

teatrul liric se datorează, într-o bună măsură, rupturii dintre partitură și regie. Există la ora actuală anumite încercări de a construi opere; e vorba de un tip nou de operă, în care compozitorul să gândească de la început, deopotrivă, latura sonoră a spectacolului și cea scenică. Cred că numai o asemenea soluție poate da rezultate. Mi se poate obiecta că același lucru l-a făcut și Wagner, acum mai bine de 100 de ani. Într-adevăr, în viziunea lui Wagner, acest mod de a gândi ocupă un loc important. Din păcate, însă, efluvii sonore pe care le dezlanțuia îl puneau oarecum în situația unui ucenic vrăjitor, ele acoperind adesea intențiile sale de dramaturg.

2. Lumea sentimentelor, caracterelor și ideilor din opera clasică nu este neapărat cuprinsă în partiturile compozitorilor. Ceea ce considerăm noi, astăzi, a fi lumea operei clasice, romantice, etc. este rezultatul întâlnirii dintre muzica scrisă de compozitorul respectiv și o anumită tradiție de punere în scenă, care s-a format încetul cu încetul. Or, partea care s-a învechit este tocmai aceasta din urmă. De aceea, astăzi, când vedem o operă clasică înscenată de un mare regizor care procedează cu un curaj de natură uneori să sperie, avem impresia că redescoperim acea operă și simțim întotdeauna mirați cât de tânără rămîne partitura. Pare paradoxal, dar așa este.

Sintem într-un moment cînd, după o stagnare destul de îndelungată a teatrului liric, se observă un interes crescînd din partea compozitorilor. Caracteristică momentului mi se pare o anumită febrilitate a căutărilor. Se încearcă; bineînțeles, n-ai putea spune că pînă la ora actuală s-au cristalizat forme noi ale teatrului liric. Dar să nu uităm ceva: că o formă, odată cristalizată, cu toate că devine foarte comodă pentru interpreți, intră în același timp în muzeul operei. Sint atîtea exemple de opere „bine scrise“, totuși, ne întrebăm ce rost a avut să fie scrise... Este adevărat că uneori ele aduc mari satisfacții interpreților; dar compozitorul nu știe niciodată pentru interpreți... Prin interpreți, el se adresează publicului. De aceea, cred că, în faza actuală, sint de preferat acei interpreți care, împreună cu compozitorul, sint gata să abordeze cu mult curaj domenii noi, corespunzătoare mentalității contemporanilor noștri, și să realizeze astfel cu angajare pasionată investigarea actualului, a vieții, singura în măsură să justifice creația artistică. Cînd scriem — cel puțin atunci — nu trebuie să ne simțim într-un muzeu, ci să fim în mijlocul vieții ce ne înconjoară și nu ne solicită decît să deschidem bine ochii.



VIOREL DOBOȘ

compozitor:

„Multilateralitate în pregătirea finerei generații”

1. O lucrare dramatic-muzicală, fie ea operă, operetă, balet, musical, vodevil etc., este o operă sincronică. Așa fiind, atît textul dramatic sau libretul, cît și muzica, decorurile, costumele, dansurile, mișcarea scenică în genere, trebuie să aibă rezonanțe adînci în sufletul interpretului. Fără o atitudine de înțelegere globală a spectacolului muzical, interpretul nu va putea comunica în mod convingător mesajul, bogăția de idei și sentimente a lucrării interpretate, deoarece spectatoriul urmăresc, atît cît le stă în putință, și subiectul, și muzica, și concepția regizorală, decorurile, costumele, machiajul etc. Orice discrepantă, provocată de atitudinea unilaterală a interpretului față de o componentă sau alta a spectacolului, poate afecta, uneori grav, înțelegerea justă a lucrării, poate impieta și asupra jocului de echipă al celorlalți interpreți.

De cîte ori nu ne-a fost dat să auzim: „Păcat de cutare; are o voce atît de frumoasă, sau o interpretare muzicală superioară, dar stă în scenă ca un lemn!” Cîți artiști lirici nu cunoaștem care debitează foarte frumos textul unei opere, dar la arii, duete, ansambluri muzicale se dovedesc neajutorați

din punct de vedere interpretativ, vocal, ritmic ori intonațional, și strică, astfel, și buna impresie făcută cu un text bine spus.

Ca atare, în orice gen liric-muzical, *interpretul trebuie să fie actor*; să știe să interpreteze perfect textul, să cînte frumos și corect, să danseze, dacă lucrarea o cere, să înțeleagă în profunzime indicațiile regizorale, să-și pună pe rol amprentele propriei sale personalități artistice, să exteriorizeze, cu maximum de eficiență, valorile dramatico-muzicale ale lucrării, să fie actor *total*.

