

Ce se cîntă în București

CRONICĂ de RADU STAN

Surprinzător cit de puțină muzică românească se cîntă uneori în București!

După anunțurile concertelor din ultimele trei săptămîni, parcă școala autohtonă aproape n-ar exista. Și nu se poate susține că nu avem o viață muzicală activă, cînd elegantele săli bucureștene găzduiesc mai mult de cinci-șase concerte săptămînal. Adică, nu ținem seama nici de optimismul impresarilor de muzică străini, al căror interes extraordinar pentru numeroase compoziții românești actuale nu s-a oprit doar la stadiul simplelor vorbe? Un hap pe care publicul trebuie să-l înghită cu resemnare înaintea festinului pregătit de cine știe care as al baghetei sau de vreun vestit virtuoz adus cu sacrificii, un act de milostenie din partea șefului de orchestră sau al altor șefi care au pus la cale concertul — cam așa pare să fie considerată muzica autohtonă la unele instituții muzicale, foarte stimulate de altfel. Cînd zic asta, mă gîndesc și la Filarmonică, tocmai la orchestra care prin osîrdia lui Dimitrie Dinicu, directorul ei de acum o jumătate de veac, își făcuse un principiu din a include în fiecare concert, măcar o piesă românească. Și, să nu fie cu supărare, pe vremea aceea, în afară de cîteva lucrări și de ceva mai mult entuziasm, școala românească de muzică simfonică era departe de a se fi cristalizat...

Am stat nedumerit în fața afișului anunțînd, în concertul dirijat de Iosif Conta, pe locul tradiționalei piese românești, inevitabilul la Filarmonică poem Straussian *Till Eulenspiegel*. (Inclin să dau dreptate cui l-a numit cîndva „îmnul Filarmonicii“). Dacă s-a urmărit succesul de public, vai, efectul a fost diametral opus. Nu puțină lume a lăsat fotoliile goale la acest număr de final.

Altminteri, bucata de rezistență a concertului, *Missa glagolitică*, și-a binemeritat interesul pe care îl suscită cîte o ieșire a marii orchestre din repertoriul de rutină. Ultima, în cronologia creației lui Leo Janacek, *Missa* nu este și cea mai bună. Dar o sumă de calități au făcut-o să supraviețuiască imensului număr de misse-clîșeu cîte a produs pînă azi civilizația occidentală. Bunăoară, e reconfortant să auzi o lucrare din sfera formelor vocale europene fără să aștepti cu resemnare aria, pe care trebuie să o debiteze neapărat fiecare din cei patru soliști (după tipic); după cum interesant este să urmărești frazarea, capricioasă față de ceea ce știm de la clasicii italieni, dar întru totul firească atunci cînd e vorba de a muzicaliza fonetica slavonă, așa cum a vrut Janacek. E adevărat că această mulare a motivului muzical pe intonația limbii vorbite și, mai ales, manevrarea părților corale cad sub umbra de gigant a unui Mussorgski. Însă la Janacek acțiunea muzicală nu mai decurge cu necesitate din episodul precedent, Lecția originală pe care compozitorul cehoslovac a învățat-o, studiind cu folos folclorul poporului său, este modul de elaborare nu neapărat determinist. Logica și estetica aristotelică, pe care a stat și teatrul antic grec și toată arta cultă europeană pînă de curînd, a fost depășită în mod vizionar, la vremea sa, de Janacek prin structura în formă de mozaic. Muzica lui reprezintă o articulare liberă de figuri — aș îndrăzni să zic aleatoare — conținînd fiecare cîte un motiv elementar obstinat, încercat de tensiune. Predilecția pentru registrele acute ale vocilor, precum și scriitura orchestrală densă fac redutabile în aceste pagini rolurile soliste. Faptul că nici admirabila și pătrunză-

toarea voce caldă a sopranei Emilia Petrescu nu a putut răzbate în sală, în unele momente de forță, este imputabil totuși dirijorului Iosif Conta, care, cu această rezervă, a stăpinit bine masivul opus.

Concertul pentru violoncel și orchestră în Do major de Joseph Haydn, a cărui descoperire în ultimul deceniu a dat aripi noi cercetărilor din arhive, a avut parte de prezentarea magistrală a unui Aldulescu parcă mai rafinat, mai dezinvolt. Tocmai de aceea mi-a părut bine confirmată părerea conturată încă de la prima audiție de acum un an că această lucrare, cu siguranță autentică, nu este la înălțimea sorei sale apocrife în *Re major*.



