

## Opera „Dreptul la dragoste” de Teodor Bratu

de Grigore CONSTANTINESCU

De-a lungul ultimului deceniu, compozitorul Teodor Bratu și-a îndreptat din ce în ce mai mult atenția spre formele ample ale teatrului muzical. Experiența sa în domeniul genurilor corale — de la poem la miniaturi — precum și cultivarea consecventă a celor vocale, își arată rezultatele în apariția succesivă a creațiilor sale de operă, fie inspirate din momente ale trecutului, legendare, cum este *Stejarul din Borzești*, fie apropiate de evocarea plastică, cu formule moderne de imaginare a universului sonor sugerat de povestirile lui Ion Creangă — *Punguța cu doi bani*. La cea de a treia lucrare, intențiile compozitorului sînt manifest îndreptate spre evenimente ale istoriei contemporane. După cum mărturisea Teodor Bratu, într-un interviu pe care mi l-a acordat în timpul elaborării operii *Dreptul la dragoste* (revista *Contemporanul*, 24 august 1973) „este o operă medalion, mai binezis un portret liric. Motivul inspirator l-am găsit într-o emoționantă carte scrisă în cinstea simecentenarului Partidului, de către Ecaterina Lazăr, și intitulată *Aveam 18 ani*. În colaborare cu autoarea, care semnează împreună cu mine libretul, a luat naștere scenariul destinat viitoarei opere. Citind-o, te convinge mai întii felul în care sînt exprimate direct, fără alambicări stilistice, întîmplări efectiv trăite. Este acea veridicitate care dă putere de germinare unei recreări muzicale, pornind de la același material. Tonul neafectat al povestirii înlătură de la bun început convenția, schematismul... Maria — sau după numele de ilegalistă, Ecaterina Roșu — oferă mult material expresiv, reprezentînd destinul unei tinere care, în anumite condiții, devine în mod necesar o activistă. Dar, subliniez, ideea principală este că eroii nu se vor erci, ci sînt formați de flacăra luptei. Orice om, în condiții similare, nu poate evolua decît spre această ipostază... Prin destinul ei, Maria este un personaj simbolic: prin întîmplările pe care le trăiește este însă un caz particular, strict autentic. Tînăra care a înțeles cauza luptei muncitorilor, care are tăria să se opună oricăror schingiuri și amenințării cu moartea, trăiește însă și clocotul sentimentelor virstei sale. Are, cum spune titlul, *Dreptul la dragoste*...; lumina Insurecției transfigurează, salvatoare, însuși destinul eroinei.“

Dramaturgia întregii opere urmează această linie ascendentă, care plasează pe o spirală

evoluția diferitelor elemente angrenate în momentele de cumpănă ce au precedat Insurecția de la 23 August. În acest sens se explică însăși construcția deschisă a lucrării, în care fiecare tablou constituie o succesiune spre o rezolvare a conflictului, care înseamnă totodată începutul unei noi vieți. În dorința de a reda această gradată acumulare de fapte simbolice, îmbinate cu elemente legate de un destin particular, compozitorul și libretistul optează pentru soluția întrepătrunderii a două feluri de narațiune — narațiunea stărilor de spirit și afectele lor, pe de o parte, și narațiunea faptelor pe de altă parte. Soluția înlesnește astfel zugerăvinea unei dinamici a evenimentelor, realizată prin elementul de acțiune teatral-dramatică, pe care se plasează momente de „stop-cadru“ asupra sentimentelor, momente ce se succed și ele într-o ordine ce sugerează maturizarea eroinei principale. Din concepția aceasta dramaturgică rezultă, firesc, modul de comunicare muzicală care, evitînd ilustrația, preferă marcarea comentată a pilonilor acțiunii, asemenea unor coloane ce sprijină întreg edificiul suitei de imagini, fapte și sentimente.

Construită din șase tablouri, opera apare ca un amplu poem vocal simfonic, cu precizarea că elementul de dramaturgie specifică genului este în permanență păstrat. Pentru impresia de poem pledează și modul de înlănțuire a tablourilor care nu îngăduie, practic, vreo întrerupere în desfășurare, urmînd logica legăturii de secvențe în flux continuu. *Preludiul* operii cuprinde, în cîteva elemente, datele ambiantei generale în care este plasată povestirea. Cele patru momente distincte sugerează pe rînd atmosfera sumbră a lunilor ce au precedat Insurecția (a, motiv larg, tensionat), apoi dinamica acțiunilor revoluționare (b, motiv cu un desen ritmic pregnant), la care se adaugă o scurtă scandare *alla marcia* (c, motiv ce se reia pe parcursul scenei demonstrației), revenind din nou la tensiunea gravă a începutului (d, motiv ce îmbină elementele de narațiune cu cele ale culorii de epocă, într-o dublă temă).



etc.

etc.

etc.

etc.

