

de omogenitate și subtilitate la nivelul unei orchestre nu sînt, totuși, un lucru obișnuit, indiferent despre ce orchestră este vorba. Dirijorul-oaspete a intuit în ce sens s-a desfășurat munca lui Corneliu Dumbrăveanu și a solicitat orchestra în consecință. A știut să evidențieze contribuțiile unor instrumente și a legat aceste contribuții de partitura solistică. Ultima parte a concertului în Si bemol major K. 595 de Mozart, cu Justus Frantz la pian, a fost de o lumină muzicală strălucitoare.

Dar, cînd cei doi oaspeți au devenit, a-tent integrați în complexul muzical al concertului prin contribuția dirijorului Dumbrăveanu, parte a celui întreg pe care cele patru miini trebuie să le reprezinte în cadrul unui dublu concert pentru pian, concertul și-a atins apogeul. Cum sublinia Christoph Eschenbach după concert, recitalul este un lucru migălos; el solicită intens pianistul. Concertul (simplu) impune disciplina lucrului cu partenerul „policefal” pe care îl reprezintă orchestra; concertul dublu este limita superioară: acordul cu partenerul, cu orchestra, cu dirijorul, cu compozitorul, cu tine însuși. Acest acord s-a realizat cu strălucire. Concertul în Mi bemol major K. 365 de Mozart a ilustrat faptul că cei doi parteneri reprezintă astăzi, poate, cel mai bun cuplu de pianiști. Finalul a fost spectaculos — instrumentele au dialogat incredibil, pianele au devenit un instrument unic, arpeggiile și trilurile s-au succe-

dat cu bucuria descoperirii. Au fost, însă, înainte de aceasta, momentele tulburătoare de nostalgie, tristețea cuprinsă în fraze muzicale lungi, în arcuri majestuoase. Murise Heidegger, și eu nu puteam, ascultînd partea a doua a concertului, să despart ceea ce azezam de faptul că marea lui pasiune muzicală fusese Mozart.

Oaspeții au avut cuvinte de laudă pentru orchestră, pentru instrumentiști (Eschenbach declara că Radu Chișu citește notele, parcă, la microscop — asta, ca să dau un exemplu), ca și pentru dirijor; este un lucru important, în măsura în care confirmă o realitate binecunoscută în ultima vreme și subliniată prin prezența, la concertul amintit, a șefilor de partite de la Filarmonica din București.

Concertul a atins cota unui adevărat eveniment. Toți cei care au participat la el (aș nota, printre ei, publicul din Satu Mare, căci orchestra și dirijorul ei nu creează în pustiu, ci în spațiul unei necesități pe care au cultivat-o cu talent) au dat tot ceea ce au ei mai bun la această sărbătoare a muzicii. Iar faptul că a rămas neînregistrat merită măcar să intre în atenția celor în drept, care au pierdut o mare ocazie — aceea de a se bucura, în primul rînd ei înșiși, de o mare sărbătoare muzicală, dar și de a o transmite și altora.

Mihai Nadin

BALET

„Cocoșatul de la Notre-Dame”

Cum nu de puține ori trupele de balet — ale noastre și ale altora — au demonstrat că se poate compune un spectacol prost pe o muzică bună, iată, Opera Română vine să dovedească valabilitatea reciproci: pe o muzică de foarte slabă calitate, se poate crea o coregrafie demnă de laudă. (O coregrafie, iar nu un spectacol — în evaluarea acestuia din urmă neputînd fi totuși eludată, nicidecum, componenta sonoră.)

Scrisă spre mijlocul veacului trecut, de către compozitorul Cesare Pugni (pe cît de notoriu la acea vreme și pe cît de prolific, pe atît de neinteresant în perspectiva isto-

riei muzicii), cea dintîi variantă a partiturii baletului *Esmeralda* a fost supusă, un secol mai tîrziu, unor substanțiale transformări (îndeosebi în orchestrație) datorate compozitorilor sovietici Reinhold Gliere și Serghei Vasilenko. Remaniere care, dată fiind extrema sărăcie expresivă a originalului, n-a prea reușit să ridice cota dramatică a muzicii, impunîndu-i în schimb, pe alocuri, accente rusești, în totală neconcordanță stilistică față de muzica de tip francez a italianului Cesare Pugni. Adoptînd această variantă, realizatorii spectacolului Operei Române au căutat să suplinească absența momentelor sumbre, tensionate, tragice — absență cu urmări dez-

truose pentru concordanța imagine-sunet, în cadrul acțiunii baletului — suprapunând muzicii, în punctele-cheie ale dramei, impresiunante dangăte de clopot prelucrate pe bandă magnetică. (Și nu s-ar putea spune că efectul produs nu-și atinge scopul, chiar dacă un asemenea colaj sporește eclectismul partiturii sonore.)

Dar, firește, nu muzica a fost aceea care a generat interesul coreografului Oleg Danovschi pentru realizarea spectacolului, ci libretul, inspirat de romanul lui Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*.

