

— *E singura cale spre succesul Operei do.?*

— Nu. Cei mai mulți, cînd se gîndesc la operetă, au în vedere muzica. Libretul ocupă însă un loc pe care noi nu l-am înțeles pînă acum în adevărata lui complexitate. Acum cîteva luni, C.S.C.A. a lansat un concurs pentru librete de operetă; dar, deși a fost o inițiativă bună, ea nu s-a bucurat de mult succes. În fond, în istoria genului s-a mers, de fiecare dată, de la *librete spre muzică* și nu invers, libretul lui Offenbach, tatăl operetei, erau scrise de membri ai Academiei franceze. Și dacă vorbim de o cale de înviorare a operetei la noi, sprijinul Uniunii scriitorilor nu va fi de loc neglijabil.

— *Desigur, nimeni nu se-ncintă că opere-tei românești i-ar fi ușor...*

— Opereta este un gen dificil, poate și pentru că nu este ceva imuabil; ea trebuie să fie ancorată în realitate. De aceea, *Uă-duva veselă*, ca și alte titluri, au fost prezentate la noi în versiuni românești — înțreprinderi la succesul cărora condeiul lui Vasile Timuș a fost hotărîtor. Astăzi, cu atît mai mult nu putem neglija genul opere-tei, ca sinteză între libret și muzică; a apărut *musical*-ul, axat pe o problematică diversă, dramatizînd romane celebre, reluînd piese foarte cunoscute. Într-un cuvînt, toate converg din nou spre un singur punct: libretul trebuie să-și ocupe locul de prim ordin ce i se cuvine.

— *Să ne oprim la stagiunea Operei.*

— Stagiunea 1969-1970 va fi pentru noi, cel puțin în prima ei parte, o perioadă în care vom renova sala din Piața Senatului; timp în care, vom efectua un turneu în Berlinul de Vest, în Republica Federală a Germaniei, Olanda, Belgia și Luxemburg. Sper să reedităm astfel succesul nostru de anul trecut, cînd am avut mulțumirea de a primi aprecieri elogioase din partea presei și a spectatorilor.

— *Sînt multe, multe adjective, dar profesional, le-ați putea concretiza?*

— Aș începe cu o comparație. Teatrul muzical din Sofia, prin turneul lui la București, ne-a dovedit că posedă voci bune, dar actori slabi. Teatrul din Budapesta, pe care îl cunoaștem, posedă actori buni, dar cîntăreții nu prea sînt la înălțime. Noi ne îndreptăm spre actorul total, actorul care cîntă, dansează și vorbește, integrîndu-se în acțiune și înviorînd scena, nu numai cu ceea ce îi oferă partitura, dar și cu prospețimea, vigoarea și personalitatea sa. Actorii jucînd într-un teatru bun, cum fără îndoială îl dorim și pe al nostru, au prilejul să contribuie la acea simbioză a elementelor de scenă, realizînd nu un concert costumat, ci o desfășurare de caractere, care, în convenția genului, reliefează viața în emoție, adevăr și, dacă este farmec, prin uimire.

## Mihai Brediceanu

### Între rutină și „exploziile” creatoare

De fapt, am demarat pe drumul unor considerații privitoare la ceea ce — spectacol liric fiind, operă sau operetă — apare cu mai multă importanță. Octav Enigărescu vorbește de spectacol, Ion Dacian vorbește de libret; dar amîndoi sînt de acord că performanța actorului și posibilitatea de a avantaja această performanță este cheia succesului.

Cu toate acestea, pînă la succes, dirijorul Mihai Brediceanu, desigur referindu-se la soarta opereii într-un sens planetar, este dispus, la rîndu-i, să se pronunțe, răspunzînd întrebărilor noastre:

— *Se vorbește mult că spectacolele lirice sînt adesea invadate de rutină. Să definim acest tip de spectacol...*

— Prin spectacol de rutină înțeleg un spectacol din marele repertoriu, care, reluat ani de-a rîndul, începe să-și piardă personalitatea și să devină o ansamblare de concepții privind stilul muzical, jocul de scenă, maniera de cînt. Spre deosebire de spectacolul de teatru dramatic, în care fluctuațiile în distribuție sînt cazuri fortuite, spectacolul de operă își schimbă caracteristicile de la o reprezentație la alta, pe baza unui joc al combinațiilor. Presupunînd un spectacol cu *Trubadurul*, la un teatru care posedă pentru fiecare rol principal cîte trei-patru posibilități (patru tenori, patru soprane, patru baritoni și patru mezzosoprane), un calcul relativ simplu ne demonstrează că spectacolul va putea apărea în nenumărate ipostaze, fiecare interpret urmîndu-și propria sa linie interpretativă. Rezultatul este, evident, de domeniul calculului probabilităților, iar spectatorul ar trebui să facă apel la ordinatorul electronic pentru a putea ști cînd va putea să asiste eventual la un spectacol bun.