În acest sens, sînt lăudabile eforturile conducerilor artistice ale unor teatre muzicale de a promova elemente capabile să facă față sarcinilor multiple ce revin actorului total; după cum sînt reprobabile tendințele altor teatre care promovează un repertoriu desuet, prăfuit, și nu oferă interpretelor posibilitatea de a se dezvolta artistic pe lucrări moderne, care „pun probleme” și „dau dureri de cap” !...

În calitate de compozitor de opere și musicaluri, nu pot decît să deplîng faptul că atenția unor directori de teatre muzicale este încă prea mult reținută de lucrări ca *Singe vienez* sau *Contesa Maritza* și prea puțin atrasă de *Poveste din cartierul de Vest*, *Omul din La Mancha*, *Scripcarul pe acoperiș*, sau altele, care ar avea darul să scoată din apatie și regizori, scenografi, coreografi, și multe dintre valoroasele noastre colective artistice.

De asemenea, trebuie să remarc insuficientul interes arătat de teatrele muzicale lucrărilor românești — și așa, puse într-o concurență nefastă cu cele străine —, lucrări care ar putea contribui eficient la o ridicare a calificării profesionale (aș zice o reciclare) a artiștilor lirici.

2. Nu cred că există o incompatibilitate între lumea sentimentelor, caracterelor și ideilor, din opera clasică, și modalitățile moderne de expresie scenică. Operele clasice prezintă, în genere, caractere, sentimente și idei perene, univ. al valabile; este de datoria noastră, a oamenilor de artă de azi, să facem tot ce ne stă în putință să le valorificăm în formule scenice diversificate, adecvate zilelor noastre și înțelegerii contemporanilor noștri.

Operele lui Mozart, Beethoven, Verdi, Puccini, Enescu, ca și ale altor clasici, pot și trebuie să fie mereu reînnoite din punct de vedere al formelor de expresie, *cu condiția de a nu se denatura sensurile ideilor, forța caracterelor, veridicitatea sentimentelor*.

Din acest punct de vedere, consider că unele experimente regizorale sau interpretative pot fi bine venite și sînt de dorit, dacă servesc la o mai adîncă înțelegere a operelor clasice; dar pot uneori să semene confuzie printre spectatori, prin „modernizări” artificiale.

După părerea mea, opera — și, desigur, nici un alt spectacol muzical — nu trebuie să devină „muzeu sonor”. (Nu mă refer aici, desigur, la forme de tipul „operei de concert”

sau al oratorului, ci la spectacolele propriu-zise, cu decoruri, costume, mișcare scenică etc.)

Elementul uman care apare într-un spectacol muzical nu trebuie să se transforme în fantoșe, în chipuri de ceară potrivite pentru galeriile Doamnei Tussaud ! Artistul liric trebuie să-și trăiască rolul : să plîngă, să ridă, să lupte, să învingă sau să piară, în fața spectatorilor. Altfel zis, ne-ar fi suficient să ascultăm operele sau operetele pe discuri sau benzi și să închidem pentru totdeauna porțile teatrelor și butoanele televizoarelor. (Sigur că nimeni nu-i obligat să se ducă la teatru ; poate sta comod în fotoliu și asculta discuri — uneori e chiar mai bine —, dar, *pentru cei care se duc*, actorul trebuie să facă totul ca să-i convingă.)

Vorbind despre televiziune, aș adăuga că aceasta poate să aibă o influență enormă asupra formării actorului total, deoarece „show-ul, formă de expresie specifică televiziunii, promovează virtuțile artistului multilateral. Astfel, exigența spectatorului este mereu hrănită cu „tele-exigență”, iar din aceasta, toată lumea are de cîștigat !

Afirm că tinerele generații de cîntăreți și dansatori se bucură în țara noastră de condiții de studiu cum n-au avut niciodată, comparabile, și chiar superioare, în unele cazuri, celor oferite de cele mai prestigioase instituții de învățămînt artistic din străinătate. În același timp, însă, cred și afirm că, față de aceste condiții, tinerele cadre artistice nu sînt suficient pregătite spre a deveni interpreți ai zilelor noastre ; cu alte cuvinte, la absolvirea școlilor respective, nu posedă bagajul de cunoștințe obligatorii pentru a face față exigențelor teatrului muzical contemporan.

În cele ce urmează, voi încerca să schitez condiția interpretului de operetă, cîntăreț sau dansator, din teatrele noastre muzicale.

Din conservatoare ies, în fiecare an, promiții valoroase de tineri cîntăreți, care reușesc, aproape cu regularitate, să cucerească premii la importante concursuri internaționale de operă. Dar mă întreb : cîți dintre aceștia sînt pregătiți pentru a face față exigențelor operetei sau musical-ului, genuri foarte complexe din punctul de vedere al multilateralității pretinse interpretelor ?

