

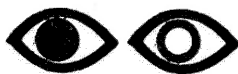
ANTRACTE

CUM SĂ-1 JUCĂM PE CLASICI?

Cum putem juca piesele din repertoriul clasic? Cum putem să facem actual mesajul lor? Aceasta pare să fie întrebarea fundamentală a stagiunii teatrale europene la începutul anului 1970. Cîteva montări importante pe scenele principale au creat posibilitatea unor schimburi de opinii, au ridicat probleme și au propus cîteva soluții.

De obicei, montarea pieselor clasice este codificată de tradiții, interpretarea textelor și modalitățile realizării scenice sînt fixate în spectacolele etalon. Iată însă că instituții conservatoare, cum este Comedia Franceză de pildă, îndrăznesc să inoveze! Fenomenul este mai mult decît semnificativ. În teatru se schimbă ceva, desigur, procesul de inovație a reprezentăției scenice este în curs. Marea revoluție anunțată de Gordon Craig a devenit un fel de „revoluție permanentă” ale cărei rezultate sînt încă greu de apreciat.

La Praga se discută mult spectacolul cu *Lorenzaccio* de Musset la Teatrul Za Brnu. Regizorul Otomar Krejka, o personalitate de valoare europeană, autor al unor montări de răsunet cu *Hamlet*, *Romeo și Julieta*, *Trei surori*, a conceput un spectacol polifonic, în tradiția lui Burian și Frejka, regizorii anilor 1920—1930. Scena devine pentru Krejka imaginea lumii, un Teatrum mundi, iar mișcarea interpretelor principali un episod scos în evidență, o verigă din lanțul întîmplărilor generale. Ritmica muzicală a compoziției scenice, folosirea savantă a tuturor mijloacelor de expresie fac din *Lorenzaccio* a lui Krejka un spectacol exemplar, cu o accentuată teatralitate și o subtilă tratare a elementelor de convenție dramatică, atrăgînd atenția cronicarilor din marile capitale ale teatrului de pe continent. Ceea ce a frapat îndeosebi pe comentatorii din patria autorului piesei este organizarea planului doi al scenei, o problemă de importanță majoră pentru spectacolele cu piese clasice, mulțimea și varietatea personajelor contribuind adesea la îngreunarea peste măsură a scenei și la alterarea mișcării, care este baza spectacolului modern.



În Franța se comentează favorabil încercarea regizorului Jean-Paul Roussillon de a modifica stilul interpretării lui Molière în chiar templul său, pe scena Comediei Fran-

ceze în spectacolul cu *Avarul*. Comentatorii subliniază încercarea lui Roussillon de a citi *Avarul* ca pe o dramă, subliniind mai mult alienarea pe care o suportă personajele în relațiile falsificate dintre ele, decît elementele comice tradiționale. Ne-am amintit cu acest prilej de observația scăpărătoare a lui Călinescu referitor la *Cidul* lui Corneille, care i se părea a deveni cu timpul o comedie. Tragediile clasice pot să-și schimbe caracterul, după optica vremii care le interpretează, devenind comedii. Criticul român spunea că în piesa lui Corneille cazuistica personajului principal stîrnește risul. De ce avatarurile lui Harpagon nu ar putea, în acest caz, să devină subiect pentru o dramă? Este ceea ce a gîndit Roussillon în spectacolul său de la Comedia Franceză, punîndu-l pe Michel-Aumont să interpreteze un Harpagon tragic.



Spectacolul Teatrului Național din Strasbourg cu *Bărbierul din Sevilla* se bucură de cea mai bună primire din partea criticii. Claude Olivier, cronicarul revistei „Lettres françaises”, își intitulează cronica la această montare a lui Pierre Etienne Heymann; *Artificiul rege*, subliniind elementul convențional, singurul care putea face să trăiască textul artificial și incredibil al lui Beaumarchais. Cităm: „El a găsit prilejul de a ne da o lecție edificatoare asupra convenției teatrale, asupra importanței artificiei, fie că se află în limbaj, în costume, în accesorii. În alți termeni, el alege „Bărbierul” pentru a face un „anti-Bărbier”, pentru a-l demonta, a-i arăta mecanica, pentru a ne incita să creăm povestea în loc de a o urmări”.

