



Muzica de scenă

Muzica nu a fost o adăugire ulterioară în teatru; din prima clipă acesta a cuprins-o, în chipul cel mai firesc, ca una din componentele sale principale. Ulterior, evoluția (mă refer mai cu seamă la arta europeană) a rezervat felurite soarte muzicii în teatru, uneori acordându-i un loc de cinste, alteori neglijând-o sau mergând pînă la o eliminare completă. Echilibrul inițial nu a mai fost însă niciodată atins. Încercarea naivă a italienilor, în jurul anilor 1600, de a restabili forma tragediei vechi, a dus la crearea unui gen nou, opera, în care echilibrul era, încă o dată, rupt, de data aceasta în favoarea muzicii.

O trecere în revistă a diverselor etape nu și-ar avea locul în anticolul de față; îmi propun mai de grabă să discut situația și posibilitățile actuale, văzute prin prisma unei practici destul de îndelungate a teatrului (cca. 25 partituri compuse pentru scenă), în cursul căreia colaborarea admirabilă cu regizorul Vlad Mugur (în prezent director al Teatrului Național din Cluj), dezvoltată de-a lungul a opt spectacole, a constituit sursa de descoperiri cea mai importantă. Dintr-un punct de vedere pur profesional pot adăuga că — în afara experimentării rapide a foarte multe elemente de morfologie — muzica de teatru mi-a dat un sentiment al timpului scenic deosebit de prețios, care, ulterior, mi-a fost de cel mai mare folos în conceperea și scrierea cîtorva opere.

Constatarea de la care trebuie să pornesc în această analiză este că, răspunzător de rolul și ponderea muzicii într-un spectacol teatral, nu este, cum s-ar putea crede, compozitorul, ci finalmente regizorul, omul chemat să asambleze elementele cele mai variate, într-o viziune unitară. El, și numai el, trebuie să știe *nu* numai cum să interpreteze un text, cum să facă distribuția optimă, cum să pretindă executarea decorurilor și a costumelor, cum să lucreze cu actorii, cum să compună luminile spectacolului, el trebuie să aibă în plus o intuiție deosebită care să-i permită nu numai să vadă, ci să și *audă* viitorul spectacol (notez, în treacăt, că elementul auditiv nu se rezumă la muzică,

ci el cuprinde de asemenea — și cit de important este acest factor — armonizarea vocilor cu textul, pe de o parte — între ele, pe de alta).

Or, un fapt este cert: sensibilitatea muzicală diferențiată, conștientă și cultivată, este statistic mult mai rară decât cea pentru valorile picturale sau decât capacitatea de a vibra la idei. Toată lumea jubeste muzica (sau anumite feluri de muzică), foarte puțini sînt cei care o *cunosc*. Și astfel se crează, în teatru, următoarea situație: regizorul știe — prin tradiție — că muzica e uneori necesară, și el caută să-și asigure colaborarea unui muzician dispus la aceasta, cu care de cele mai multe ori *nu* stabilește un real contact de idei, căruia îi lasă — mai mult sau mai puțin — mînă liberă, și de la care acceptă ceea ce acesta poate, sau vrea, să-i dea. Cunoșc și cazul regizorului care își *închipuie* că are idei și care mai mult reușește să încurce pe muzician. Unde plasează un astfel de regizor nepriceput, muzica? Înapară de momentele cerute de textul autorului (nici acestea cîteodată prea inspirate), cam ori de cîte ori i se pare că trebuie să astupe un gol: o zonă plată a textului (ceea ce aș numi o „băltoacă lirică“), o mișcare insuficient studiată, un moment în care actorul nu reușește să creeze tensiunea dramatică etc. Într-un cuvînt, ori de cîte ori spectacolul e pîndit de primejdia unor lungimi. Muzica de scenă se naște astfel de multe ori nu din necesități interioare (ale textului sau ale viziunii regizorale), ci din considerente pur exterioare, neartistice, să spunem — cu un cuvînt tare — oportuniste.