Tabloul I este precedat de o scurtă secvență care are ca scop supratensionarea momentului de deschidere a acțiunii: (secvență cu care se va reveni în acest tablou, intitulat „În furtună“), o execuție „exemplară“ a unui luptător revoluționar marchează atmosfera de încleștare a luptei muncitorimii, asemenea unei tragice exclamări.

Sirena

etc.

Povestirea propriu-zisă începe cu un scurt dialog între Iulian, activist ilegalist, și bătrânul muncitor Toader, pregătind un moment *arioso* în care acesta din urmă comentează situația tragică a muncitorimii, în vîltoarea războiului. Sintem deci în plină desfășurare a unei secvențe ce aparține imaginii generale a epocii, la pragul unei puternice confruntări revoluționare. Elementele acestei secvențe se acumulează treptat — chemarea la acțiune a lui Iulian și răspunsul muncitorilor, revenirea semnalului amenințător care simbolizează execuția, marșul de luptă și scandările demonstrației. Pe această creștere vocal-simfonică se plasează două elemente narrative — prezența printre demonstranți a Mariei și uciderea lui Moș Toader. Compozitorul plasează

aici, la maximum de creștere a tensiunii, acest moment al morții lui Moș Toader, ca o culminație prin culori sumbre. Reluarea frazelor melodice din primul său *arioso*.

Andante

Se la-să ne-guri gre-le pes-le lu-

me. Dar fa-cul-re-vel-iei moc-neș etc.

sub ca-nu-șă. Che-ma-rea la lup-tă răz-ba-le...

urmate de o scurtă intervenție a corului încheie primul tablou, de fapt o scenă ce vine să întregască comentariul orchestral al *Pre-ludiului*.

În următorul tablou, „Dreptul la dragoste“, povestirea își îndreaptă reflectorul asupra vieții Mariei. Este ajunul Anului Nou, un ajun trist, descris de preludiul la tablou prin depănarea unei melodii simple, melancolice. Ideea acestei melodii i-a fost sugerată compozitorului de autoarea romanului, păstrînd în intervalică acea ambianță nostalgică a cîntecelor populare doinite (tema este de altfel intitulată „Amintiri...“)

Adagio melancolico

mp

f

etc.

Legat de acțiunea scenică, într-un moment istoric constituit pe caracteristicile evenimentelor istorice, momentul de deschidere a tabloului trece de la acest comentariu melodic la două secvențe cu destinație precisă. Prima aparține audierii unei emisiuni radiofonice, culminînd cu buletinul de informații. Cea de a doua, puțin mai tîrziu, redă în dialogul Mariei cu un vecin, starea țării în preajma anului 1944. Între aceste două secvențe compozitorul plasează un scurt *intermezzo* instrumental (o muzică agitată, redînd frămîntările fetei) și un colind cîntat de copiii vecinului, pată de lumină, contrastantă, în care recunoaștem cantabilitatea unor partituri corale ale compozitorului.

Allegretto pastorale

PEȚITA

Mii-ne A-nul se-n-o-ies-te Ver-de

BĂIATUL

Mii-ne

Fir de tran-da-fir. etc.

A-nul se-n-o-ies-te.

Pe această pregătire care, treptat, a dus acțiunea spre centrul povestirii, intrarea lui Iulian capătă o pondere dramatică aparte. Un scurt dialog precede ductul celor doi, adăugînd date noi în privința activității lor de luptători ilegaliști. Dialogul se desfășoară pe o susținere ritmică a orchestrei, înlesnind înțelegerea cuvintelor recitativelor. Dar este în același timp pregătirea pentru deschiderea duetului, de fapt punctul central al tabloului. Dacă pînă acum narațiunea urmase linia sinuoasă a redării faptelor, acum primează starea efectelor, descrierea sentimentelor ce-i animă pe Maria și Iulian. Primele fraze ale Mariei marchează esența lirică a mărturisirilor, cu o melodică generos cantabilă.

Andante

Te-aș-tep-tam în fi-e-ca-re soa-ră. Ca a-e-ru-l, ca-a-pă-mi-tre-bu-i-ai, etc.

Apoi, rînd pe rînd, cîteva mari fraze dezvoltă acest început, spre exprimarea încrederii în lumină.

MARIA  
Dar soa-re-le din ne-guri de-o sa-pa-ră. etc.

IULIAN  
Dar soa-re-le din ne-guri de-o sa-pa-ră. etc.

Chiar dacă evocarea evenimentelor și condițiilor vieții contrazice „dreptul la dragoste“ (secvențele cîntate de Iulian — „cînd ești lipsit de soare“, cu un material motivic ce amintește de elementul *b* din *Preludiu*). Dar, asemenea unei culminații luminoase, credința în frumusețe și iubire capătă la Maria dimensiunile apoteotice ale fericirii în care omul trebuie să spere și pentru care trebuie să lupte. Fraza aceasta, închizînd simetric începutul duetului, — cel mai mare moment liric al operei —, împlinește arcada armonioasă a întregului tablou.

