

Muzica de scenă

O componentă foarte importantă a spectacolului e, după cum se știe, „sunetul”: muzica, vocile, diversele zgomote. Istoria teatrului consemnează momente de evoluție, de hipertrofie, de involuție a interesului creatorilor față de posibilitățile expresive ale muzicii. Astăzi, în practica teatrală reapare, în diverse modalități și la cele mai diferite niveluri de realizare, preocuparea pentru această artă integrată creației de spectacol; paradoxal, însă, dezbaterile critice consacrate teatrului ocolesc sau eludează problema.

În dorința de a declanșa un schimb de opinii a cărui necesitate „plutește în aer”, am lansat două întrebări-ghid:

- 1. Care este locul muzicii în universul teatrului modern?**
- 2. Ce credeți despre modul cum este alcătuită „coloana sonoră” a spectacolului românesc actual?**

■ **DINU CERNESCU**

■ **CORNEL CEZAR**

■ **VALERIU MOISESCU**

■ **HOREA POPESCU**

■ **VALERIU RÂPEANU**

■ **RADU STAN**

■ **AUREL STROE**

■ **GEORGE TEODORESCU**

■ **ȘTEFAN ZORZOR**

DINU CERNESCU:

**„O desăvârșită unitate
între vizual și sonor”**

Atunci când trebuie să vorbesc despre muzica spectacolelor mele, nu fac altceva decât să vorbesc despre Ștefan Zorzor. Pe

parcursul anilor, am lucrat cu Zorzor pe texte de Blaga, Beaumarchais, Goldoni, Machiavelli, Ghelderode, Sorescu, Naghiu, Shakespeare și alții. Spectacole diferite — ca stil și epocă —, dar de fiecare dată muzica lui Zorzor însemna transformarea în sunet a unei idei, completarea unei imagini scenice sau un suport pentru un dialog. Muzica de teatru în gândirea lui Zorzor și a mea a însemnat întotdeauna o continuare a textului, o ridicare la treapta sonoră a ideii-



CORNEL CEZAR:

„Esențială e înnoirea morală, descotorosirea de artificii”

1. De la simpla ilustrație muzicală de acum câteva decenii, de la formația orchestrală din fosa teatrului, cu aranjamente muzicale pentru antracte și momentele dramatice sau sentimentale, muzica a devenit treptat o dimensiune intrinsecă teatrului, ba chiar, în unele formule mai recente de spectacol, inițiate de exemplu de Peter Brook, și de alți mari regizori actuali, muzica devine o modalitate a însuși cuvîntului scenic. A face așa-dar muzică pentru teatru, astăzi, bineînțeles în spectacolele concepute într-un spirit actual, înseamnă a gândi nu o ilustrație, nu un vestiment mai mult sau mai puțin obligatoriu al anumitor momente, ci rezultatul unei colaborări între regizor, actor și muzician. Așa cum și în alte domenii de activitate se afirmă tot mai mult așa-numitele sectoare interdisciplinare, tot așa și în domeniul teatrului actual apare *genul total*, în care cuvîntul e gândit ca o partitură, muzica sau banda sonoră nu mai sînt simple ilustrații, ci evenimente pregnante și integrate organic spectacolului, iar lumina și gestul sînt un tot continuu. Locul muzicii în universul teatrului modern devine tot mai difuz, în schimb teatrul însuși, în totalitatea lui, se „muzicalizează”.

2. „Spectacolul românesc actual” e un termen poate prea larg. Există spectacole actuale, montate de regizori actuali, dar într-un spirit tradițional, în sensul modest al cuvîntului. Există, de asemenea, alte spectacole actuale, cu piese tradiționale, dar montate într-un spirit modernist, în sensul și mai modest al cuvîntului. Desigur, valoarea nu se găsește pe toate drumurile, iar unde apare e de regulă contestată (la început), la un loc cu alte lucruri lipsite de valoare. Ca s-o distingi, îți trebuie răbdare și uneori resemnare. Pentru că nu multe procedee tehnice noi asigură valoarea unei lucrări. În cazul muzicii, nu multe stații de amplificare, super stereofonice, înseamnă maximum. Uneori, un caval sau o simplă tobă într-un colț al scenei reduc la ridicul mamuții stereofonici, care, desigur, sînt de neîncercat în cazuri anume gîndite pentru ei. În general — cred eu —, a pune problema în primul rînd în termeni de procedee înseamnă a porni de la neesențial. Or, esențial în spectacolul actual îmi pare de-teatralizarea. Unii numesc, sau au numit, acest fenomen, anti-teatru. Poate sună cam anarhist. Eu, personal, înțeleg prin de-teatralizare fenomenul

lor acestuia. Am evitat totdeauna să folosim o muzică ilustrativă, și cred că am reușit să avem la fiecare nou spectacol a partitură care făcea parte inteligentă din punerea în scenă.

Experiența cea mai completă am făcut-o atunci cînd am montat la Teatrul Giulești *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare. Folosind mai multe microfoane reglate la intensități diferite, compozitorul, lovind într-o multitudine de instrumente de percuție (dintre care o parte erau inventate de el), crea de fiecare dată spațiul sonor al piesei, urmărind ritmul fiecărei scene, intensitatea fiecărui dialog, descrierea fiecărui personaj. Din punctul meu de vedere, la acest spectacol am reușit cu Ștefan Zorzor cea mai desăvîrșită unitate între vizual și sonor.

(manifestat de altfel și în celelalte arte) de descotorosire de artificiu, de tot ce e făcut să „pară că“, de tot ce e gândit să flateze sau chiar să influențeze deliberat publicul, de toată sforăria și sforile teatrului. Aceasta nu ține numai de o simplă modificare mai largă sau mai restrînsă a mijloacelor teatrale, ci în primul rînd de o altfel de morală. Înnoirea morală a artei, și deci și a teatrului, înseamnă poate în primul rînd o simplificare a lucrurilor. Arta ar trebui să fie făcută de oameni care nu vor să fie „artiști“, ci pur și simplu învață într-una să fie cît mai adevărați. Atîta vreme cît teatrul rămîne teatral, și coloana sonoră va rămîne teatrală. Și teatrul însuși nu poate ieși din teatral dacă oamenii înșiși au o gîndire teatrală*; iar gîndirea teatrală nu e un viciu al teatrului, ci al vieții. Totul trebuie început de la ameliorarea mea etică, a omului din viața obișnuită. În caz contrar, nu se va ajunge la un teatru ne-teatral, ci la un super-circ.