Radiodifuziunea, mai consecventă în promovarea repertoriului românesc, a prezentat în concertul Orchestrei de Studio prima audiție a *Concertului pentru orgă și orchestră* de Andreas Porfetye, curioasă împletire de finețuri cu fireturi pompiéristice. Mișcarea polifonică searbădă a piesei, trăind un neoclasicism prea puțin convingător, dar pe de altă parte vigoarea unor intuiții timbrale ar putea indica încheiung, cred, compozitorului, că mai mult curaj în diversificarea culorilor, deschiderea mai hotărâtă spre posibilitățile tehnice mai noi ale instrumentelor l-ar duce la rezultate remarcabile.

Premiere pentru țara noastră au fost, de altfel, și celelalte lucrări din programul Orchestrei de Studio dirijat de Ludovic Baci. *Cele 5 Piese pentru orchestră, op. 10* de Anton Webern, muzică de o extremă dificultate, unde fiecare sunet are importanța și greutatea unei întregi fraze, au fost prezentate într-o ținută impecabilă, lucru cu atât mai necesar, cu cât, din păcate, publicul românesc a avut destul de rare ocazii de a cunoaște în concert opera acestui gigant al secolului XX.

Partea cea mai mare a concertului a fost ocupată cu opera *Înțeleptul Socrate* de Georg Philipp Telemann. Am găsit foarte potrivită soluția de a înlocui recitativul, în versiunea de operă-concert, cu o lectură spirituală făcută de crainic, care să deslușească

sensul acțiunii și al cântărilor. Imaginația a putut suplini fără probleme decorul, costumul și gestul rococó, într-un spectacol unde fluxul covârșitor al marelui melodist care a fost Telemann, și nu acțiunea nesărată, servită de un libret pe alocuri penibil, justifică o resuscitare. E greu de contestat că urmărirea arilor, oricum mai puțin în concert decât în partitură, nu ar fi trecut prin momente critice de atenție. Dar, să apreciem lucrurile cum se cuvine, și să avem în vedere scopul nobil căruia Baci i se închină, în anii din urmă, cu consecvență. Ceea ce face acest entuziasm muzician echivalează, pe planul muzicii, cu opera restauratorilor de monumente. Puțini mai sînt azi dirijorii care să muncească atita spre a reinvia, în fața generației contemporane, documentele muzicii uitate, scutindu-ne de a împărtăși verdictele gata făcute de istoriografi mai mult sau mai puțin versați. Așa cum educația literară nu se face răsfoind „digesturi”, cultura muzicală autentică are și ea nevoie — măcar din cînd în cînd — să parcurgă, cît mai întregi, lucrările neumblate. Și Ludovic Baci a înțeles bine acest lucru.

Pentru a mai scuza absențele românești din programe, ar putea fi invocată intenția unor concerte tematice. Bunăoară, acel *Concert de muzică contemporană din S.U.A.* Inițiativa realizării este excelentă și merită sincere încurajări. Dar scuza acuză, mai mult încă, lipsa unor concerte în exclusivitate închinată creației contemporane românești. Să trecem... Așadar, un program de piese pentru vioară și pian de americanii David Diamond (*Sonata*), Samuel Barber (*Canzone*), Alan Hovhaness (*3 Uiziuni*) și John Corigliano (*Sonata*). Natural că, pentru un prim concert în fața publicului, care cunoaște prea puțin compozitorii de peste ocean, a fost nimerit să se arate nivelul de azi al acelei școli, și, într-adevăr, lucrările citate se situează pe o treaptă înaltă de meșteșug. Iar în ce privește stilurile diverse, care dau o vitalitate extraordinară muzicii americane, era greu de cuprins totul. Dar, noi cei de pe vechiul continent am fi interesați să cunoaștem mai degrabă compozițiile de o natură mai puțin familiară decât cele de pe filiera Stravinski-Bartok, dintr-o sferă, alta decât contrapunctul lui César Frank sau melopeea est-mediteraneană. La urma urmelor, toate piesele incluse în recitalul american se pot reduce la numitorul comun al unui epigonism european. Or, mai edificatoare ar fi fost o antologie americană, care să includă măcar câteva profile specifice de tipul înaintașului Charles Ives și a ingeniosului Morton Feldman, mai ales că ținuta înaltă de interpretare a cuplului Mihai Constantinescu-Maria Cardaș a demonstrat că este în stare să atace și paginile cele mai grele ale acestei literaturi.