În grea-va noap-te ca-re ne-n-con-joa-ră,  
lu-cea-făr, tu mi-ai fost me-reu a-prins. La  
gla-sul tău du-ios ca o vi-oa-ră. etc.  
Mă-n-fi-o-ram ca floa-rea de ca-is!

Asemenea unui jurămint de credință, care învinge orice adversități, pe culminația aceasta, care coincide cu sărbătorirea Anului Nou,

intervin din afara scenei sonoritățile unui cîntec revoluționar — *Privesc din Doftana*. Din nou compozitorul optează pentru obținerea efectului maxim fără expansiuni sonore spectaculoase, preferînd ascensiunea lirică prin care capătă un mai larg orizont al sentimentelor. Finalul propriuzis al tabloului, cu arestarea celor doi de către Siguranță, readuce elementul de narațiune în sfera acțiunii dramatice, replică violentă la melancolia preludiului introductiv al scenei (replica se constituie muzical din reluarea variată a primei teme, *a*, din *Preludiul* operei.)

„Interogatoriul“, *Tabloul III*, aparține tot sferei narațiunii de fapte, cu scopul de a contura totodată trăsături definitorii ale caracterelor personajelor principale. Rezumîndu-se la desfășurarea unui dublu interogatoriu — în paralel — la care sînt supuși Maria și, separat, Iulian, tabloul se construiește din replici caracteristice, reflex al unor atitudini caracteristice. Pe de o parte oamenii Siguranței, cu reacții violente, agresive, pe de altă parte Maria, opunînd o rezistență gravă, prin negare, și Iulian, devenit din acuzat, acuzator. Pentru construirea muzicală a acestui interogatoriu, puternic marcat prin timbralizarea individualizată a instrumentelor și prin pregnanța registrației vocale, compozitorul utilizează mai ales motive ritmico-melodice preluate de orchestră, care sprijină dialogurile. Iată cîteva dintre cele mai reliefate motive, începînd din scurta introducere orchestrală (*a*, motiv cromatic de optimi), apoi din formularea elementelor de acuzare (motiv *b*, care amintește oarecum *Preludiul* operei) sau unul dintre elementele anchetării (motiv *c*, mai complex, care va sta la baza finalului de tablou, construit sub aspectul unei *stretta* de tempo și ritm).

Moderato  
Orotogli

legato etc.

Più mosso

Pentru prima dată o secvență se încheie pe maximum de încordare, transmisă ascultătorului ca atare, prin mijloacele sonore ale nuanțelor puternice, ale tensionării ritmice. Aceasta se explică prin necesitățile de culminație dramaturgică și prin contrastul cu tabloul următor, „După gratii“ (*Tabloul IV*). Secvența închisorii este realizată sub forma

unui lied tripartit, în care corul deținuților (cu solo de soprană) constituie pilonul melodic principal, bazat pe o tematică de filiație populară.



Partea centrală a liedului este împărțită în două momente care apar legate prin contrastul aparent dintre sfidarea cîntecului țigăncii Mița, ostentativ agresiv, la adresa temnicerilor,



și dialogul ce urmează bruștei apariții în celulă a Mariei. Aici, efectul unui zgomot de lanțuri se adaugă muzicii în nuanțe sumbre, de un caracter subliniat depresiv.



Încheierea tabloului, cu reluarea cîntecului deținuților, se leagă muzical de *Tabloul al V-lea*, „Mama”. De această dată, structura lirică a liedului, pe care se construiește tabloul este dată de un cîntec doinit (amintind oarecum melodica introducerii *Tabloului al II-lea*) prin care Mama jelește soarta fiicei sale, al cărei destin nu îl înțelege pe de-a-ntregul.



Duetul propriu-zis se desfășoară pe fraze legate una de alta, cu o ritmică agitată atât în replicile solistice, cât și în cele instrumentale. Caracterul oarecum informativ al dialogului este conferit de specificul cuvintelor schimbate între Maria și Mamă, din care se află despre apropiata naștere a copilului și evadarea lui Iulian. Dar, încadrarea pregnant melodică a acestui dialog, prin cîntecul de jale al mamei, nu lipsește acest tablou de linia lirică necesară înaintea finalului operei. Din nou compozitorul a apelat la culminația lirică, ca fiind mai apropiată de specificul povestirii sale, evitînd accentele exterior patetice.

