Nu lasă impresia — poate nici nu este cazul — că a urmărit doar învingerea unor imense probleme filozofice și literare. Pascal Bentoiu crede în acest *Hamlet* și convinge prin totala legătură cu personajul principal. De altfel, în conturarea lui, ca centru al ideilor întregii tragedii, plasează maximum de elemente expresive. Pentru celelalte personaje, nuanțările sînt tocmai în relația cu *Hamlet*, fie lirice, fie de încheștare a urii. Însoțit astfel, *Hamlet* devine erou de baladă, ar-

monios plină și în izbucnirile sale, romantic dincolo de morbiditatea personajelor romantice, contemporan ca sensibilitate cu generațiile secolului XX. Dimensiunea aceasta — căci se poate vorbi de o nouă dimensiune a sa, imaginată de Pascal Bentoiu — proiectează în infinit marea semnificație a valorilor umane. Iar muzica, concepută ca o unitate, ca o lume a eroului, slujește acestei personalități legendare, o împlinește în spațiul sensibilității.

Căutînd această împlinire, Pascal Bentoiu se arată consecvent în evocarea *Luceafărului* eminescian, gîndită în tinerețe. Acum, sensul tragic se adaugă viziunii largi asupra lumii, ca o componentă firească a vieții. Astfel privită, opera *Hamlet* se impune ca o mare lucrare de maturitate, semn al drumului consecvent către universalitate a școlii românești. Contemporaneitate a limbajului, pondere a inovației în funcție de adevărul artistic, muzica lui Pascal Bentoiu se plasează pe traiectoria mare a genului operei, depășind experimentul, dovedind că se pot spune încă multe prin intermediul acestei fascinante contopiri a poeziei, tragediei, literaturii și teatrului cu muzica. Sînt sensuri și orizonturi ce nu se relevă decît prin înțelegerea afectivă a lucrării, prin pătrunderea în viața particulară a fiecărei reacții. Analiza în sine nu poate satisface, așa cum o poate face spectacolul. Nu numai cel concretizat scenic, supus întotdeauna unor întîmplări și convenții mai greu de acceptat, ci în cel al imaginației, al meditației față în față cu muzica. În această confruntare, lumea bogată a operei *Hamlet* se descoperă cu forță și austeritate, intensitate a sentimentului, cu deplin drept de a fi comparată cu cea a marilor partituri lirice ale secolului nostru.

Balada „Miorița” de Emil Lerescu

de Anton DOGARU

Compozitorul Emil Lerescu abordează în creația sa genuri muzicale diferite: muzică corală, lied, operă. În creația sa întîlnim cicluri de coruri, poeme corale, lieduri, într-o alcătuire sensibilă și cu particulară aplicație. În opera *Ecaterina Teodorescu*, montată pe scena Operei române, compozitorul tratează un subiect inspirat din trecutul de luptă al poporului nostru pentru dreptate și libertate națională.

Balada *Miorița*, scrisă în 1966 și tipărită anul trecut de către Editura muzicală, se remarcă prin confesiunea sinceră, lipsită de retorism. Lucrarea debutează cu un preambul, de fapt un semnal pianistic care compune și

recompune diferite evenimente melodice, în modurile eolic și frigic cu centrul pe *mi*. Armonia se sprijină pe segmentarea sau proiectarea grupată a elementelor alcătuitoare ale modului:



Întîlnim trisonuri și acorduri complexe, înlanțuite sau suprapuse, tratate într-o manieră vizibil diatonică