Care e poziția muzicianului în această chestiune? Și mai întii, cine se imbarcă în galera asta? Pentru că dacă regizorul nu știe ce vrea, muzicianul — cu cele mai bune intenții — nu poate face mare lucru. Uneori se apelează la nume cunoscute în general, alteleori la compozitori care în plus au realizat unele succese în teatru, alteleori pur și simplu la compozitori specializați exclusiv în muzica de scenă (și oricînd disponibili). Această ultimă categorie îndeosebi, deși aliniază nu rareori oameni abili, cu un anume simț al meseriei, este de departe cea mai periculoasă, întrucît furnizează cele mai convenționale și insipide partituri, cele care pot compromite însăși ideea muzicii de scenă, în sine. Ajunsă în acest stadiu de degradare, concepția regizorală despre muzica de scenă (dacă se mai poate vorbi de *concepție*) alunecă și pe ultima coajă de banană aflată în drum și cade în brațele *ilustrației muzicale*, ignobil montaj de muzici complet străine de text, adunate din toate părțile și care-și prelungesc existența caleidoscopică de la spectacol la spectacol. Omul însărcinat cu „ilustrația“ posedă de obicei un fond limitat de efecte (atmosfera duioasă, tensionată, pasională, furtună, groază, mister, grotesc, eroism, „intrarea contelui“ etc, etc) pe care le aplică fără scrupule pe textele cele mai diverse, cu succesul care se poate bănui (teatrul radiofonic suferă de boala asta în forma ei cea mai acută). Cum regizorul nepriceput își concretizează de obicei pretențiile în privința muzicii abia în ultimul moment, cînd vede că mai sînt goluri de astupat, el cere ca muzica să fie gata într-un timp extrem de scurt (în jargonul meseriei, la întrebarea „și cînd vă trebuie muzica?“ se răspunde de regulă: „alaltăieri“).



În critica mea, care poate părea virulentă, însă — în anumite cazuri — este abia exagerată, vor mai interveni două elemente:

— ideea muzicii în spectacol a suferit o vizibilă contaminare de la muzica de film (unde, în general vorbind, nu s-a depășit încă complet situația moștenită de la filmul mut: muzica văzută ca *fond sonor* continuu); spectatorul a fost obișnuit cu un flux de sunete discret și anonim, resimțit mai mult ca lipsă atunci cînd încetează:

— condiția precară a muzicii în alcătuirea bugetului unui spectacol (nu mă refer la condițiile în care muzicianul își cedează producția sa, ci la ceea ce administrația unui teatru este dispusă să cheltuiască pentru execuția sau înregistrarea muzicii, ca să nu mai pomenesc sonorizarea, adesea complet nestudiată, insuficientă, într-un cuvînt, urîță).

Am apăsat pînă la refuz pedala critică în dorința de a înfățișa aspecte negative generalizate cam peste tot în lume, dar pentru a fi drept trebuie să arăt că uneori se întrunesc și condițiile care fac posibilă o adevărată muzică de scenă, adecvată spectacolului și care deci contribuie efectiv la nivelul artistic al acestuia. Ce elemente fac posibil un asemenea miracol și cum ar putea fi evitate în mare măsură erorile semnalate mai sus?

a) Cel mai important factor — și de departe — este gîndirea regizorală aplicată asupra elementului muzical, într-o manieră lipsită de convenționalism. Regizorul e dator să facă un efort de maximă substanțialitate pentru a ști — de la început — dacă în spectacolul său muzica este într-adevăr necesară, cînd și unde este necesară, și cam

ce sferă de intonații se potrivește piesei pe care o pune în scenă (muzică de operă, serială, concretă, de jazz, ușoară, parodistică etc). Uneori soluția cea mai bună constă în utilizarea unui număr cât mai restrâns de elemente. O'Neill a avut, scriind *Emperor Jones*, o intuiție remarcabilă, când a imaginat acel tam-tam continuu, care se întregăză organic în însăși concepția piesei, legind elementul sonor de substanța dramatică. Iată un caz de restrângere la un singur element, eventual la o singură formulă ritmică obsedantă, însă deosebit de eficace. Alteori, concepția despre muzică, fără a fi mai puțin organică, poate fi complet barocă, sau pur și simplu complementară. Oricum, muzica trebuie să ținească *din text*, sau cel puțin dintr-o idee de regie deosebit de clară asupra textului (și trebuie iarăși subliniat că regizorul este singurul răspunzător de cantitatea și amplasamentul în spectacol al elementului muzical).