* emfatică, sforăitoare.

VALERIU MOISESCU:

„Muzica e o componentă a realității“

Este îndeobște cunoscut că, dintre toate artele care contribuie la sărbătoarea actului teatral, muzica și dansul nu sînt doar factori auxiliari, ci componenți ai artei teatrale înșiși. Arta spectacolului este organic îngemănată muzicii și dansului, de la primele sale forme de manifestare, fie că e vorba de spectacolele rituale, la vechile civilizații egiptene și asiro-babiloniene; fie că e vorba de însăși originea tragediei, legată, în fond, de gîndirea filozofică greacă, dar avînd la origine *cînturile* adresate zeului Dyonisos. Însuși cuvîntul „tragedie“ amintește de muzică — în grecește „tragedie“ însemnînd „cînt de țapi“. Am reamîntit toate acestea ca să subliniez că muzica este legată, după părerea mea, nu numai de apariția și evoluția fenomenului teatral, ci chiar de structura lui, arta actorului, care stă la baza teatrului, fiind de origine muzical-coregrafică.

În fond, înșiși vorbirea, ca formă de comunicare între oameni, deci și vorbirea scenică, ca formă de comunicare artistică, are la bază o succesiune de sunete care constituie limbajul, avînd capacitatea de a



transmite nu numai gîndul omului, ci și starea sa afectivă, prin ritm, modulație, intensitate, accent etc. De aceea, sînt tentat să afirm că vorbirea, și în special vorbirea scenică, este foarte apropiată de muzică — considerată pe drept cuvînt ca cea mai afectivă dintre arte.

Orchestrarea glasurilor, din punct de vedere muzical, într-un spectacol de teatru, este una din sarcinile dificile, deși uneori neglijate, ale directorului de scenă.

Am insistat asupra acestui aspect, deoarece a existat cîndva în teatrul nostru o tendință — ale cărei urmări mai apar din cînd în cînd la unii actori și în unele spectacole — de a transforma limbajul teatral într-un limbaj inexpressiv, deci nearistic (tot ce e lipsit de expresie nu are legătură cu arta), în dorința — inițial bine intenționată — de a scoate vorbirea teatrală din anumite canoane academice și de a o apropia de viață. Așa se întîmplă că generații întregi de actori, vrînd să vorbească „firesc“, au adus

pe scenă o vorbire nearticulată, defectuoasă, necultivată, neglijându-se în mod absurd unul dintre principalele instrumente ale expresiei actricești — glasul. În acest sens, o influență nefastă a avut-o și cinematografia.

Revenind acum la muzica propriu-zisă, e cazul să ne amintim că ea a fost o componentă a spectacolului, amplificându-i expresia, în toate epocile de culme ale artei teatrale, fie vorba de teatrul antic sau de drama shakespeareană, fie vorba de Molière, de teatrul lui Brecht, sau de cel preconfigurat de Artaud.

Este știut că fiecare artă se adresează unui singur tip de senzații; or, teatrul modern, care își propune, printre altele, să contopească într-o trăire colectivă actori și public, încercând să sensibilizeze spectatorul, prin provocarea unor modificări cenestezice, până la integrarea lui în acțiune, cu greu se poate dispensa, din arsenalul său de mijloace, de senzația de un anumit tip, pe care o poate provoca numai muzica.

Un spectacol teatral se poate juca, în principiu, fără decor, deși lipsa decorului constituie și ea un decor; se poate juca fără efecte de lumină, deși o lumină egală constituie și ea un efect. Iată, așadar, că încercările de eliminare a artelor auxiliare de pe tărâmul artei spectacolului, în scopul purificării și autonomiei artei teatrale, se dovedesc, în esență, false.

Teatrul modern se străduiește să aducă pe scenă viața, realitatea, în toată complexitatea ei; or, muzica (ca și zgomotele) e o componentă a realității, care ocupă un loc din ce în ce mai important în universul omului contemporan; a o ignora înseamnă în fond a ne îndepărta de realism. Ce este ciudat e faptul că tocmai în numele realismului a fost ea eliminată, într-o vreme, de pe scenă. Dar (și aici intervine a doua problemă), așa cum neglijarea vorbirii actorului s-a făcut în numele revitalizării artei teatrale, ignorarea până la eliminare a componentei sonore a spectacolului a apărut ca o reacție împotriva unei folosiri, abuzive, și de cele mai multe ori formale și inexpresive, a acestuia.

Banalizarea muzicii în spectacolul teatral s-a produs din pricină că a fost folosită uneori în mod convențional, ilustrativ (expresia „ilustrație muzicală” mi se pare total neadecvată), că a fost folosită neeconomic și nedramatic, fără funcție asociativă-metaforică, în scopul de a umple goluri și a compensa inabilități ale regiei, sau pentru obținerea unei false cursivități a spectacolului, pentru a masca zgomote la schimbarea decorului dintre tablouri ș.a.m.d.

Se poate discuta mult despre folosirea muzicii în teatrul contemporan; eficiența ei cred că depinde de modul în care regia știe să o plaseze, să o canalizeze, să o facă activă în spectacol, în scopul obținerii unui surplus de expresivitate teatrală. În montarea craioveană cu *Nu sint Turnul Eiffel* am încercat

să utilizez sunetul în acest sens. Un muzician, cu o baterie de jazz, prezent tot timpul în scenă de-a lungul repetițiilor, improviza, înțind starea actorilor, intra în dialog cu ei, comentându-le sentimentele, punctînd și contrapunctînd.

Fie că funcționează ca un decor sonor, pe planul sugestiei generale (dar nu în scop ilustrativ), fie că are misiunea de a detașa anumite momente sau, ca în teatrul lui Brecht, de a concluziona anumite idei (ca în spectacolul *Elisabeta I* în regia lui Liviu Ciulei), fie că funcționează ca un comentator, în asociere sau în contrast cu acțiunea (ca de exemplu muzica de orgă folosită de proaspătul absolvent I.A.T.C. Ion Ieremia la începutul părții a doua a spectacolului cu piesa *Bucătăria* de Arnold Wesker, după ce, în partea întâi, realizase un moment dramatic expresiv prin orchestrarea pe viu a unor zgomote concrete de bucătărie), muzica nu trebuie — și nu poate — să suplinească deficiențe actricești în exprimarea unui sentiment sau a unei stări, fără a risca să devină pleonastică în spectacol.

