

ESEURI

Pseudo-eseu despre o pseudo-istorie subiectivă a operei europene, de la începuturile ei până la sfârșitul secolului XX

Dan Buciu

Înainte de a lăsa pe binevoitorul cititor al acestui... material teoretic (pretențios numit pseudo-eseu!) să pășească alături de mine, aș dori să fac câteva precizări importante: pe amatorul de muzică dar mai ales pe muzicianul profesionist, care vor dori să exploreze teritoriul unor idei pe care doresc să le formulez, îi previn că nu este vorba de un studiu muzicologic în stil academic, în sensul tradițional acceptat. M-am exprimat în muzică prin... muzica pe care am compus-o eu însumi. "Muzicologie", pentru mine, a fost doar marea dorință de a evidenția situații muzicale extraordinare gândite de colegi de breaslă faimoși, precum Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Claude Debussy, Béla Bartók, George Enescu și încă mulți alții, elemente de exprimare cu o mare doză de originalitate (la modul absolut!) cât și cu un impact emoțional cu totul special asupra psihicului ascultătorului!

În realizarea acestui demers, contactul cu studenții mei a fost esențial, ei fiind destinatarii tezaurelor muzicale pe care le-am găsit în "averi" sonore inestimabile pe care am dorit să le împart cu ei. Ceea ce urmează nu sunt decât opinii subiective, selecții subiective și o istorie extrem de subiectivă!

La sfârșit... dar cred că nu există încă un sfârșit, întrucât secolul XXI a început să "producă" (și încă foarte bine!) și sperăm că o va face în continuare. În consecință, concluziile se pot trage doar pe perioada istorică menționată. Viitorul aparține celor care trăiesc în prezent.

Revenind la tema propusă – de ce OPERA?! Fiindcă s-a născut, a crescut și s-a dezvoltat în Europa dar și datorită faptului că este genul muzical preferat al meu! Nu voi "scormoni" în preistoria medievală a operei, cu vechile "mistere religioase", cu fascinante tradiții populare sau teatrul antic grecesc, cu celebrul său cor și cu puținii dar versatili săi actori. Voi începe deci cu... începutul!

Startul real este dat de unul dintre cei mai mari compozitori europeni ai tuturor timpurilor, Claudio Monteverdi (1567-1643) iar opera sa "Orfeu", poartă un nume semnificativ legat de ideea de MUZICĂ! Acest uriaș creator pune cărămida de temelie la baza operei europene. Îmbibat de temeinica știință a tot ce produsea mai calitativ muzica până la el (cântare gregoriană, Prerenăștere, zona Renașterii) Claudio Monteverdi este și un vizionar pentru muzica ce avea să vină în zorii Barocului (Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Vivaldi (1678-1741), J.S. Bach (1685-1750) sau Georg Friedrich Händel (1685-1759)). Tot ceea ce face are un firesc și o logică desăvârșite. Era punctul de plecare ideal pentru următorul colos al operei W. A. Mozart (1756-1791). Ne putem pune însă, firesc, întrebarea – Henry Purcell (1659-1695), A. Vivaldi, Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Antonio Salieri (1750-1825) sau chiar Joseph Haydn (1732-1809) pot fi trecuți cu vederea?! Evident... NU! Pregătirea miracolului mozartian s-a făcut și grație creației valoroase de operă a acestor maeștri ai genului, dar distanța de la „Indiile galante” ale lui Rameau sau "Orlando furioso" a lui J. Haydn și "Nunta lui Figaro" sau "Don Giovanni" ale lui Mozart este incomensurabilă!

Mozart, în genialul său creuzet muzical, "topește" muzica instrumentală în cea vocală și invers, realizând un deziderat pe care, probabil, niciun alt compozitor nu îl va mai putea face la acest superlativ grad de perfecțiune. Cât despre această "arteziană mozartiană" care împrăștie permanent, la fiecare pas, noi și noi melodii debordând de frumusețe și expresivitate (a se citi cele două opere amintite mai înainte, dar este valabil și în cazul celorlalte lucrări scenice ale sale), ei bine, opera va trebui să aștepte până în 1871, atunci când are loc premiera operei "Aida" de Giuseppe Verdi (1813-1901), care face aceeași risipă imensă de inventivitate melodică! Se poate afirma similar că acest lucru se va mai întâmpla și patru ani mai târziu, în opera "Carmen" de Georges Bizet (1838-1871). Revenind la "Aida" este obligatoriu de consemnat faptul că "arteziana verdiană" are deja o strălucită "uvertură" prin trilogia "Traviata", "Rigoletto" și "Trubadurul", acolo unde melodiile geniale ale compozitorului italian țâșnesc la fiecare pas!