PIERRE CARDIN, DIRECTOR DE TEATRU

Este adevărat! Celebru creator de mode Pierre Cardin, care dă linia pentru îmbrăcăminteia întregii Europe, va fi conducătorul Teatrului „des Ambassadeurs” care se va numi de fapt „Complexe Cardin des Ambassadeurs” și va fi în întregime restaurat pînă la 1 aprilie. Cardin dorește să transforme teatrul într-un centru al artei de avangardă. Teatrul său va avea ca vedetă pe cunoscuta actriță de cinema Jeanne Moreau și va reprezenta piese al căror titlu încă nu a fost dezvăluit, dar despre care se spune că vor răspunde vocației pentru nou-tate în arta scenică. Complexul Cardin va

ANTRACTE

avea de asemenea un restaurant, o sală de conferințe cu 700 de locuri, o sală de cinema, o discotecă și două săli de expoziție. Ansamblul va fi decorat de cunoscutul pictor Vasarely. Interesantă este ideea lui Cardin că arta teatrală simte nevoia de a fi integrată într-un ansamblu de manifestări artistice, urmărind același scop. Creatorul de modele pentru îmbrăcăminte imaginează desigur modele pentru teatru! N-ar fi exclus să consemnăm în curînd „linia Cardin” în arta scenică! Mai precis, linia lui în ceea ce privește organizarea acestei instituții, în ceea ce privește relațiile cu publicul și cu celelalte arte. Ceea ce ar însemna foarte multi.

O SUGESTIE!

Cinci actori sub conducerea lui Stephan Meldegg prezintă în pivnița restaurantului Padî, pe o scenă de patru metri pătrați, un spectacol Tennessee Williams compus din două piese într-un act. Spectacolul se termină cu replica: „Mulțumesc, domnule Cehov” și reprezintă încercarea unor oameni de a se refugia în imaginar, consemnînd în același timp absurditatea evadării din real. Important este însă faptul că un divertisment de bună calitate poate să aibă la bază texte din teatrul scurt, montate în sensul

exigențelor locului. Am putea renunța la stupiditatea unor programe de bar și de restaurant, preferînd în locul lor mini-teatrul. Este nevoie doar de puțină pasiune, de inteligență artistică și... de bunăvoință. Ar merita să încercăm!

SUCCESEL LUI BALȘOI

Un deosebit succes a avut la Paris. Teatrul Mare de Operă din Moscova cu Boris Godunov de Mussorgski. Comentatorii au fost unanimi în a sublinia marea forță a ansamblului, caracterul neconvențional al reconstituirii istorice, calitățile vocale și fascinația interpretării actorilor din rolurile principale. De remarcat tinerețea interpreților aleși pentru acest turneu: vîrsta medie a actorilor este de 33 de ani, iar unii nu depășesc 27, ceea ce ar putea să impresioneze organizatorii de turnee și spectacole de la noi. Mai amintim că Teatrul Mare din Moscova împlinește în curînd două sute de ani de existență glorioasă (primul spectacol a avut loc, pe scena sa, la 28 martie 1776), fiind expresia cea mai fidelă a cîntecului rusesc, a vocației pentru muzică a poporului rus.

DOCUMENT

Juriul Premiilor revistei „Teatrul”, pe anul 1969. De la stînga: Radu Beligan, Margareta Bărbuță, George Ivașcu, Radu Popescu, Mihnea Gheorghiu, Virgil Teodorescu și Matei Călinescu



Să facem un mic calcul. Sint la ora actuală vreo 70—80 de compozitori români în activitate. Poate chiar mai mulți. Lucrările încheiate în cursul unui an, vreo două sute. Putem accepta, dînd credit diverselor motive, că jumătate măcar împing înainte istoria noastră muzicală. Dacă însă trecerea prin sălile de concert bucureștene se face în rație de 3—4 pe lună, e cît se poate de limpede că numai vreo treime din compozițiile, pe care, oricum, le-am luat de bune, apucă să se finalizeze. Și asta iarăși numai dacă o muzică odată cîntată și-ar pierde din oficiu dreptul la o eventuală reluare, spre a nu strica rîndul, lucru care, evident, ar interzice publicului sau interpretilor să-și manifeste mai concret preferințele. Cît despre preferințe și reluări, mai intră în scoteală și slăbiciunea față de cîte un prieten sau șef din breaslă. Cum nimeni nu-și ia inima în dinți să sfătuiască pe ostenitorii în fața hîrtiei cu portativ să se mai apuce și de alte treburi, nici să determine pe numeroșii interpreți (mai mulți, azi, decît vreo dată s-a putut visa) să-și amintească ceva mai des de confrății cu condeii de pe aceste meleaguri — care orice s-ar spune au dat una din cele mai interesante școli naționale din lumea contemporană — decalajul între ceea ce se cîntă și cît se compune la noi crește imperturbabil.