HOREA POPESCU:

„Totul depinde de scopul teatral urmărit”

După ce, o vreme, muzica și cuvîntul și-au disputat înfrîntă pe scenă, după ce a intervenit o netă separare între cele două arte, după ce melodia nu-și mai avea loc în teatru decît pentru a împuternici sensurile textului și, practic, se convertise în „efect sonor”, iată că se produce o nouă modificare în relațiile dintre cîntec și verb. Această schimbare concomitentă cu reformele interne ale opere (care abandonează o fidelitate rău înțeleasă și constrîngătoare față de tradițiile naturaliste ale spectacolului liric și răătăcește prin tot felul de reprezentări — unde am putut vedea pe Carmen — vinzînd benzină unui Don Juan pe motocicletă sau pe Valkiria desfășurîndu-se într-un salon burghez de pe la 1880 — socotește în fine ca jocul, interpretarea unui rol nu-s ruda săracă a artei) determină itinerarii diverse muzicii în existența teatralului. Cel mai umblat drum e, fără îndoială, „musicalul”, sărbătoare veselă în care o veche rivalitate se orchestrează armonios spre satisfacția celor ce se socotesc deopotrivă orfanii lui Shakespeare și Verdi, trăindu-și nostalgia conjugată. Și mu-



zica și cuvîntul au avut de profitat de pe urma acestei colaborări, venită exact în momentul în care cinematograful și televiziunea le expulzează la periferiile interesului public. Un alt drum e cel al unei coloane sonore, prezentă de-a lungul întregului spectacol teatral — întocmai ca în film — și care sugerează, comentează, controlează stările de suflet ale personajelor, intervenind liric ori sarcastic. În fine, două experiențe recente merită toată atenția noastră, întrucît pot deschide căi noi teatrului. Una dintre ele e cea a lui Giorgio Strehler, care a conceput *Azilul de noapte* ca un univers sonor distinct, unde (fără sprijinul unei instalații electronice și folosindu-se exclusiv de legile acusticii) replicile personajelor lui Gorki se întretaie semnificativ cu zgomotele mediului ambiant, cînd acoperite de ceea ce se petrece „în afară”, cînd acoperind vuietul străzii, cînd realizînd o simultaneitate de voci, de șoapte, de strigăte, un fel de tumult riguros compus și supravegheat, ca o adevă-

rată muzică a adîncimilor, dar fără a atenta la înțelesul cuvintelor. Alta e cea a lui Peter Brook, care recrează tragediile antice într-o limbă imaginară și în care sunete ale unui langaj necunoscut devin vehiculele emoției, verbul încetînd a avea un sens descifrabil, această sarcină fiind preluată de lamentoul fiecărui actor în parte, de dialogul lui cu corul și — evident — de melodia creată de ansamblu.

Eu unul socotesc că nici „musicalul”, nici „coloana sonoră”, nici organizarea spațiului teatral ca un univers impunîndu-se auzului printr-o melodie proprie nu-s forme de spectacol care pot fi îmbrățișate ori respinse din principiu. Totul depinde de obiectivul urmărit, de foloasele pe care le trage actul teatral și principalul lui element: textul. Iată de ce am considerat, de pildă, că melodiile lui Flechtenmacher au sorți să propulseze astăzi din nou *Coana Chirița*, că o amplă prezentă a coloanei sonore sprijină și subliniază dramatismul piesei *Danton*, iar dacă, într-o zi, aș pune în scenă *Trei surori*, aș încerca, poate, să evidențiez murmurul stîns, tăcerile, strigătele jugulate, rumoarea speranțelor, doliul nostalgiilor, într-un fel de cantată a imobilității. Niciodată însă nu voi fi tentat să înlocuiesc o replică printr-o melodic, fie ea cît de vibrantă.

VALERIU RÂPEANU:

„O muzică născută din textul piesei și din concepția regizorală”

Honegger includea muzica de scenă în categoria acelei „muzici pe care o uiți”. Și, deși avea această părere, a compus pentru scenă, și „coloana sonoră” scrisă de el n-a fost pur și simplu un „intermezzo” al creației sale, ci rodul unui proces de înțelegere a sensului și a temelor fundamentale, așa cum ne mărturisese Paul Claudel, cu care a colaborat nu numai atunci cînd a compus muzica oratorului *Ioana pe rug*, ci și partitura spectacolului *Le soulier de satin*, pus în scenă de Jean Louis Barrault în 1958. Reproducem cîteva din mărturișirile lui Paul Claudel, pentru că ele ni se par a fi pilduitoare pentru ambele întrebări ale acestei anchete: „Mai tîrziu, cînd Honegger a primit din partea lui Jean Louis Barrault însărcinarea să scrie muzica pentru *Le soulier de satin*, am



fost frapat de extraordinara sa inteligență și de promptitudinea cu care înțelegea ceea ce voiam. I-am precizat ideile mele asupra muzicii la această piesă, vorbind de cele două teme ale mării. Când ascuți marea printr-o fereastră deschisă, bagi de seamă că ea are un sunet *expirat* și altul *inspirat*. Ca echivalent onomatopeic, ar fi aproape un: *ch... ch*, marea care respiră și apoi aspiră. Acest dublu ritm a constituit tema pe care Honegger a dat-o unei mari părți din *Le soulier de satin*.

Și mai există și un alt ritm, care reprezintă tema mării complet liniștite, ritm pe care îl aflăm într-un pasaj din *Eneida*, pe care o admir enorm. Pentru mine, *Eneida*, care este capodopera capodoperelor, are drept culme — pentru a mă exprima astfel — finalul ciutului al V-lea, consacrat morții lui Polinur. Sînt aici cîteva versuri absolut uimitoare, într-atît încît nici o altă literatură nu

poate prezenta unele asemănătoare, versuri în care se infățișează liniștea mării în momentul cînd *Somnul*, îmbrăcînd chipul războinicului Phorbas, sosește cu o ramură înmuiată în Lethe (...) și atunci întîlnim aceste versuri ce mi se par admirabile: *Mene solis placida fluctus que quietos*. Am citit de mai multe ori aceste versuri lui Honegger, care nu-și păstrează urechile în buzunare, și ele i-au servit ca unul din principalele ritmuri (...). Acest susur i-a furnizat tema unei părți vrednice de interes a partiturii sale pentru *Le soulier de satin*, pe care o consider drept o capodoperă comparabilă cu *Ioana pe rug* (Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Idées N.R.F., 1969, p. 331—332).