Titanul din Bonn (Ludwig van Beethoven (1770-1827)) este mai rezervat în zona operei mulțumindu-se cu o singură lucrare de gen; "Fidelio" se constituie mai degrabă într-o punte către Romantismul german și francez, reprezentate strălucit de operele lui Carl Maria von Weber (1786-1828) – și mai puțin de cele ale lui Franz Schubert (1797-1828) – și mai ales de Richard Wagner (1813-1883), respectiv de Hector Berlioz (1803-1869), Georges Bizet, Charles Gounod (1818-1893), Jules Massenet (1842-1912), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Ambroise Thomas (1811-1896) sau Léo Delibes (1836-1891).

Italienii fac pasul hotărât către *bel canto* după epoca de tranziție asigurată cu strălucire de Gioachino Rossini (1792-1868), urmat de Vincenzo Bellini (1801-1835) și Gaetano Donizetti (1797-1848). Chiar dacă scrie atât opere comice cât și din cele cu subiecte care presupun evenimente tragice, Rossini se dovedește a fi mai ales un mânuitor de geniu al situațiilor comice, exprimate printr-o muzică simplă dar alertă, trepidantă și condusă cu o virtuozitate supremă. "Faceți de-astea" îl îndeamnă însuși Beethoven (la întâlnirea sa cu Rossini), de-a dreptul fermecat de soluțiile muzicale propuse de capodopera rossiniană "Bărbierul din Sevilla". La antipod se situează Bellini care își încarcă frecvent admirabila melodică cu "note" tragice, trăiri intense exprimate deseori în linii melodice îngemănate în contrapuncte surprinzătoare: "I Capuleti e i Montecchi", "La straniera" sau "Norma" stau mărturie în acest sens. Gaetano Donizetti baladează cu succes între cei doi poli opuși. ("Elixirul dragostei", o adevărată satiră spumoasă, încărcată însă și de "note" serioase, și "Lucia di Lammermoor", o tragică poveste de dragoste, lăsând să iasă de sub pana inspirată valuri melodice de o apreciabilă calitate.)

Și pe acest drum, bine construit (mai ales sub raport melodic) va păși Giuseppe Verdi, cel mai reprezentativ compozitor de operă din Italia (și probabil nu numai din Italia, și nu numai din acea perioadă, ci din toate timpurile când s-a scris sau se scrie operă!). Respins la examenul de admitere la Conservatorul din Milano (care astăzi poartă numele "Giuseppe Verdi"!?), Giuseppe Verdi se va dovedi un autodidact unic în istoria muzicii tonale europene, el învățând, până la sfârșitul vieții, de la el însuși și de la toți cei valoroși din jurul său. Un drum lung îl va aștepta, la capătul căruia se va găsi tetralogia sa finală – operele "Aida", "Otello", "Falstaff" și *Requiemul*.

"Aida", așa cum am menționat deja, reprezintă un pisc melodic singular în creația de operă de până atunci, iar timpul scurs până în

prezent nu cred că a modificat "clasamentul"! O melodică de mare calitate, cu un suport armonic special (cu tușe exotice de foarte bun gust), mereu "proaspătă" și perfect coordonată cu evoluția evenimentelor prezentate de libret.

"Reclivemul" pendulează între polul smereniei umane în fața Atotputernicului și cel al groazei încercate de cei care au păcătuit grav, Adam și Eva, oamenii izgoșiți din Paradis. Încheierea senină pare a sugera posibila iertare pentru toți acei care se căiesc sincer pentru tot ce au greșit.

"Otello" etalează o dramă sfâșietoare care oscilează între polul iubirii curate, sinceră și neprihănită, și sinistrele țesături malefice ale forțelor răului, care conduc către crimă și sinucidere. Totul este îmbrăcat într-o melodică de cele mai multe ori colțuroasă dar intens expresivă, însă și suavă pe alocuri. Suportul armonic, mult mai tensionat decât cel de până acum, reliefează evoluția evenimentelor cu ajutorul unui aport mai bogat de acorduri cromatice, cu tensiuni sporite și modulații deseori neașteptate.