Din punctul de vedere care ne interesează, cei trei aleși ai lui decembrie au fost Anatol Vieru, Liviu Glodeanu și Ștefan Zorzor. Lui Vieru i-am auzit în concertul orchestrei Radioteleviziunii piesa care îi prezenta pentru prima oară în fața publicului niște preocupări de acum 5 ani. Precizarea își are importanța ei. Nu e vorba de oarecare cinci ani. Nu. Fiindcă este tocmai perioada mutației din opera lui Vieru, care s-a aliniat mai în urmă celorlalți cîțiva căutători de talia lui Niculescu, Stroe și Olah. După o mai îndelungată exercitare a compoziției cu ustensilele neoclasicismului Vieru a pierdut și el încrederea în perenitatea absolută a formei de sonată, a materialului tonal, ceea ce în ultimă instanță înseamnă prioritatea înălțimilor sonore ca criteriu de organizare a discursului. Or, *Concertul pentru vioară și orchestră* stă exact la cumpăna dintre vechea atitudine și interesul pentru altceva. Dacă instrumentul solist își recită rolul punînd în operă tot arsenalul stilului virtuos de tradiție clasică, poate chiar mai ostentativ decît în cîteștrei concertele scrise mai înainte (flaut, violoncel, pian), acel altceva îl realizează Vieru cu ajutorul orchestrei. Ea nu acompaniază cîntatul auster al viorii — lucru pe care și-l face singură, la nevoie, în stilul polifonic al lui Bach — cît îl înțeapă (la propriu) cu o suită de dialoguri reci, monosilabice, unde se distinge noua concepție de organizare a materialului sonor după criteriul timbrelor. Hotărît, muzica lui Vieru nu are rotunjimi. Geometria sa din linii drepte sau frînte, niciodată curbe, com-

pune o lume a suprafețelor incoade, neospitaliere, o lume de austeritate, prielnică actului de concentrare.

Așa ambivalent față de trecut și viitor — și nu ambiguu de vreme ce autorul și-a făcut explicit opțiunea ulterior — *Concertul* e foarte bine făcut și foarte caracteristic spre a exprima în mod firesc apusul literaturii unde ansamblul era doar un fundal de reliefat isprăvile eroului virtuoz, care pînă la urmă trebuie neapărat condus cu bisuri la ieșire. Că muzica nouă e, dimpotrivă, un proces colectiv, o conlucrare de echipă, ca în toate domeniile activității contemporane, am întrevăzut în țesătura aparatului simfonic.

Interpretarea violonistului Avy Abramovici, limpede și frumos arcuită, egală cu performanța remarcabilă pe care a realizat-o pe disc, a reușit evitarea ispitei de a îndulci tonul instrumentului. Aș imagina chiar —

STAGIUNEA

mi se pare în spiritul *Concertului* — o viitoare versiune cu o și mai radicală despărțire de unele legări prin glissando.

Conducerea muzicală a lui Pierre Colombo (Elveția) a dat orchestrei transparența sa de zile mari, pentru care acest colectiv și dirijorul său ocazional merită elogii. *Sinfonia Jupiter* de Mozart a sunat dramatic prin opunerea precisă și dinamică a planurilor sonore, deși într-o viziune total simplificată a detaliilor, lipsite de aportul suspensiv al micilor respirații și al jocului de accente care să contradică pulsația metrică; și *Ucenicul vrăjitor* al lui Paul Dukas a beneficiat de asemeni de o remarcabilă acuratețe și strălucire. În schimb, din *Mama mea gîsca* de Ravel nici măcar o interpretare optimă nu a mai putut salva mare lucru, după ce bruma de armonii și de combinații orchestrale, care țineau treaz interesul pentru această piesă, au devenit și ele poncifuri ale muzicii de duzină.

La concertele Filarmonicii s-a executat în primă audție *Ulysse* de Liviu Glodeanu, prezentat sub conducerea competentă a lui Mihai Brediceanu. Că Glodeanu este un talent nu e o noutate. Cîntat cu o voce remarcabil de limpede și de puternică de soprana Iulia Toszer din Cluj, ciclul de poeme a avut momentele sale convingătoare. Se simte însă la Glodeanu parcă un soi de improvizatie, care lasă goluri în manevrarea de altfel destul de ingenioasă a unor nuclee modale generatoare. Cînd locul pentru intuiție și memorie e prea mare se naște pericolul alcătuirilor eterogene. Evident, orice creator își apropie selectiv lucrurile pe care le crede utile din trecut și din prezent. Este

ceea ce se cheamă informație și cultură. Dar în afara unor intenții exprese de colaj, se cere ca rememorările să treacă circuitul de retorte încălzite la focul aceleiași personalități. Nu mi se mai pare suficient faptul că Glodeanu lasă să se întrevadă această certă personalitate — un temperament dirz, scuturat de forțe telurice. Ii trebuie acum neapărat uecalta de lucru perfecționată, care se cheamă sistem de modelare și care se confecționează în exemplar unicat, numai în propriul atelier.