Să urmărim acum modul în care s-a născut — episod evocat de data aceasta de un director de scenă, Jean Louis Barrault — partitura lui Darius Milhaud la piesa *Cristofor Columb*, reprezentată la teatrul Marigny la 21 mai 1953. După cum se știe, Max Reinhardt îi sugerase o piesă a cărei muzică urma să fie scrisă de Richard Strauss. Subiectul urma să fie Cristofor Columb, ceea ce la început nu l-a entuziasmat pe Paul Claudel, pînă cînd „una din ideile pe care am avut-o în timpul conversației a scînteiat, și atunci a scris piesa în întregime“. S-a adresat pentru muzică lui Darius Milhaud, care a scris o operă reprezentată în 1930 la Staatsoper Unter den Linden din Berlin și apoi de cîteva ori prezentată sub formă de oratoriu. Astfel o cunoaște Jean Louis Barrault, căruia i se părea că „muzica lui Darius Milhaud, foarte frumoasă, sufoca textul, îl lungea și — așa cum se spune — libretul lui Claudel nu suporta această greutate“. Deși există două versiuni deosebite în legătură cu modul de abordare a lui Darius Milhaud (scrisoarea pe care o adresează compozitorului Paul Claudel la 5 august 1951 contrazice cele spuse de Jean Louis Barrault în *Nouvelles réflexions sur le théâtre*), esențial este un fapt: deși dramaturgul îi ceruse ca muzica „să se adapteze de o manieră mult mai apropiată și urmărind mult mai aproape acțiunea textului din *Gravură*“, Darius Milhaud a fost de acord să refacă partitura cu condiția „ca nici o notă să nu fie luată din marea partitură. Cu toate acestea, i-am smuls tema *Porumbița deasupra mării*. După ce a stabilit numărul de scene și de interpeți, directorul de scenă a început să lucreze cu Darius Milhaud, căruia i-a interpretat piesa „bucată cu bucată“, căutînd orice în locurile anume unde „auzea“ muzica. El le aprecia la secundă. Și după aceea discutam despre spiritul, despre umanitatea acestei opere. Grație lui Darius Milhaud, această muzică s-a îmbucut în text ca un adevărat personaj. În fond, ea juca odată cu noi“ (Jean Louis Barrault, *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Flammarion, 1959, p. 240—241).

De ce am început răspunsul la ancheta revistei „Teatrul“ prin mărturiile unui autor dramatic și ale unui director de scenă? Pen-

tru că muzica într-un spectacol nu mi se pare a fi doar rodul talentului și imaginației compozitorului. Fără îndoială, lui i se relevă corespondențele sonore ale textului, el află echivalențele pe acest plan, așa cum scenograful le află pe planul plasticii. Dar muzica într-un spectacol, ca să poată deveni un element funcțional, „să joace” odată cu actorii, cum spunea Jean Louis Barrault, ea trebuie să fie rezultanta gândirii celor trei factori : autor, director de scenă, compozitor. Autorul trebuie să o simtă ca pe un element indispensabil desfășurării acțiunii, creării atmosferei psihologice, al „culorii locale”, dar nu în sensul exterior, ci al definirii mediului care își pune amprenta sau împotriva căruia luptă eroul ; directorul de scenă trebuie să o simtă ca unul din factorii care îi pun în valoare programul său estetic, să-i afle locul nu numai în desfășurarea spectacolului, ci și în structura mișcărilor sufletești, iar compozitorul să materializeze toate aceste gânduri. Deci, muzica de scenă este o *emanație* a textului, este *aservită* lui, îl *ilustrează* doar ? Paul Claudel este partizanul primei atitudini, altfel — spune el — „se aluneacă spre intermediu, în «număr», în ceea ce este total străin operei, acțiunii, și dispare într-un mod penibil”. Și tot Paul Claudel, pentru care uniunea muzicii cu teatrul a constituit o adevărată preocupare, considera că „muzica este necesară dramei. Ea creează atmosfera, curentul permanent care continuă atunci când actorii tac și cu care cuvintele lor se armonizează fără încetare. Ea n-are drept obiect să susțină și să sublinieze cuvintele, ci să creeze, dincolo de dramă, un fel de tapiserie sonoră ale cărei culori amuză și ușurează spectatorul, scăldând cu reflexele lor plăcute ariditatea unei discuții filozofice (...). Într-o dramă sau într-o conversație, actorii nu trebuie numai să vorbească, ci și să asculte, să fie tot timpul în jurul lor nu numai ceva de văzut, ci și ceva de ascultat” (Paul Claudel, *Théâtre*, II, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, p. 1485—1486). El era obsedat de acea stare „născindă a muzicii” și îi reproșa lui Wagner faptul de a nu fi creat o gradăție între „realitate și starea lirică”. Mărturisirea că împreună cu Milhaud a căutat să arate cum „ajunge încetul cu încetul la muzică, cum fraza izbucnește din ritm, flacăra din foc, melodia din cuvânt, poezia din realitatea cea mai banală, și cum toate mijloacele de expresie sonoră, de la discursul și dialogul susținut prin simple baterii, până la erupția tuturor bogățiilor vocale și orchestrale, se reunesc într-un singur torent divers și neîntrerupt totdeauna. Am vrut să arătăm muzica nu numai ca ceva împlinit, dar ca o stare născindă, cind ea izvorăște, puțin câte puțin, dintr-un sentiment violent și profund” (Paul Claudel, *idem* p. 1493). Iar un colaborator al lui Gaston Baty (André Cadou, care a scris muzica pentru treizeci din piesele puse în scenă de acesta) mărturisea că directorul de scenă simțea „afinitatea care poate exista între coloritul muzicii și acela al deco-

rii”, simțea în ce măsură muzica putea să „creeze în jurul unei piese o anume atmosferă sau corespundea nuanței unui sentiment, sau subliniind importanța jocului de scenă, sau precizându-i sensul” (*Cahiers*, Gaston Baty, VII, p. 16).