Caracterizându-și admirabil eroii dramei (Esmeralda și Quasimodo), coreograful cizează cu egală mîgălă portretele personajelor secundare (Phoebus, Frollo, Gudula, Fleur) și chiar pe ale celor episodice. Eroarea psihologică-artistică pe care o comite în tabloul 1 al celui de-al doilea act (ce pare, din acest motiv, mult prea lung), acordînd fiecăruia dintre cele trei prietene și cei trei prieteni ai logodnicilor Phoebus și Fleur cite un „număr“ (altminteri, impecabil realizate de Jeana Băraru, Maria Cumbari, Anca Beuran, Alexandru Caraianopol, Nicolae Deneș și Gheorghe Iancu), este compensată de maniera excepțională în care, pentru celelalte scene colective, Oleg Danovschi știe să desprindă din masă, într-o selipere de genială virtuozitate, cite o figură de bufon (Marin Boieru, Mihai Ciortea), de cerșetor (Florin Gavrilescu, Victor Marcu, Bojidar Petrov) sau de țigancă (Aglaiia Răduțu), a cărei scurta străfulgerare solistică se topește din nou, înghițită de mișcarea generală. Mișcare ce constituie, fără îndoială, marea merit al coregrafiei: precizia extremă a poziției minuțioase a scenelor, care generează sentimentul libertății totale a dansatorilor, ce par că trăiesc, improvizînd în chiar acel moment, prin și pentru talazurile unei mulțimi agitate de patimi puternice.

O singură fisură prezintă logica arhitecturală a acțiunii: scoaterea Esmeraldei din închisoare de către Frollo, conducerea la locul supliciului, de unde — în urma refuzului tinerei fete de a-i ceda — abatele o încredințează gărzilor spre a fi dusă... la locul execuției: la altul, oare?! Nu-i mai puțin adevărat, însă, că scena prilejuiește Mihaclei Crăciunescu, interpreta Gudulei, cea de-a treia, ultima și cea mai impresionantă intervenție a sa în acțiune; și este interesant de urmărit evoluția ei, demnă de o mare artistă, de la calmul și duioșia mamei, prin disperarea celei căreia i s-a răpit copilul, la noaptea rațiunii și, în sfîrșit, la regăsirea proprie, grație regăsirii Esmeraldei.

Într-un rol de mai mică amploare și cu modeste valențe expresive, Elena Dacian reușește să îmbogățească partitura tinerei nobile Fleur cu accente de cochetărie naivă și, în același timp, orgolioasă. Personalitatea dublă a căpitanului Phoebus este distinct conturată de Pavel Rotaru, al cărui dans se dovedește capabil să exprime rînd pe rînd infatuarea,

galanteria, momentul de iubire sinceră și apoi cinismul nepăsării. Fără a se lăsa încorselat de sutana abatelui Frollo, Ion Tugearu trăiește și exteriorizează intens clocotul de sentimente contradictorii ce-l va împinge la primă, la remușcări, și-l va conduce la pieirc. Duetele sale cu Esmeralda și scena luptei cu Quasimodo dezvăluie plenary calitățile acestui mare balerin.

Intruchipînd-o pe Esmeralda, Magdalena Popa i-a împrumutat grația și candoarea juvenilă, puritatea sentimentului ce nu-i poate fi smulsă ori pîngărită nici de contactul cu mizeria umană dusă la extrem (vezi emoționantul ei duet cu Quasimodo), nici de îmbrățișările nesincere ale iubitelui (nevinovăția glăsuiește prin fiecare gest al duetelor sale cu Phoebus), nici de odiosul șantaj la care o supune Frollo. Expresivitatea cu care Magdalena Popa își interpretează personajul este egalată, poate, doar de perfecțiunea execuției tehnice.

Pentru un balerin, rolul de compoziție — mai cu seamă atunci cînd este atît de dificil precum acela al diformului Quasimodo — reprezintă, cred, proba infailibilă a deplinei maturități artistice. Evoluția lui Petre Ciortea a fost, în plus, de o dificultate tehnică sporită prin introducerea unor scene de veritabilă acrobație, de mare periculozitate (balansul pe clopot, cățărarea pe fațada hanului, coborîrea pe frînghie din turnul catedralei) — scene executate cu o siguranță și o naturalețe, o aparentă lipsă de efort cu adevărat fantastice. Dar marea lui artă s-a vădit, mai cu seamă, în portretizarea eroului, prin zugrăvirea conștiinței sale zbuciumate, avidă de bine și de frumos, mereu lovită chiar de acela căruia îi slujește și i se consideră dator recunoștință.

Nu se poate trece sub tăcere, în realizarea tuturor acestor succese, individuale și de ansamblu, contribuția dirijorului Cornel Trăilescu. După cum nu se poate nega faptul că, în domeniul calității vizuale a spectacolului, un merit esențial revine Pauliei Brâncoveanu, autoarea decorurilor și costumelor.

Luminița Vartolomei