Oare cîți dintre acești tineri fac — serios — studii aprofundate de arta actorului, de mișcare scenică, de dans, de pantomimă și — de ce nu ? — chiar de gimnastică ritmică și aerobică ?

Oare îndrumătorii competenți și legitimi ai acestor tinere vîrstare nu privesc cu oarecare indiferență disciplinele complementare — de altfel, prevăzute în programele analitice ?

Adesea, în ciuda unor evidente lipsuri privind aptitudinile scenice, în pofida aspectului fizic contraindicat pentru scenă, mulți studenți au ajuns la absolvență ca funia de corabie prin urechile acului, numai pentru

că aveau ceva voce și pentru a realiza planul de... absolvenți !

Cu câțiva ani în urmă, se proiectase, la Conservator, înființarea unor clase paralele de canto care să pregătească elemente pentru operetă, estradă, muzică ușoară. A rămas un proiect. De ce oare ? Nu era nevoie ?

Cred că ar fi binevenită (chiar necesară) o selecție, încă din anii I—II de conservator, cu o îndrumare corespunzătoare și competență a tinerilor cîntăreți, nu numai către operă, ci și către operetă, muzică ușoară și chiar către frumoasa și dificila meserie de *corist profesionist*, profesiune în care vechile cadre au început a fi tot mai greu de înlocuit.

Pînă una-alta, teatrele muzicale ar putea organiza, cu forțe proprii, cursuri post-universitare și recitări, axate îndeosebi pe studiul artei scenice, dansului etc. — discipline la care destui tineri și mulți dintre actorii

cu vechi state de serviciu au deficiențe de pregătire.

În privința dansatorilor, lucrurile nu stau mai bine ; studiile de caracter și folclor românece nu au încă o pondere suficientă în școlile de coregrafie ; de asemenea, studiile de artă actorului, muzică, pantomimă, machiaj, sînt neglijate.

Aceasta face ca în montările muzicale absolvenții să se descurce greu în dansurile de caracter, iar în cele românești să aibă uneori chiar atitudini hilare.

Pe băieți, studiul clasic, preponderent în școlile de coregrafie, îi efeminează în așa mod, încît atunci cînd îi privești dansînd într-o operă sau operetă românească te întrebi cu mirare : unde-s vigoarea, bărbăția, ritmica, setea de viață și plăcerea de joc a românului ?

Concluzia se impune de la sine.

ALFRED HOFFMAN

critic muzical:

„Unitate între stilul partiturii și stilul înscenării”

1. Problema este fundamentală pentru destinele teatrului liric contemporan, pentru vitalitatea și viabilitatea operei, ca gen artistic. Astăzi, mai mult decît oricînd, „concertele costumate” nu se mai suportă, iar un adevărat interpret de operă *nu poate* să nu-și adapteze mijloacele de expresie, în egală măsură, textului muzical și celui dramatic. Scrutîndu-mi amintirile, îmi dau seama că marile momente trăite de-a lungul reprezentațiilor de operă la care am asistat sînt marcate în primul rînd de realizarea simbiozei perfecte cîntăreț-actor. Aș menționa intrarea prințului Galițki în scenă, în *Cneazul Igor* de Borodin, realizată de Mark Reizen — și pe atunci opera se mai chinuia în micuțul teatru ce găzduiește astăzi opereta. Era o erupție, ca de vulcan, uriașă, de temut — nu te mai gîndeai dacă este doar muzică sau doar actorie. La fel, trepidăția supraomenească a lui Cesare Siepi în *Don Giovanni*, de Mozart, văzut la Praga : toată febrilitatea, toată setea de nepotolit a eroului, întrupate într-un artist cu scilpiri geniale — actor și muzician în aceeași măsură. Asemenea momente se țin minte chiar mai îndelung decît splendoarea de ocean a vocii unei Birgit Nilson în *Walkyria*. Lucrul mi se pare semnificativ, și cred că, o



privighetoare imobilă pe scena operei se uită repede. Din fericire, avem și noi adevărați artiști de operă, care au priceput acest lucru și sînt dublu înzestrați : amintesc pe David Ohanesian în *Oedip* de Enescu, pe Valentin Teodorian în ucenicul David din *Maestrul cîntăreți* de Wagner și în *Albert Herring* de Britten etc. Desigur, nu toată lumea are, din naștere, asemenea dăruire : de condamnat sînt doar cei ce *nu se străduiesc* deopotrivă în ambele direcții.

2. Nici vorbă să existe o incompatibilitate între opera clasică și modalitățile moderne de expresie scenică. Desigur, însă, că măiestria și gustul regizorului trebuie să țină seamă de natura muzicii ce se cere într-