Deci, mai întâi de toate, directorul de scenă trebuie să-i simtă necesitatea, să „o vadă” și să o „audă” ca pe unul din factorii expresivi ai spectacolului și să o integreze ca atare în desfășurarea lui. Astfel „coloana sonoră” nu va deveni un corp aparte, ci dimpotrivă, va face parte din universul piesei, va trăi odată cu eroii și le va potența sentimentele dincolo de cuvânt și de gest. Dar, pentru a avea această calitate, ea va trebui să se nască din textul piesei și din concepția regizorală, într-un asemenea mod organic încât să nu se simtă că „ilustrează” numai un text, ci că reprezintă expresia lui firească, că, „fără ea”, spectacolului i-ar fi fost amputată o scenă cheie.

În teatrul românesc, muzica în spectacol a apărut odată cu primele manifestări de teatru cult. Al. Flechtenmacher a scris partitura pieselor lui Alecsandri, Negruzzi, Millo etc. Muzica era atunci o necesitate din două puncte de vedere : publicul era format mai ales la școala teatrelor de operă străine care frecventau țările românești și, în același timp, fiind un public la începutul unui proces de percepție artistică, nu putea sesiza imediat ideile și sentimentele, ci le reținea mai ales atunci cind erau „cîntate”. Era o muzică adesea de „interludiu”, de „număr”, menită să pună în evidență leit-motive, fie patetice, fie comice, ale piesei. Muzica stârnea, în primul caz, stările de entuziasm, de însuflețire colectivă, pentru cauzele naționale, cum era de pildă unirea principatelor, fie, în al doilea caz, sublinia anume scene, momente sau tipuri, ce cădeau sub incidența satirei. Ca să nu vorbim de caracterul predominant sentimental al acestei muzici, ce corespundea atmosferei psihologice și structurii publicului.

Nu voi face o incursiune în istoria muzicii de scenă românești, cu atât de pitoreștiile ei momente, cum ar fi cel amintit de mai toți memorialiștii Bucureștiului de altădată : tineretul care, asistând la celebrele matinee, în pauză, striga *sârba*, pe care apoi orchestra din fosă o interpreta cu un brio ce stârnea entuziasmul sălii. Dar muzica a însoțit spectacolul românesc, și, în opera lui Ion Dumitrescu, de pildă, ea ocupă într-o anumită perioadă un loc esențial. În anii din urmă, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Ștefan Mangoianu, Aurel Stroe mi se par a fi cei mai notorii reprezentanți ai unei școli românești pe această direcție.

Care ar fi, în momentul de față, problemele ce se ridică pe acest țărm ? Două, după părerea mea. Una, ținând de o realitate pe care ar trebui să o discutăm cu mai multă franchețe : structura actuală a publicului românesc, și mă refer nu numai la cei

ce frecventează sala de spectacol, ci și la publicul potențial, compus în marea lui majoritate din oameni care acum merg pentru prima oară la teatru și care capătă deprinderea socială de a frecventa această instituție. Cred că s-ar impune, pentru a reuși o apropiere a lui de sala de teatru, crearea unor *spectacole muzicale* de un mare răsunet popular, de o largă accesibilitate, însă de o înaltă valoare artistică. Gustul publicului suferă în momentul de față prea multe asalturi de-a dreptul nocive, pentru a nu încerca, prin teatru, o conectare a lui la arta adevărată. Deci, spectacol popular, în care muzica să nu fie element de divertisment, ci dimpotrivă, o componentă de o mare vibrație umană și de o mare forță de penetrație psihologică. Publicului care nu are încă obișnuința socială a teatrului trebuie să ne adresăm prin mijloace care să-i poată fixa atenția și apoi crea acel sentiment de *plăcere* care pentru el constituie supremul factor al judecății estetice.

Și al doilea element ar fi crearea acelor structuri autor—director de scenă—compozitor, rezultate din afinități electice, care să ducă la noi forme de spectacol, la superioare forme de expresie artistică, de care teatrul românesc are nevoie în momentul de față.



RADU STAN:

**„Regizorul e deplin
răspunzător de reușita
expresiei sonore“**

Și autorul dramatic, și regizorul, și compozitorul conlucrează, dar se și concurează pe același teren : lucrează cu timpul.

Cu cât personalitatea artistului e mai mare (admitem celor trei deopotrivă statutul de artist), cu atât fiecare din ei tinde să-și impună timpul lui personal, trăirea și subiectivitatea lui, celorlalți doi.

Cel mai îndreptățit să o facă este, evident, autorul, ceilalți servind textul, ori măcar fiind presupuși să-l servească.

Autorilor dramatici nu le stă în obicei să-și gândească regia în infimele detalii, sau, dacă o fac, lucrul rămâne ca un gest gratuit ; și nici muzica.

Atunci când dramaturgul a colaborat direct și minuțios cu creatorul muzicii, lăsând un loc mai important acesteia, vai, s-a păcălit,

trebuind apoi să se mulțumească a semna abia ceea ce am numit, cu diminutiv, „libretul“ la o operă, pe care operă s-a grăbit să o semneze cu litere mari numai compozitorul. Spunem *Nunta lui Figaro* de Mozart, nu-i așa ?

Tot atât de rar s-au tolerat reciproc și tot atât de rar au fost coautori în părți egale libretistul și compozitorul, lucru ce s-a consacrat aidoma și pe afiș, cât de rar au apărut în istoria teatrului respectabil, de dramă, mai mulți autori care să semneze împreună și în bună înțelegere textul unei piese.

Muzica nouă, beneficiara mijloacelor electronice de producere ori de captare a sunelelor, de transformare și de schimbare a identității surselor, în fine, de transmitere, pe oricâte canale, a mesajului finit, și-a făcut propriu, principal, tot universul sonor, supunându-l în microdimensiuni și în macrostructură legilor constructive ale expresiei artistice. Noile împrejurări reformulează problema muzicii în teatru.