La fel cu Ștefan Zorzor. Întotdeauna cite o idee scilpitoare îi servește de mobil în diversele lucrări. *Muzica festivă*, pe care am auzit-o de asemeni la Filarmonică sub bagheta lui Brediceanu, are la bază jocul solemn al unor acorduri clasice majore și minore intonate la alămurii. Acest material elementar nu vrea să fie decât pretextul unor formulări într-un context nou. Dar și aici,

MUZICALĂ

intuițiile sonore de certă reușită, alternate cu banalități și discrepante de limbaj, descoperă aceeași carență de sistem. Cred că maturizarea însăși a compozitorului va fi condiționată de găsirea lui.

Un eveniment cu totul memorabil al vieții noastre de concert a fost seara de muzică contemporană vieneză pe care ansamblul *Musica Nova* a prezentat-o în Sala mică. Dificultatea principală, care a împiedicat multă vreme răspindirea compozițiilor lui Arnold Schönberg, Anton Webern și Alban Berg a constat în noutatea revoluționară a limbajului. Dar și aici, pe măsură ce timpul trece, latura senzațională se estompează. Azi, cei trei eroi ai serialismului clasic departe de a se prezenta izolați față de preocupările epocii lor, sînt mai degrabă integrați — poate cel mai consecvent — în post-romantism, reprezentînd deznodămîntul necesar al unei lungi filiere.

Dacă nu există o discontinuitate de fond între compozițiile de tinerețe și acelea de maturitate ale celor trei creatori vienezi care au revoluționat gîndirea muzicală a secolului, lucrul este explicabil. Serialismul nu apare ca un dictat cerebral — așa cum a fost adesea acuzat — ca expresie a unei voințe arbitrare, ci reprezintă organizarea conștientă a unei tehnici mai fertile, a unui sistem, în cadrul unui limbaj înfiripat pe nesimțite și care se dezvoltase o vreme spontan și empiric.

O mărturie directă a fost confruntarea în recital a *Pieselor op. 5* de Alban Berg cu *Suita op. 29* a lui Arnold Schönberg, aparținînd celor două etape distincte din evoluția ambilor compozitori: așa numitul ato-

nalism „liber” și serialismul dodecafonic. Materialul lor se situează în aceeași zonă a violențelor expresioniste, a languroaselor armonii wagneriene și a umorului exasperat.

Anton Webern a putut fi cel mai bine reprezentat în concert, fiindcă muzica sa este o concentrare extremă. Cazul limită — poate față de întreaga istoria muzicii — îl realizează acele trei *Piese op. 11* pentru violoncel și pian, din care una durează numai zece secunde, „un instantaneu — după remarcă lui Roman Vlad — care iese din lumea temporală într-un spațiu infinit”. Extrema condensare a acestui giuvaer muzical trebuie examinată sub prisma consecințelor logice ce decurg din cea mai extinsă multiplicitate de funcții pe care vreun compozitor le atribuisse pînă la Webern sunetelor din partitură.

Trioul pentru coarde, op. 20 ocupă un loc deosebit în istoria muzicii, loc comparabil cu *Arta fugii* de Bach, care ne aduce în prezența unui limbaj „ermetic” unde fiecare eveniment acustic corespunde unei determinate funcții matematice. De fapt, în dorința de a stăpîni impulsul subconștient de natură expresionistă și urmărind să delimiteze creația de haos printr-o participare rațională a artistului, Webern a așezat aici pentru prima oară o nouă ordine în desfășurarea muzicii instrumentale, care să fie expresia unei sinteze a legilor universului, a comuniunii între spiritul uman și natură.

Cvartetul op. 22 pentru vioară, saxofon, tenor și pian efectuează un pas înainte în concentrarea limbajului melodic, pînă la identificarea cu tonurile singulare. Relația de timbre dintre aceste tonuri trece pe planul determinant, constituindu-se în așa numitele „melodii de timbre”. Prin lucrări de felul *Cvartetului opus 22* Anton Webern avea să determine destinele muzicii tocmai în cea de a doua jumătate a secolului 20.

Cînd în urmă cu cîțiva ani lua ființă o formație *Musica nova*, prin însuși numele ei se preciza profilul care avea să fie o promisiune îndelung dorită în viața muzicală bucureșteană. Prin muncă intensă și seriozitate, prin numeroasele confruntări internaționale *Musica nova* s-a maturizat și și-a dobîndit un renume și un loc de mare prestigiu aici în țară și peste hotare. *Musica nova* este azi în București nucleul principal care animă și polarizează idealul de a face să circule valorile românești noi și de a efectua difuzarea muzicii contemporane în condițiuni optime. Am putut prețui în ultimul concert muzicalitatea rafinată a pianistei Hilda Jerea, tehnica fabuloasă a clarinetistului Aurelian-Octav Popa, tonul de mare clasă al violoncelistului Cătălin Ilea și acuratețea violonistului Mircea Opreanu și a violonistului Valeriu Pitulac, în fine, omogenitatea ansamblului în care și colaboratorii de circumstanță s-au integrat bine sub bagheta tinărului dirijor Aurel Niculescu.

Radu Stan