În sfîrșit, un eveniment muzical însemnat a fost vizita lui Aaron Copland, personalitate de primă mărime a muzicii americane,

care a apărut la pupitură Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii. În postura sa mai puțin cunoscută, de dirijor, a avut se vede ca obiect auto-prezentarea personalității sale polivalente de muzician complex și cultivat. Vioi și jovial, cu alură tinerească în cel de-al șaptelea deceniu al existenței sale, fostul elev al Nadiei Boulanger și-a amintit, spre plăcerea lui și a noastră, de unele pagini de Fauré și Berlioz, ocolite pe nedrept în concerte, pe care le va fi studiat cândva la Paris. Iar în spirit de colegialitate față de compatriotul său Leonard Bernstein, mu-

zicianul american a dat strălucire uverturii *Candide*, lucrare de amplu eclectism, care trasează punți de legătură între Rossini și Mussorgski, sau Sostakovici și Chabrier.

Cum și era de așteptat, de maxim interes a fost dinamismul cu care compozitorul și-a condus propriile opere. *Concertul*, o farsă nostimă, imaginată să servească puterea de seducție a marilor clarinetiști ai lumii, între care și Aurelian-Octav Popa al nostru (în aceeași fabuloasă dispoziție de cîntat) și *Salonul mexican*, un fel de rapsodie în sfera pitorescului de peliculă americană, în roz bombon și cu joc de artificii.

LA OPERA ROMÂNĂ

Seară Bartok-Stravinski

Pe prima scenă de balet a țării a avut loc, în sfîrșit, o premieră așteptată cu mare interes, atît de publicul larg, cît și de specialiști. Pentru că *Mandarinul miraculos* de Bela Bartok și *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski sînt două balet de factură modernă care au stîrnit mare senzație la vremea lor, păstrindu-și pînă astăzi atractivitatea pentru coregraful care s-ar încumeta să le pună în scenă. Dificultățile de montare sînt însă evidente. Ele provin atît din factura singulară a muzicii și a libretelor, cît și din tirania, încă nedetronată, a tradiției. Aceasta nu îngăduia coregrafului libertăți prea mari de interpretare, pentru că, la amîndouă baleturile, timpul a cimentat o sudură între muzică și libret, pe care nici o montare (nici chiar aceea, celebră, a *Sărbătorii primăverii*, de la 9 decembrie 1959, datorată lui Béjart, pentru „Théâtre Royal de la Monnaie“, socotită cea mai avangardistă) nu o va putea ignora. E drept, la *Sărbătoarea primăverii* s-au folosit ulterior diferite variante ale libretului, păstrindu-se însă simbolul creației, văzută fie ca fertilitate, fie ca trezire la viață, fie, în sfîrșit, ca act în sine — reflex al dragostei împlinite.

Pentru Oleg Danovski, *Mandarinul miraculos* conținea un spor de fascinație, prin atmosfera terifiantă pe care o degajă. Coregrafului nostru îi plac „scenele tari“, pline de tensiune, pe care nu de puține ori le-a desenat cu bune rezultate. (Să ne amintim, de pildă, de unele tablouri din baletul *Print și cerșetor* de Laurențiu Profeta.) Pe de altă parte, coregraful a precizat, în repetate rînduri, că dorește înscrierea ideală a muzicii în spațiu, înțelegînd prin aceasta găsirea echivalentului perfect al partiturii în figurile de dans și în pași, și nu rezolvarea facilă pe

calea gesturilor și pantomimei. Oleg Danovski este un coregraf cu idei, și încă unul cu idei multe și bune. Ele se exprimă în toate baleturile sale, mai cu seamă în cele din cadrul „Studioului '68-'69“, creații caracteristice pentru receptivitatea la nou a baletului românesc. I-au reușit multe tentative, dar niciodată toate. La o vizionare a *Mandarinului miraculos*, cu mult timp înainte de premieră (așteptată, de fapt, încă de anul trecut), am fost tentați să credem că acest balet va fi cea mai bună realizare a sa. Acum însă, după ce premiera a avut loc, ne îndoim. Am avut impresia că pe parcurs ideile s-au împutinat, sensurile s-au restrîns, rezolvările coregrafice — ideale, sugestive, așa cum și le-a dorit întotdeauna teoretic, și cum le văzusem de altfel la aceea vizionare de care vorbeam — eșuînd deseori în descriere, poveste, pantomimă. Nereușita unor fraze coregrafice nu trebuie scuzată prin indicația lui Bartok că avem de-a face cu o pantomimă. Compozitorul nu se referea în nici un caz la transpunerea scenică a suitei sale simfonice, care a avut loc mult mai tîrziu, după prima auditiie, la Cologne, în 1926. În acest spirit, Oleg Danovski a încercat o acțiune de epurare a pantomimei, care i-a reușit, în bună măsură, mai ales la eșafodarea rolului dansant al mandarinului. Petre Ciortea beneficiază aici — prin natura rolului, prin dispoziția sa naturală pentru rol, dar, mai ales, prin prerogativele cu care-l învestește Oleg Danovski, creîndu-i partitura — de toate datele pentru a reuși o creație remarcabilă. Și receptăm cu atît mai acut această creație, cu cît ea este singulară. În rolul Fetei — în care admirasem fără rezerve, pe parcursul citorva repetiții generale și vizionări, feminitatea plină de