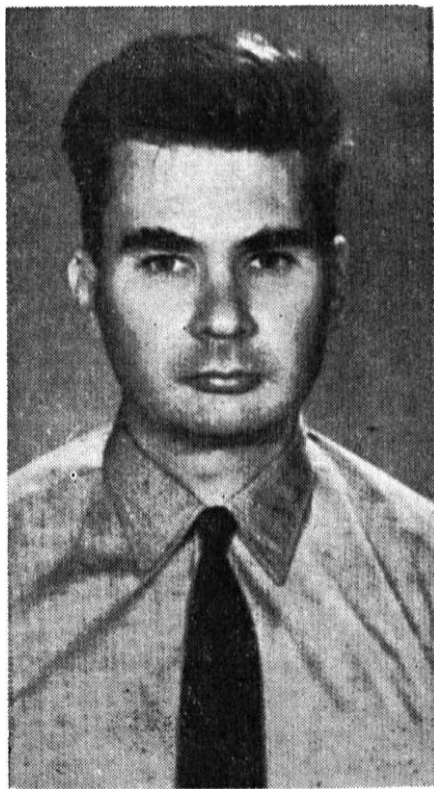
Muzica înseamnă ritm, înseamnă raporturi de logică și de diversitate între timbruri, înseamnă controlul alurilor și al accentelor, al echilibrului dintre texturi și înglobează și intonațiile vorbirii. De la *Sprechgesang* nu mai credem că muzica se reduce la simplitatea *bel canto*. O scamă de poeți (avem

exemplul lui Mallarmé) au simțit atât de intens muzica versurilor, îndelung chibzuită ca atare, încât au interzis reșezarea muzicii lor pe altă muzică. Nu știm dacă Brecht a gândit același lucru, fapt este că a lăsat cu limba de moarte să nu mai fie alt adaos, în teatrul lui, peste muzica semnată, o dată pentru totdeauna, de colaboratori anume.

Montarea unei piese trebuie gândită și ascultată, cu urechile minții, ca o operă muzicală, chiar dacă în structura edificiului sonor nu intervine muzica, în sensul ei tradițional. Există, prin reciprocitate, compoziții muzicale (*Momente* de Karlheinz Stockhausen, *Aventures* de Ligeti Gyorgy...) gândite ca un teatru abstractizat, plecate de la acțiuni dramatice reale, din care s-a decantat anedotul și a rămas doar logica observării și nuanțării modalității comune de exteriorizare sonoră a afectelor: intonații de amuzament, jale, groază, duioșie, iritare, gingășie, patimă, mirare, extaz.

În confruntarea dintre regizor și compozitor, recunosc primului dreptul să comande, să decidă, să refuze sau să promoveze o anume muzică. În același timp, îl fac deplin răspunzător de reușita sau de insuccesul expresiei sonore, să-i spunem a muzicii, dintr-o piesă. Prea puțini dintre regizorii care simt și stăpinesc bine compoziția vizuală, știind să înlănțuie tablourile vivante, prea puțini, zic, sînt antrenați să intuiescă spectacolul de la un cap la altul și ca o compoziție sonoră, adică muzicală. S-a răsuflat vremea muzicii pentru subliniat intrarea soldaților, funeraliile, aparițiile supranaturale, ori tangoul pentru doamna. Cîtă vreme comunică prin sunete și nu e pantomimă, spectacolul e neapărat și compoziție muzicală. Autorul ei trebuie să fie neapărat regizorul, avînd în muzician numai consilierul și realizatorul detaliilor. O asemenea muzică de scenă n-ar putea fi niciodată transformată și rafistolată de compozitor, ca să devină apoi un opus de concert. Ar fi atât de intim legată de spectacol, încît, în absența lui, n-ar mai avea rațiune de existență.

Admit că această credință în capacitatea regizorului arată a sămînță de utopie la ora actuală, cînd se bate cap în cap cu incultura muzicală a multor slujbași angajați în această funcție. Dar tot atât de sigur e că a fi regizor e lucru mare, implicînd daruri excepționale de spiritualizare și de cultură; iar muzica, prin abstracțiunea relațiilor, prin deschiderea ei poetică, infinită la conotații, cînd cineva are darul să le trezească, reprezintă terenul ideal de antrenament și totodată testul neiertător de profesionalitate, *da*, în teatru.



AUREL STROE:

„A folosi toate posibilitățile oferite de vocea umană”

În teatru, muzica nu joacă întotdeauna rolul cel mai potrivit. Ne mulțumim deseori cu ilustrații muzicale, al căror efect este contrar intențiilor regizorului și muzicianului. În loc să sublinieze, muzica rămîne un corp aparte, neasimilat dramaturgiei. Cred că, dacă însăși vorbirea în teatru — declamația — ar fi inspirată de anumite legi ale muzicii, muzica ilustrativă ar apărea ea fiind ceva adăugat, și am putea să ne dispensăm de ea. Între vorbire și cîntat există o serie de trepte intermediare. Folosirea acestei zone de trecere de la vorbire la sunetul muzical ar putea aduce dimensiunea sunetului într-un plan mult mai prezent și mai eficient în teatru. În mod ciudat, aceasta este soluția pe care o văd și pentru operă, unde, contrar teatrului, textul e cel care se rupe de muzică și care își pierde

valoarea. În mod paradoxal — aparent nu-mai, însă —, între piesa de teatru și operă s-ar constata că distanța n-ar mai fi așa de mare, și s-ar putea ajunge poate din nou la un teatru pe care îl visa Richard Wagner și pe care antichitatea grecească îl înfăptuise, un teatru în care muzică, text și acțiune să facă un tot unitar și — așa spune eu, astăzi — să fie generat de structuri profunde, comune.

Această muzicalizare a vorbirii în teatru nu exclude vorbirea apropiată de cea cotidiană, cum se practică deseori în teatrul actual. Dar acesta din urmă ar fi un caz-limită, chiar dacă apare cu un procent foarte ridicat, așa cum și cîntatul stil operă ar apărea de asemenea ca un caz-limită opus vorbirii. Între ele însă se află o serie întreagă de modalități de declamare, de declamare cîntată, de cîntare vorbită. Multe din aceste moduri au fost folosite, fie de actori de teatru, fie de compozitori, multe mai rămîn să fie descoperite. În consecință, fără să gîndim în mod exclusivist, folosind într-un singur mare sistem toate posibilitățile oferite de vocea umană, de la vorbire la cîntare, credem că împropiatarea genului dramatic s-ar putea efectua cu succes.

Și îmi permit, în încheiere, încă o observație. În prelungirea acestor forme de cîntare-vorbire, muzica instrumentală care s-ar adăuga piesei nu ar mai fi o simplă ilustrație convențională. Iată o serie întreagă de mijloace care ar multiplica posibilitățile teatrului actual.



