

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 baleturi 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, păstrîndu-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 îndoiim. Am avut impresia că pe parcurs ideile s-au împuținat, 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 feroase —, 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 auditiia 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-