grație ușor felină a lui Irinel Liciu —, a apărut, la premieră, Magdalena Popa. Răstimpul scurt de acomodare cu rolul, specificul lui negativ, cu care nu este familiarizată, au făcut ca talentul mării noastre dansatoare să nu-și dea adevărata măsură. Din punct de vedere strict coregrafic, rolul este corect construit și interpretat; i-a lipsit însă un lucru, un singur lucru absolut necesar, și anume completarea „arabesque”-urilor și „plié”-urilor cu un joc actoresc mai puțin rigid, mai flexibil, care să contureze mai puternic figura fetei decăzute, așa cum de altfel o cere partitura muzicală. Interpretarea celor trei borfași a abundat în pantomimă, în poze fioroase —, și aici nu am mai recunoscut mâna lui Danovski. Reușite rămân în acest balet partitura coregrafică creată pentru Mandarin, atmosfera care trădează deseori priceperea unui maestru și unele pasaje din duetul Mandarin-Fată, neegalate ca ingeniozitate coregrafică.

Al doilea balet al serii, *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski, are meritul de a ne fi demonstrat calitățile deosebite de ansamblu ale corpului de balet al Operei Române. Apoi, el ne-a arătat un nou Vasile Marcu, coregraf cu certe posibilități pentru dansul de sugestie. Optînd însă pentru o variantă a libretului, foarte apropiată de cea

originală, mai bogată în semnificații, Vasile Marcu și-a asumat, implicit, un risc: acela de a fi depășit de bogăția ritmică a unei muzici venite parcă din adîncuri, și astfel descoperit în fața multiplelor sensuri sugerate de libret. Vasile Marcu s-a găsit, de cîteva ori, exact în această situație, din care a ieșit, fie repetind *dispunerile* corpului de ansamblu, fie apelînd la soliști, care, din păcate, nu l-au putut ajuta prea mult. Suavă și dulce, naivă și seducătoare, Rodica Simion a rămas totuși o Elue de suprafață, coregrafia neoferindu-i posibilitatea identificării totale cu personajul. Brutal și sălbatic, viguros și dlocotind de tinerețe, Ion Tugearu e handicapat de aceeași eroare regizorală, dar și de o atitudine cîteodată prea „lumească”, pe care o adoptă atunci cînd ar trebui să fie doar vînt de primăvară. Într-un final de-a dreptul rizibil, care dorea să simbolizeze, credem, *reluarea* veșnică a ritualului, permanența creației, coregraful recurge la o apariție stranie, un fel de viziune, de „deus ex machina”, în totală contradicție cu muzica și libretul. Dar, prin cele cîteva dansuri ale fertilității și sacrificiului care au fascinat spectatorii, prin absența totală a literarului, prin angajarea unanimă a ansamblului, acest balet rămîne un frumos succes al coregrafului.

Triptic la Opera din Timișoara

Teatrele dramatice montează spectacole-coupé cuprinzînd trei piese într-un act; cele de operă, balet, desigur, tot de cîte un act; concertele simfonice propun de obicei audia a trei piese muzicale. Persistența formulei este argumentată de gusturile variate și dorința de schimbare a spectatorului mai mult decît de puterea sa de rezistență. De obicei, se asociază piese de teatru sau balet care să aibă prin firea lor unele elemente comune. Cînd nu le au, sînt inventate de regie. Coregraful timișorean Iuliu Marpozan nu a avut nevoie să forțeze o apropiere între trei compozitori pe care și alte spectacole de balet i-au așezat deseori alături. Maurice Ravel, Hector Berlioz și N. Rimski-Korsakov sînt autorii partiturilor de la care a plecat un mai vechi spectacol al Operei Române, care s-a bucurat de mult succes la vremea lui prin coregrafizarea atentă, sobră, în spiritul muzicii, și, mai ales, prin farmecul in-

terpretărilor cîtorva dintre cei mai buni dansatori ai primei noastre scene lirice. (Să ne amintim de Irinel Liciu, care a înșuflețit, o Șeherezadă după care mai suspinăm și acum.) Pentru că cele trei baletе — *Bolero*, *Simfonia fantastică* și *Șeherezada* — au devenit mai ales prilejuri de afirmare a virtuozității solistice.