Și se ajunge la "Falstaff", opera operelor (cred că la modul absolut!) având în centrul atenției un personaj shakespearian cu un caracter mai degrabă discutabil – mincinos, afemeiat, bețivan, laș dar inteligent! Genul "perfect" de OM, cu defecte și calități! Oare Verdi se vede pe sine însuși în Falstaff? Cine știe? Sigur este că îl privește cu îngăduință, chiar cu simpatie. Melodica, extrem de versatilă (în funcție de personaj sau de o situație sau alta) este firesc expresivă și perfect adaptată la cursul capricios al evoluției evenimentelor create de excepționalul libret al lui Arrigo Boito (el însuși și un valoros compozitor). După o serie de întâmplări, succedate și ele în înlănțuiri imprevizibile, concluzia finală este dată de o măiastră fugă pentru zece soliști și cor, având drept temă ideea lansată de Falstaff: "Și totul a fost o glumă".

Ce este de priceput!? Totul! Ce pricepem? Nimic! Ceva ne "scapă" și Verdi a plecat fără să ne lase un răspuns. Și noi, "bieți muritori", vom continua să ne străduim să aflăm ce a omis să ne spună. Îndoiala aceasta, însă, nu generează angoasă, ci este tonică și ne lasă să zburdăm cum dorim cu imaginația noastră. Este (poate!) versiunea optimistă la răspunsul oedipian dat Sfinxului – "Omul este mai puternic decât Destinul"! Și așa Falstaff este ridicat, de la rangul de posibil personaj îndoielnic, de "mâna a doua", la rangul superior de OM care, în ciuda defectelor sale, se poate bucura de viață și îi poate bucura și pe cei din jurul său prin personalitatea lui... simpatcă!

Cunoașteți, desigur, celebrul chestionar cu "Ce ați lua cu dumneavoastră pe o insulă pustie?" Răspunsul meu ar fi, cu siguranță, opera "Falstaff" de Verdi. De ce? Aș recomanda oricărui muzician profesionist interesat în aprofundarea partiturii, parcurgerea analitică detaliată a întregii lucrări verdiane. Punctând câteva aspecte de maxim interes, aș atrage atenția asupra formei de sonată prezentă la începutul actului I (formă ce va mai putea fi identificată pe parcursul lucrării), planurile tonale îndrăznețe, capricioase, inserții melodice periodice (sugerând un fel de leit-motive, dar nu aduse cu consecvența wagneriană, deseori pedantă) și calitatea excepțională a melodicii în ansamblul ei, plasată permanent între cantilenă și recitativ – un gen de "melodie infinită" à la Verdi. "Aimez-vous...Falstaff?"

Întorcându-ne la răscrucea beethoveniană ("Fidelio") putem urmări firul conducător al operei germane, care cunoaște două jaloane importante – Carl Maria von Weber și apoi Richard Wagner, cel care avea să schimbe din temelii genul operei, creând un nou tip de spectacol muzical pe care, până astăzi nici un compozitor nu mai avea cum să îl ignore (inclusiv Verdi!)

Weber, un bun melodist (nu numai în opere) avea să producă câteva lucrări importante, dintre care "Der Freischütz" deține capul de afiș. Wagner, cu un start mai lent, ajunge, prin trepte succesive, să își construiască prototipul de spectacol muzical bazat pe ideea unei permanente dezvoltări și variații de tip simfonic, rolul principal jucându-l leit-motivele, teme scurte, concentrate, având o semnificație precisă într-o operă (sau într-o grupă de opere – a se vedea ce se întâmplă în tetralogia "Inelul Nibelungului"). Opera devine *dramă muzicală* (excepție făcând doar "Maeștrii cântăreți din Nürnberg", construită pe același calapod dar având un subiect în care "dramele" sunt de ordin ideatic, satiric, uneori chiar hilar). Într-un "cuvânt", nu curge "sânge"!

În egală măsură compozitor, dirijor, libretist, regizor, estetician, Wagner va deveni și arhitectul propriei săli de spectacol, sala de la Bayreuth fiind construită după schițele sale. Contestat de marea majoritate a contemporanilor săi, muzicieni de profesie sau simpli amatori de muzică, R. Wagner va reuși să-și influențeze decisiv chiar și pe cei mai înverșunați adversari ai săi (vezi cazul lui Claude Debussy (1862-1918)) care, în mod evident nu poate "scăpa" de "umbra" colosului german în capodopera sa "Pelléas și Mélisande", aspect recunoscut cu fair-play de "inventatorul muzicii moderne" prin portavocea sa muzicologică, "Domnul Croche antidiletant"!