b) Presupunând existent acest prim factor (ideea clară a regizorului, sau a autorului care în acel moment face act de regie) se pune în continuare problema colaborării cu muzicianul. Aci îndoiala nu e posibilă: un om cu personalitate va furniza un lucru interesant (e bine chiar ca el să fie asociat la efortul inițial de concepție), un simplu meseriaș va da de cele mai multe ori o partitură convențională. Așa cum directorul de scenă va evita să distribuie într-un rol, cit de cit important, un actor slab care să recite convențional textul, tot astfel el trebuie să știe că îndreptarea coloanei muzicale unui om fără fantezie nu va putea duce la nimic bun. Nu orice muzician de valoare are însă simțul teatrului. Și ceva mai multe: dacă între regizor și compozitor nu se creează o relație de perfectă încredere și stimă, în care comunicarea reciprocă a ideilor să fie cât se poate de naturală, e greu de presupus că cei doi — chiar talentați — vor urmări același scop. Ei trebuie cumva să citească în același fel textul piesei pentru ca eforturile lor să fie convergente. Discuțiile prealabile sînt tot atît de importante în această chestiune ca planul arhitectului pentru construirea unei case.

c) Ajuns la un acord de principiu cu regizorul, compozitorul trebuie să dispună de un grad pronunțat de autonomie în ce privește factura și tonus-ul muzicii. El nu trebuie adus în situația de a mimetiza niște atitudini, ci de a scrie muzica *sa* în slujba spectacolului, ceea ce e diferit. Gradul său de libertate este, de fapt, mare, chiar în limitele unei concepții regizorale precise, dar asupra acestui punct voi reveni.

d) Dacă magnetofonul, acest rău necesar, a fost acceptat, e bine să-i exploatăm toate resursele, să nu ne mulțumim cu o zbrîrniială oarecare. Aici e de făcut următoarea remarcă: cel mai bun magnetofon nu poate citi decît ceea ce se află pe bandă (e vorba deci de calitatea execuției și a înregistrării, atît de adesea neglijate), dar el trebuie să redea *tot* ce se află pe bandă. De aceea, esențiale sînt condițiile de sonorizare a sălii, întrebuințarea unui bun amplificator și a unor difuzoare suficient de puternice care să nu fie suprasolicitate de un spațiu prea mare și să fie inteligent amplasate.

e) Unul din parametrii muzicii capătă o importanță cu totul excepțională în teatru și anume intensitatea (volumul sonor). Există o intensitate optimă, una singură, cea care se compune cu elemente vizuale și cu vocile actorilor într-un tot. De multe ori sînt necesare eforturi și antrenament pentru a o obține (cîteodată este necesară o intensitate variabilă pe parcursul unuia și aceluiași fragment), și în orice caz tehnicianul care manevrează aparatele trebuie să posede instinctul scenei, să audă — în imaginație — din sală și nu din colțurile ingrate unde este de obicei plasat.

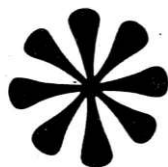


Toate cele expuse pînă aici nu fac decît să delimiteze o acțiune — precum s-a văzut — destul de complicată, fără de care șansele reușitei ar fi serios compromise. Esențialul rămîne însă a fi spus de-acum înainte: e vorba despre condițiile în care se poate face o bună muzică de scenă. Reamintirea cîtorva principii — deduse mai ales din lunga practică de care aminteam la început — nu va fi poate inutilă:

a) Un prim amănunt — cit se poate de banal! — este acela al *duratei* fragmentelor muzicale. Prea adesea regizorii solicită intervenția muzicii pentru cîteva secunde doar! Ei doresc un șoc, dar să nu dureze prea mult, altfel nu mai știu ce să facă în continuare. Or, logica elementară a muzicii pretinde — pentru a fi înțeleasă ca atare —

o durată obiectivă minimă de cea. 30—40 secunde. Acesta este minimul, însă — în principiu — e bine ca muzica de scenă să fie alcătuită din fragmente mai întinse (cîteva minute fiecare). Numai astfel compozitorul poate lucra la randamentul său firesc. Duratele minime (cîteva secunde) se cer rezervate, cu multă economie, pentru eventuale reveniri cu caracter obsesiv, pentru șocuri de maximă intensitate etc.