În *Bolero*, cu deosebire se recunoaște influența montării bucureștene, Iuliu Marpozan neavînd altceva de făcut decît să simplifice dispunerile simetrice în adîncime, pe care scena timișoreană, mai mică, nu le-ar fi permis. E adevărat, coregraful a izbutit ceea ce și-a propus, adică să ilustreze, așa cum ne-a obișnuit tradiția, prin creșterea numerică, treptată, a ansamblului, amplificarea tensiunii muzicale raveliene, a angajării orchestrale. Tot atît de adevărat e și faptul că a reușit, mai ales în partitura solistică, rezervată cuplului Ana Zaharia-Iuliu Hor-

vath, să asigure o însciere corectă în spațiu a fascinantelor ondulații ale boleroului. Ana Zaharia și Iuliu Horvath, dar mai ales ultimul, s-au detașat la mare distanță de corpul de balet, dovedind reale afinități pentru ritmica seducătoare a dansului spaniol stilizat. Ce nu a izbutit coregraful a fost tocmai închegarea unui tot unitar dansant, echivalență vizuală, spațială, a muzicii lui Ravel. Lipsit de infuzie ritmică, de stăpânirea corectă a „pasului spaniol“, corpul de balet a fost lăsat pe planul al doilea, contrar spiritului tuturor montărilor de până acum, de la premiera Operei Mari din Paris din 22 noiembrie 1928 a Bronislavei Nijinska (în decoriurile lui A. Benois) până la montarea lui Béjart, de pildă, de la Théâtre Royal de la Monnaie, din ianuarie 1961, când toți dansatorii, în costume de „studii“, ignorau vădit „taccone“ -ul spaniol (bătaia specifică din călcie), dînd viață savantelor „trouvailles“ -uri pe care Béjart le-a imaginat în jurul unei uriașe mese-podium pe care evolua în același timp solistul D. Sifnos. Boleroul timișorean rămîne o fotografie frumoasă, care deschide doar gustul spectatorilor pentru a doua piesă a seriei, *Simfonia fantastică*, a cărei bogăție expresiv emoțională și-a găsit o mai fericită rezolvare coregrafică, de astă dată, mai ales în scenele de ansamblu. Aici se poate vedea unul dintre cele mai frumos coregrafizate valsuri dintre cîte s-au montat pe scenele noastre. În schimb, Francisc Valkay — în rolul compozitorului — a înțeles să redea obsesia romantică a lui Berlioz, a femeii-ideal, printr-un fel de furie pantomimică, prin mișcări dezordonate și aruncări la podea. L-am admirat iarăși pe Iuliu Horvath, acum în compania foarte tinerei Silvia Humăilă, într-o evoluție lirică discretă, care

ateastă din plin și posibilitățile actoricești ale celor doi.

Șeherezada a etalat și mai multe calități coloristice decît *Bolero*-ul. Iuliu Marpozan a impus aici sugestia orientalismului printr-un dans exagerat lasciv, seducător, într-un cadru plastic apăsător, cu culori vii, aprinse. Și tocmai aici a greșit montarea sa, aducînd mai degrabă cu numărul impregnate de senzualism al unui cabaret de noapte, decît cu un balet al unei trupe profesioniste cu pregătire academică. De la montarea lui Fokine pentru baletele ruse ale lui Diaghilev, cu Ida Rubinstein și Nijinski în rolurile principale, și pînă astăzi, baletul lui Rimski-Korsakov a fost interpretat din ce în ce mai puțin senzual, realizîndu-se în schimb racursiuri coregrafice de sugestie și punîndu-se accentul pe caracterul dramatic al lucrării. Baletul din Timișoara încearcă să reabiliteze o formulă de transpunere, celebră la vremea ei, dar astăzi cu totul depășită de receptivitatea spectatorului contemporan.

Cadrul scenografic, plat și fără personalitate în *Bolero*, sugestiv și eficace în *Simfonia fantastică*, a fost pus în slujba aceleiași explozii de voluptate în *Șeherezada*. Un dirijor atent, Ion Kecenovici, s-a străduit destul să stăpînească deseale porniri rebele ale orchestrei. Așa că premiera timișoreană, care vădește grijă pentru întregirea repertoriului, dar mai puțin și pentru calitatea lui, rămîne un efort răsplătit de aplauzele politicoase ale unui public cunoscător și, tocmai de aceea, mulțumit doar pe jumătate.

Nicolae Spirescu