GEORGE TEODORESCU :

„Muzica nu este semn,
ci se semnifică pe sine”

Textul dramatic nu are decît o existență virtuală, abstractă. Convertind cuvîntul scris în rostire și gest, expresia scenică a textului încorporează un întreg sistem de semne implicite și presimțite, sub specia sensibilității auditiv și vizual. O afinitate lăuntrică, ținînd de solidaritatea fenomenologică a timpului și spațiului — coordonate esențiale în actul teatral —, leagă muzica (artă temporală) de plastică (artă spațială). Într-un context social-istoric (timp și spațiu obiectiv) adevărul intrinsec al piesei (timp și spațiu subiectiv) încheie o anumită viziune asupra lumii, o anumită intenționalitate,

prin raport cu care regizorul își fixează concepția și premisa colaborării cu celelalte arte. Această concepție unifică, fie prin convergență, fie printr-o mișcare dialectică, arte cu tehnici și modalități de compoziție diferite, către expresia scenică finită, edificînd un univers coerent.

Muzica, de exemplu, este o artă cu sintaxă proprie, ca nu este semn a ceva, ci se semnifică pe ea. Dacă o aplicăm mecanic, punînd-o să ilustreze textul, folosînd-o pleonastic, forțînd-o să intre în rîndul artelor reprezentative, ea își pierde personalitatea, specificitatea. Dimpotrivă: cerută de o necesitate interioară, răspunzînd unei concepții integratoare, ea poate să stabilească o relație text-muzică pe bază de analogii, de corespondențe, luminînd, potențînd cu armele ei proprii textul, comunicînd o calitate în plus lumii dramatice.

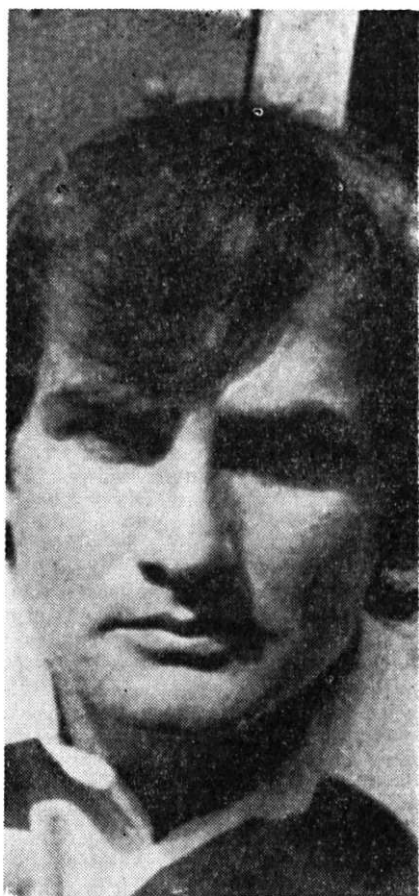
După cum *decorul*, în afara funcției sale reprezentative, trebuie să-și asume o calitate afectivă, să fie spațiul unei subiectivități — spațiu temporalizat, *muzica*, inoculîndu-se spațiului, îl ordonează, îl impregnează — timp spațializat.

Revoluția științifică a erei noastre a transformat raporturile dintre om și realitate, schimbînd radical formele de gîndire. „Evidența mobilității universale”, de pildă, a condus la ipoteza creației continue, iar descrierea și proiectarea devenirii — o posibilitate a activității omenești. S-a instituit o nouă fenomenologie a comportamentului, au apărut limbaje noi, neverbale — ca, de exemplu, limbajele matematice —, care influențează artele. Artistul are sarcina de a pă-

trunde și de a înțelege realitatea înconjurătoare, devine un explorator al densității spațiale și temporale — totul este de descoperit: forme care se leagă și se dezleagă în spații cinetice, structuri mobile și transformabile, studierea raporturilor între lumină și mișcare etc.

Spectacolul teatral tinde să devină principiu de timp, comunicînd sentimentul schimbării, devenirea, iar muzica pe care o utilizează este o explorație sonoră concentrînd interesul mai puțin pe eveniment cît pe trecere, pe înălțuirea mișcărilor, pe topirea formelor, incubație audio-vizuală: obiectul, tradus prin rumoarea sa, definit prin liniile lui sonore, ocupă momentul, iar nașterea unui sunet virgin, tratarea zgomotelor devenite sunet decodează un moment al lumii. Muzica electro-acustică tinde să creeze sunete mai adevărate decît cele adevărate, revelatoare ale spațiilor sau gândirii ascunse în creierul omenesc, muzică „naturală” amestecată cu cea care se naște din alchimia modernă.

Sonoritatea cuvîntului tinde să aibă o valoare de comprehensiune. Se explorează tăcerea, tăcerea care nu are numai suprafață, ci și un volum determinat în timp, tăcerile din cuvinte, amploarea liniștii în zgomotul orașului, arhitecturi sonore pline de încălțătură umană pe care o poate îmbrăca muzica electro-acustică, dar și sunetul „pe viu”; mesaje misterioase, ronronade de motoare, pulsații, sunete concrete, mai ales voci, discursuri, poeme, voci de copii, discursuri politice, clopote adevărate, permutația, combinatoriul pentru crearea unui nou mediu, sintetizatorul — aceste sunete înscrise pe benzi magnetice ne restituie cum sîntem: pluridimensionali, imediați, compuși din cadențe. Se obține astfel prin acest spectacol o lume care are o densitate spațială și temporală; misiunea artistului, arta lui este să știe să aleagă și să nu rețină decît ce-l interesează, tinzînd continuu spre sinteză.



ȘTEFAN ZORZOR:

„Muzica trebuie să aparțină spectacolului respectiv, să fie compusă special”

Coloana sonoră — muzica — tinînd de gîndirea și concepția regizorală, un spectacol românesc actual, riguros construit, nu poate avea o muzică defectuoasă. Personal sînt împotriva inflaționismului muzical, a excesului de expresivitate.

Intuiția artistică a regizorului creează cîteodată momente privilegiate de audiție sonoră, pe care le izolezi și le duci cu tine în timp. Radu Cosășu, de pildă, nu poate uita sunetul bidonului rostogolit în noapte din banda sonoră a „Vocilor din insulă” de Vîlceanov.

Personal păstrez momentul „Ramona” din *Vizita bătrînei doamne* a lui Dinu Cernescu. Muzică concretă pe de o parte, melodie pe de altă parte — aceeași șansă de a rămîne memorabile, în două spectacole — revin — importante în totalitatea lor.