Sintetizând câteva idei fundamentale din creația de maturitate a lui Wagner, ar fi obligatoriu să amintim de dezideratul său muzical, "curgerea" continuă a discursului muzical ("melodia infinită"), fapt ce presupune excluderea unor numere muzicale închise (arii, duete, coruri, etc.). Pentru a-și îndeplini obiectivul, compozitorul evită, pe mari suprafețe muzicale, cadențele pe treapta I-a. În plus utilizează frecvent acorduri cromatice de mare tensiune pe care, adeseori, le conduce către alte acorduri disonante, evitând din nou cadențele pe treapta I-a. În creația sa de maturitate există o anumită predilecție pentru acordurile de sextă mărită, cel mai celebru dintre ele fiind acordul "tristanesc" de la începutul Preludiului din opera "Tristan și Isolda". Iar strategia modulațiilor permanente este intens practică. În aceste condiții intrarea într-un perimetru mult mai diatonic în ultima sa lucrare, "Parsifal", ține evident de zona estetică, Parsifal întruchipând puritatea supremă a păzitorului potirului Graalului.

Să încercăm să aruncăm o privire atentă și în curtea operei franceze, secolul XIX fiind mai mult decât prolific pentru o operă care resimte benefic și adierile *bel canto*-ului italian, dar care își impune cu hotărâre și propriile capodopere, cu trăsăturile lor distincte. Hector Berlioz deschide "balul" (este adevărat însă că în Simfonia "Fantastică") dar o face la figurat și în zona operei. În "Damnațiunea lui Faust" sau în "Benvenuto Cellini" lasă să germineze elemente care îl vor prefigura chiar și pe Wagner.

Georges Bizet și Charles Gounod, prin "Carmen" (respectiv "Faust") continuă linia (evident la modul general) a lui Mozart pe care am regăsit-o și în "Aida" lui Verdi – "arteziana melodică". Într-adevăr, atât Bizet cât și Gounod uimesc, în lucrările lor, prin prolificitatea maximă a invențiilor melodice. Și atenție: dacă în "Carmen", Bizet optează pentru o melodică frustă, directă, deseori hormonală și cu patină tragică, Gounod propune o melodică de o mare calitate romantică, în general mai sobră dar nu lipsită, pe alocuri, și de conotații carnale, chiar "sălbatică" ("infernale"!).

Jules Massenet, autor a două lucrări memorabile ("Manon" și mai ales "Werther") a optat pentru o melodică elegantă, tributară romantismului târziu, cu tensiuni ce pot răbufni într-un ambient armonic mai degrabă diatonic, nu lipsit însă și de elemente cromatice. Personajele sunt desenate mai ales prin tușe discrete, neostentative.

Oarecum la antipod, se află mai puțin convingătorul Giacomo Meyerbeer cu "Hugheñoții" săi, palidul "concurrent" parizian al lui Wagner.

Și dacă Ambroise Thomas își cam depășește condiția de onest melodist printr-un prea ambițios "Hamlet", Léo Delibes se dovedește un încântător producător de superbe melodii (opera "Lakmé"), lui alăturându-i-se și Jacques Offenbach (1819-1880) cu "Povestirile lui Hoffmann", partitură notabilă.

Și așa ajungem la opera modernă, preludiată de impresionismul de mare calitate a lui Debussy (de care am amintit) și de Maurice Ravel (1875-1937) – "Ora spaniolă", de Richard Strauss (1864-1949), Arnold Schoenberg (1874-1951), Béla Bartók (1881-1945) și George Enescu (1881-1955).

Inițial reticent la sugestiile wagneriene, R. Strauss se va angaja în "Salomeea" (1905) și apoi în "Elektra" (1909) într-o zonă în care elementele tonale sunt puse uneori sub semnul întrebării. "Der Rosenkavalier" marchează însă reluarea contactului cu tonalitatea. Arnold Schoenberg propune în "Erwartung" sau mai târziu în "Moise și Aron", zone de sprechgesang, evident într-un cadru post tonal și atonal. Alban Berg va continua și dezvolta ideile maestrului său Arnold Schoenberg în operele "Wozzeck" (atonalism liber, cultivând forme instrumentale) și "Lulu" (serialism integral).

Béla Bartók cultivă în "Castelul Prințului Barbă-Albastră" o exprimare muzicală dură, disonantică, cvasi atonală, în timp ce George Enescu propune o paletă largă de expresie în capodopera sa "Oedipe" care pendulează între tensiunile expresioniste, post tonale și o anume seninătate cvasi diatonică spre final.

Înainte de a merge mai departe se cuvine să revenim la răscrucea dintre veacurile XIX și XX, în patria operei, încercând să rememorăm o excepțională producție de capodopere ce stau grupate sub semnul Verismului! DA pentru ideea de Verism, fiindcă opera coboară în stradă, suferă de foame, frig, boli necruțătoare. Se produc crime pasionale și au loc decese tragice provocate de sărăcie și malnutriție. Nimic nu pare a fi estompat, ascuns, totul este la vedere!