— *Dar nu numai rutina a îndepărtat spectatorii de teatrele lirice...*

— Confruntînd evoluția dramaturgiei, a poeziei, picturii, baletului și muzicii, în se-



Mihai Brediceanu: „Anacronismul libretelor de operă...”

colul XX, cu evoluția operei, constatăm că aceasta a rămas cu mult în urmă, mai precis că „exploziile” creatoare din celelalte arte nu au avut loc în operă, sau, dacă au avut, nu au determinat un sens de evoluție spre opera modernă larg accesibilă. Dacă în muzică, pictură, balet și poezie publicul a trecut în bună măsură „pragul perceptibilității” — la fel ca pragul sonor în vitezele supersonice —, el nemiaind șocat de tehnicile artistice contemporane, publicul de operă nu a trecut încă de acest „prag”; de aci, o nepotrivire între ceea ce-și imaginează creatorii și ceea ce așteaptă publicul. Vehiculul principal de exprimare în spectacolul de operă rămâne elementul sonor — limbajul muzical. Dacă în teatru limbajul ca modalitate nu s-a modificat prea vizibil, în muzică acesta a suferit o modificare fundamentală, îngreunând transferul ideilor de la compozitor spre public.

— *Opera este spectacol. Ea trăiește prin dramă. Mozart sau Verdi au beneficiat de librete capabile să păstreze spectacolul în legile desfășurării scenice.*

— Dar nici în opera modernă nu s-a evitat colaborarea cu scriitorii și dramaturgii de primă importanță. Dacă Mozart a scris opere după Beaumarchais, iar Verdi după Alexandre Dumas și Victor Hugo, Dellapicola

a scris *Vol de nuit* după Saint-Exupéry, după cum alți compozitori au scris pe texte de Pirandello, Sheridan, Miller, Brecht. Problema fundamentală nu este aceea a libretului, ci aceea a limbajului muzical, și asta deoarece opera nu a găsit încă limbajul care să înlocuiască vechiul bel-canto; acesta este adevăratul divorț dintre public și compozitori.

— *Ar mai fi și convenția, ca atare, a operei.*

— Mozart scria, pentru vremea lui, opere contemporane. Figaro îi era contemporan. Verdi, în *Traviata*, ne prezintă viața Parisului contemporan lui, cu saloanele și romantismul excesiv care i-au fost caracteristice aproape un secol. Astăzi, mergând la Operă, spectatorul nu mai întâlnește viața de toate zilele, actori îmbrăcați ca și dînsul, punîndu-și problemele concrete pe care și le pune și el. Anacronismul majorității libretelor de operă reprezintă încă o piesă din dosarul acestui divorț dintre scenă și spectatorul nostru — divorț de care începem să fim din ce în ce mai conștienți.

\* \* \*

Ne-ntoarcem, așadar, din nou, la Opera Română. Să nu exagerăm însă, să nu unilateralizăm perspectiva prin care putem înțelege ceea ce s-a petrecut, se petrece și se va petrece acolo. Anumite elemente pot fi mai revelatoare decît o teorie, și sofisticat și prin prudență pură abil constituită. Și pentru că un teatru are savoarea vieții lui, chiar dacă mulți au dubii, dacă are pinze sau dacă se scufundă, să ne apropiem de operă fără *parti pris*-uri și s-o vedem acolo, mai puțin oficial, cum este.

## Între mitul biletelor care nu se găsesc și sala goală

„De 15 ani întilnesc publicul aproape în fiecare seară — ne spune Marcela Ciubuc, membră în cor — și îmi pare rău că, mai ales în ultima vreme, ne găsim în situația jenantă de a fi 200 de soliști, coriști și dansatori, încă 70 de orchestranți în fosă, iar publicul în număr doar de cîteva zeci. Fără aplauzele publicului, ambianța în care noi putem într-adevăr să creăm arta este, practic, fără finalitate. De aceea, gîndindu-mă la public, și (de ce nu?) și la renta-