b) Din cele expuse mai sus derivă posibilitatea pentru muzician de a scrie partitura sa *astfel încît logica pur muzicală a întregului spectacol să se poată profila*. Stadiul ideal (greu de atins) este acela în care compoziția muzicală rezumă oarecum, în planul ei, spectacolul și poate trăi — la rigoare — singură. Dacă muzica este invitată la ospăț, atunci e preferabil să i se respecte demnitatea, nu să fie pusă să îndeplinească cele mai mărunte și îngrate treburi. Epoca romantică, dînd posibilitatea unor Beethoven sau Mendelssohn-Bartoldy să-și compună celebrele lor partituri la *Egmont* sau la *Visul unei noști de vară*, pare a fi întuit mai bine decît noi modernii ce forță poate avea muzica în spectacol (dar trebuie amintit că rolul regiei este complet altul astăzi: importanța ei a crescut enorm).



c) Compozitorul are a-și alcătui cu cea mai mare grijă *corpul sonor*, în care-și va turna gîndirea. În vremea în care teatrele întrețineau cîte o mică formație, era normal să se scrie *pentru* această formație, dar astăzi se deschid alte posibilități (imprimarea pe bandă putînd fi făcută în studiouri speciale, sau oriunde e nevoie). Oricum, unitatea spectacolului trebuie să rezulte și din concepția coloristică a compozitorului. Cu cît mai originală, mai puțin convențională, va fi culoarea, cu atît rolul muzicii va fi mai bine definit. Culoarea aleasă trebuie însă să se potrivească piesei, să nu fie arbitrară. Dimpotrivă, să pară că rezultă firesc deopotrivă din substanța piesei, din istoricitatea ei și din viziunea concretă asupra spectacolului.

d) O mare atenție se cuvine acordată interferențelor sonore. Una va fi scriitura: cînd muzica subliniază mișcarea, alta cînd e destinată să constituie (fundal) suport unui text rostit. Compozitorul trebuie să știe cu precizie în ce zone ale spectrului sonor se poate insera, și, mai ales, ce cantitate de informație suportă momentul respectiv. Laborioase dezvoltări contrapunctice ar fi cu totul deplasate, în timp ce atenția este captată în principal de sensul textului. În alte cazuri însă, în sarcina muzicii poate cădea răspunderea cvasi-totală pentru crearea tensiunii. Atunci se cere compozitorului o desfășurare de mijloace adecvată.

e) Mai sus pomeneam de un acord de principiu între regizor și compozitor asupra stilului muzical. Evident, compozitorul scrie muzica *sa*, însă o scrie în slujba unui text și a unui spectacol de o factură determinată. Personalitatea sa are a se acorda cu cea a regizorului și a scenografului pe de o parte, cu istoricitatea piesei, pe de alta. Un pronunțat grad de maleabilitate îi este absolut trebuincios (atît de la spectacol la spectacol, cît și în cadrul uneia și aceleiași muzici de scenă), fără de care riscă să facă un efort divergent și în consecință — în bună măsură — inutil, poate chiar dăunător. Rețete nu se pot desigur prescrie, dar preocuparea pentru un *anume* ritm al spectacolului, pentru o *anumită* sferă de intonații precis intenționată, nu poate fi eludată. Nu e vorba de o legătură stilistică facilă (Eschyl¹ poate suporta muzica electronică și Lesage orchestra lui Duke Ellington!), ci de claritatea intențiilor. Compozitorul să nu se mulțumească nici cu niște convenționale aluzii istorice, nici cu un flux de muzicalitate propriu, dar — prin raport la spectacol — anonim. Încă o dată, el are de găsit o medie ideală între substanța piesei, sensibilitatea sa și concepția regizorală. Astfel făcînd, nu-și înjosește personalitatea, ci *colaborează*, în sensul cel mai bun al cuvîntului. Cîștigul pe planul pur muzical poate fi adesea neașteptat.