1. Adevărata muzică de scenă trebuie să fie produsă în scenă, în acțiune ca o parte integrantă a spectacolului, făcînd corp comun cu lumina, mișcarea și cuvîntul. Restul este cinematograf...

Teatrul contemporan (teatrul sărac contemporan) nu poate adeseori să-și plătească muzica (articol scump); de aceea, banda de magnetofon — acest monstru rigid, lipsit de suflet și capacitate de adaptare — pune nu o dată actorul să ritmeze artificial, limi-

tează, minutează ceea ce ar trebui să fie evoluție firească, respirație amenească naturală. Precizia înghețată a benzii de magnetofon, cu totul utilă în cinematograf, acest frigider al acțiunii, este în teatru autoarea unor neplăceri din cele mai mari, provocând mai întotdeauna dereglări, accidente și dînd naștere tocmai lipsei de precizie, cînd actori reputați pentru profesionalitatea lor, puși în contact cu un ritm de fier, trebuie să se transforme în balerini și să tacteze, în loc să joace teatru. De altfel, chiar balețul avînd o bandă de magnetofon în loc de orchestră vie, capătă un caracter înțepenit și trupa supusă unui astfel de exercițiu devine intrucitivă mecanică, inumană.

Acestea sînt cauzele pentru care în teatrul de azi se încearcă găsirea unor soluții noi, care să înlocuiască eficient atît marea orchestră din fosă cît și micul magnetofon tiran ascuns după o perdea.

Prima soluție a fost jocul mai maleabil, cu două-trei magnetofone, care atacă acțiunea, urmărind-o sau provocînd-o, electronica nefiind în sine o piedică, ci un mijloc de îmbogățire a paletelor sonore. Jocul cu mai multe magnetofone poate chiar da naștere unor spectacole originale în spații mari, în afara teatrului, în piețe, sau în arene, așa cum am auzit că se și practică.

Altă soluție, destul de comună, este aceea a folosirii actorilor și ca instrumentiști, în anii din urmă asistîndu-se chiar la o profuziune de astfel de actori-muzicieni-dansatori, talente multiple, care uimesc, dar și, paradoxal, cabotinează din exces de talent.

Din păcate, nu totdeauna instalațiile teatrale sînt măcar corecte, studioul de înregistrări e din ce în ce mai greu de găsit, iar informarea noastră de-a doua mînă. Care este situația muzicii de scenă în lume? Mă tem că nu pot răspunde la această întrebare, pentru că nu știu! Dacă invențiile noastre sînt o valoare creată aici, și mai puțin știu!

2. Aș vrea să cred că atunci cînd energii și abilități deosebite sînt angrenate, realizăm în teatrul românesc o coloană sonoră originală, expresivă, de reală valoare artistică. Dar, prea adeseori, coloana este de împrumut, aducînd teatrul de artă la nivelul filmului mut sau distrugînd identitatea cîte unui spectacol care ar fi putut fi rotund.

Dacă un spectacol are nevoie de muzică, ea trebuie să fie a lui și numai a lui, scrisă pentru sentimentul particular care se degajă din dramaturgia sa. Orice muzică auzită anterior, pe disc sau la concert, te scoate din spectacol. Există, desigur, rare excepții, în cinematograf — unde muzica poate fi de împrumut și cu efect dramatic mare, așa cum o folosea marele cineast francez Robert Bresson în filmul său „Un condamnat la moarte a evadat”. În teatru, însă, citatul este fatal, distruge spectacolul; or, prea des am avut parte de asemenea spec-

tacole, ca să nu mai vorbesc de aceea în care inadecvarea alegerii muzicale era flagrantă, ea fiind realizată de indivizi necalificați, dispuși mai curînd să-și facă plăcere, extinzînd asupra scenei colecția lor de slugăre de la domiciliu. Pe de altă parte, actorul pretinde, de cele mai multe ori, o tematică așa-zis accesibilă, care nu este decît banală și fără relief, aceasta obligînd autorul la crearea unei muzici neviabile. Desele încercări de musical, în majoritate ratate, se datoresc credinței că toți actorii pot cînta (și nu este așa!), și mai cu seamă neștiinței celor ce trebuie să cînte, în ce privește munca dificilă, și de mare migală, pe care trebuie să o depui ca să-ți poți însuși un cîntec. Cred că educația muzicală la institutul de teatru nu trebuie luată ca o posibilă abilitate suplimentară, ci lucrată cu toată profesionalitatea, la nivel de școală muzicală de specialitate.

Soluția cea mai interesantă, pe care am inventat-o cu ocazia piesei *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, în montarea inovatoare a lui Dinu Cernescu (cine are ochi de văzut să vadă), este aceea a combinării electronicii cu muzicianul sau grupul de muzicieni (care nu trebuie să fie mare și costisitor).

Găsirea unor surse sonore deosebite, adecvarea lor la spectacol, folosirea electronicii pentru amplificare și prelucrarea cu posibilitățile moderne pe viu pot aduce teatrului de azi un factor sonor care să depășească în amploare și diversitate ceea ce putea produce aparatul orchestral clasic; dar aceasta nu exclude muzicianul din joc, ci dimpotrivă, presupune prezența unui rafinat specialist, care să nu transforme noile utilaje în surse de prost-gust ori în exerciții de amator.

În compania lui Dinu Cernescu am căutat totdeauna soluții originale și nu au fost două montări în care să vegetăm pe aceeași idee. Dacă, în *Tristan și Izolda*, la Piatra-Neamț, instrumentul era însuși decorul (lemn, metal), în *Măsură pentru măsură* am inventat niște serii sonore de tablă, pe care, calibrîndu-le, le-am unit într-un fel de orgă metalică (rudimentară), capabilă să dea naștere unei prelungiri muzicale a spațiului scenic și mai cu seamă a tonalității plastice (coloristice) a decorului. Am reușit, cred, să mă supun ambianței generale dramatice și să descriu linia sonoră adecvată întregului — pentru că una din regulile esențiale ale muzicii de scenă este supunerea discretă la rolul de linie contrapunctică și topirea acestei linii în contextul sincretic general. Publicul nu trebuie să poată analiza, ci să primească o impresie globală puternică, să realizeze o imagine în care elementele scenice să nu-i apară izolate, ci totalizate.

Cred că soluția, azi, în teatru, este de găsit cu ingeniozitate, în gestul minim cu efectul maxim; or, aceasta presupune, neapărat, o utilare electronică de cea mai bună calitate.