Cu finalul operei — *Tabloul VI*, „Sub aripa morții” — Teodor Bratu îndreaptă mersul dramaturgiei spre o sinteză a tuturor elementelor prezentate pînă acum. Personajul Mariei capătă noi dimensiuni în prima parte a tabloului, prin marele solo al sopranei. Precedat de o variantă a momentului intrării Mariei în închisoare (*Tabloul IV* după cîntecul Miței), Cîntecul de leagăn nu este un simplu prilej de popas liric. Atît cuvintele Mariei, impregnate de tristețe, cît și structura melodică a lui aparțin unei sfere expresive precis orientate.



De asemenea, între strofele cîntecului, două elemente tematice ne rețin atenția. Primul, instrumental, sugerează încrederea fetei în ajutorul tovarășilor ei de luptă (motiv ce va fi amplificat mai tîrziu); al doilea este un recitativ vocal asemănător, prin vioiciunea ritmică și dinamică, prozodiei descîntecelor populare.



Alcătuit din mai multe secvențe — cu rostul de a sluji drept concluzie pentru întreaga narațiune — tabloul se continuă cu o scurtă scenă în care Maria află de la un deținut că tovarășii nu au părăsit-o. Și, înflăcărată de această speranță, cîntă, asemenea lui Iulian la începutul operei, sentimentul de încredere în viitor, în cauza luptei. Este un prim moment apoteotic al finalului, net deosebit de ambi-anța expresivă de pînă acum, construit sub forma unui amply arioso.



Mersul acțiunii se precipită. Intrarea directorului închisorii (pe motivul introductiv al *Tabloului III*), spaima și neliniștea așteptării execuției anunțate de el (timp care se materializează, în trecerea sa, prin dinamica sugestivă a unui cor de culise, cu intonații de marș revoluționar, la care se adaugă bătăile îndepărtate ale unui orologiu și reluarea în orchestră, în nuanțe scăzute, a cântecului de leagăn) preced nevenirea, cu funcție leitmotivică, a cântecului „Privesc din Doftana“. Pe această pregătire, care înseamnă totodată creșterea încordării psihologice, irumpe momentul dramatic al eliberării, realizat prin mijloacele *parlando-ului*. Aici se încheie propriu-zis povestirea. *Finalul* coral al operei apare ca o largă poartă deschisă viitorului. Treptele acestei apoteoze, care este apoteoza unui destin particular și totodată apoteoza unei lupte colective, au dimensiuni ample, oratoriale. Compozitorul desfășoară, cu generozitate, o melodică largă, avîntată, pornind de la alternarea — A. B. A. — a două motive pregnante.



Ultimele fraze ale orchestrei, în această an-bianță de efervescență sonoră — prima la aceste dimensiuni din întreaga operă — readuc cu alt profil, ascendent, sunetele de bază ale *Preludiului*, căpătînd acum o maximă forță de înălțare.



Urmărirea operei, ca un mare poem vocal simfonic, îndreptățește aprecierea ei drept un monolit alcătuit din secvențe legate între ele,

așa cum spuneam la început. Deși prezența corului nu este, teatral, necesară, dimensiunile sonore ale intervențiilor sale amplifică spectrul expresiv al evoluțiilor vocale, principale sau epizodice. Portretul liric al Maniei este astfel înconjurat de o sumă de elemente care îi proporționează evoluția într-un anumit context. Unitatea stilistică a tratării armonice — pornind de la resursele oferite de sinteza între modal și tonal, existente în fondul intonațional al cântecului popular — libeja mișcare a vocilor, într-o polifonie firească de „atitudini“ sonore, sînt rezultatele aceleiași concepții de cursivitate a narațiunii. Fără a căuta efecte cu totul speciale (excepție făcînd poate sunetul sirenei, transmisia emisiunii de radio, zgomotul de lanțuri sau de împușcături) Teodor Bratu cere orchestrei să susțină un permanent dialog cu soliștii, evitînd să stînjenească rostirea cîntată. Alternanta de fragmente economic orchestrate pe individualități timbrale, cu unisonuri sau, dimpotrivă, cu complexe sonore ale întregului ansamblu se supune mersului narativ, nu însă la limitele ilustrației. Pledează pentru aceasta mai ales momentele introductive — mici preludii — ale fiecărui tablou, precum și strînsele relații motivice de pe parcursul operei, care aparține ansamblului dramaturgic.

*Dreptul la dragoste*, operă care poartă nu numai consecințele unei experiențe personale, ci și pe cele ale evoluției teatrului nostru muzical de-a lungul a trei decenii, constituie pentru Teodor Bratu cea importantă încercare de a crea un teatru muzical contemporan, inspirat din contemporaneitate. Reușita are, din această cauză, tocmai la un temperament inclinat spre lirism, semnificații majore. Și, poate în primul rînd, arată că potențarea maximă a valențelor talentului său componistic este condiționată de sincera angajare pe făgașul ales. Ceea ce, neîndoios, este demonstrat de Teodor Bratu cu prisosință în această nouă partitură a sa, care vine să întregască domeniul teatrului muzical românesc contemporan.