f) Muzica poate fi uneori gîndită ca delimitînd mari secțiuni ale dramei. Ea are în acest caz funcția unui cadru. Dar cel mai adesea ea apare ca un mijloc de tensiune dramatică a acțiunii, din cînd în cînd, și ca oază lirică. Supra calității dramatice aș dori să insist îndeosebi. Două momente sînt foarte greu de realizat: cel în care muzica începe (spectatorul trebuie să fie convins că nu se poate altfel, că intrarea muzicii nu este un fapt arbitrar) și cel în care se termină (rămîne totdeauna un gol de care e bine ca regizorul să fie conștient; de aceea ne este mai ușor să admitem

„terminarea“ muzicii, dacă și în planul logicii ei, un sfârșit este simțit ca necesar). Dar, între aceste două momente apare necesitatea creării unei tensiuni dramatice. Dacă la terminarea bucății muzicale spectatorul nu a fost transformat, condiționat să primească *altfel* evoluția ulterioară a evenimentelor scenice, atunci muzica a fost inutilă; ea s-a redus la dimensiunile unui banal element decorativ, fără funcție dramatică bine determinată.

g) Noțiunea însăși de muzică de scenă a evoluat mult în ultima vreme. Sintem departe de timpurile cînd pronunțînd cuvîntul auzcai deja suave melodii de flaut, scăldate în dulcii armonii de harpă. Nu pot face aici nici un fel de sugestii referitor la tehnica și stilul de întrebuintat. Orice este permis, dar nu orice — în cazurile precis date — este la fel de bun. Aș dori numai să accentuez faptul că un principiu de economie se cuvine să fie prezent în mintea compozitorului, atunci cînd recurge la efecte speciale, cum ar fi îndeosebi cele din muzica concretă. Există într-adevăr o forță de șoc în aceste efecte, dar ele nu sînt totuși suficient diferențiate. Un același obiect sonor *poate* servi și unui moment de intensitate tragică și unei apariții groțeste în teatrul de păpuși. Ceea ce nu se va întîmpla niciodată în planul melodiei, de exemplu. Și dacă ar fi să-mi iau totuși libertatea de a face o recomandare, ar fi următoarea: *e bine ca muzicianul să evite calea minimumului efort*. Efectele sonore sînt oricînd la dispoziție; caracterizarea melodică (sau armonică) trebuie căutată cu perseverență. Rezultatul însă nu este același. Pentru originalitatea și forța de sugestie a muzicii de scenă, deci pentru funcționalitatea ei, nu este de loc indiferentă cantitatea de invenție cuprinsă în partitură.

Din toate cele de mai sus rezultă — sper — condiția particulară a muzicii de scenă, condiție prea adesea necunoscută sau neglijată, ceea ce are drept consecință proasta sau insuficienta exploatare a resurselor muzicii pur și simplu. Cele spuse se pot aplica oricărui gen de teatru (scurt sau lung, tragic sau comic, vechi sau modern) și ele constituie mai mult o determinare a stării de spirit în care ar trebui abordată problema în sine.

Grandoarea și mizeria muzicii de scenă derivă și una și alta din situația de dependență față de text și față de spectacol, situație de foarte multe ori rău înțeleasă, fie de către regizor, fie de către muzician. Visul mereu reînnoit — sub diverse forme și denumiri — de a întruni toate artele într-un spectacol total nu se dovedește rodnic decît în măsura în care, într-adevăr, fiecare dintre arte oferă ceea ce are ea mai prețios. De aici reiese necesitatea pentru magicianul modern, numit regizor, de a ști să utilizeze cu egală virtuozitate *toate* registrele pe care le are la dispoziție. Între ele muzica este unul din cele mai bogate și în același timp mai puțin exploatare în teatrul vremii noastre.



Ioana Ioniță (Mira Bondoc) și
Viorel Popescu (Marcel Bondoc)
în „Camera de alături“ de Paul
Everac pe scena Teatrului de
Stat din Galați, în regia lui
Toma Ghișescu-Ciurea