Steaua principală a Verismului este, fără îndoială, Giacomo Puccini (1858-1924), compozitor fericit fecundat de gândirea impresionistă armonică și modală a intersecției veacurilor dar și de discreția și pudoarea adevăraților impresionști. Melodica, arsenalul armonic sunt riguros puse în slujba dramaturgiei, de un impact emoțional extrem de puternic:

"Tosca", "Boema", "Turandot" sau westernul "La fanciulla del West"; nu lipsesc nici notele "vesele", satirice ("Gianni Schicchi").

"Cavalleria rusticana" a lui Pietro Mascagni (1863-1945) este mai romantică, cu linii melodice tonale inspirate și armonii pe măsură. Dar ce tensiuni cumplite dezvoltă și ce *Intermezzo* superb leagă cele două jumătăți ale unicului act al operei!

"Arleziana" de Francesco Cilea (1866-1950) propune o arie absolut unică, "È la solita storia del pastore", unul din acele momente UNICAT, în care se produce alchimia specială a combinării perfecte a cantilenei cu recitativul și invers! În interpretarea faimosului tenor italian Beniamino Gigli, această muzică devine "ceva" care pare a nu mai aparține lumii terestre, ci unor zone ce depășesc verosimilul!

Cutremurătoare rămâne și opera "Paiate" de Ruggero Leoncavallo (1857-1919), o altă mostră de flux muzical continuu, de o expresivitate și calitate (atât în plan melodic cât și armonic) ieșite din comun.

Ajungând în zona mai avansată a lui Luigi Dallapiccola (1904-1975) pătrundem și în sfera dodecafonismului italian – "Il prigioniero" sau "Ulisse", iar în cazul lui Luigi Nono (1924-1990) amintim "Intolleranza 1960" și "Prometeo", acolo unde serialismul tinde să se extindă la toți parametrii muzicali.

Revenind la răscrucea dintre veacurile XIX și XX trebuie semnalată experiența componistică extrem de valoroasă și interesantă a compozitorului ceho-morav Leoš Janáček (1854-1928) care, în operele sale ("Jenůfa", "Katia Kabanová") își concepe discursul muzical melodic plecând de la sugestiile furnizate de intonațiile limbii ceho-morave.

Înainte de Janáček, Romantismul ceh dă la iveală două opere de mare valoare, "Mireasa vândută" a lui Bedřich Smetana (1824-1884) și "Rusalka" de Antonin Dvořák (1841-1904). Demnă de semnalat este prezența masivă a frumosului melos folcloric ceh, cei doi notabili creatori punând la temelie discursului sonor intonațiile muzicii autohtone.

Cât privește aportul culturii engleze privind la ce s-a întâmplat mai ales în perioada de după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, sigur că aici locul de frunte este deținut de Benjamin Britten (1913-1976) care compune operele "Peter Grimes", "Albert Herring" sau "Visul unei nopți de vară", lucrări marcante în zona limbajului neo-tonal din a doua jumătate a secolului XX.

Un caz aparte, pentru zona romantismului târziu francez, o va reprezenta inspiratul compozitor Camille Saint-Saëns (1835-1921), autorul unei opere de excepție, "Samson și Dalida". Melodica extrem de

particulară, încărcată de elemente cromatice de sorginte orientală, uneori cu tente lascive sau insinuante, se sprijină pe un "pat" armonic adecvat, care potențează efectul de ansamblu.

Ajungând și în partea de est a continentului european, vom găsi etalată, cu o impresionantă forță, cultura muzicală specifică operei în zona rusească. Mikhail Glinka (1804-1857), părintele operei ruse ("Ivan Susanin", "Ruslan și Ludmila"), își plasează muzica într-un orizont romantic tonal, cu armonii adecvate stilistic și cu elemente melodice preluate din zona folclorului autohton, majoritar fiind folosite scările diatonice – mai rar pentatonii, și moduri heptatonice diatonice sau modificate (cu sensibilă). Glinka deschide drumul unor adevărați giganți ai operei ruse, și primul care-i urmează este însuși Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893), autorul unor adevărate capodopere – "Evgheni Oneghin", "Iolanta" și mai ales "Dama de pică". Utilizând o melodie specific romantică, cu o armonie și o orchestrație extrem de bine personalizate, Ceaikovski dă și culoarea autohtonă, fără însă a apela (decât destul de rar) la citate folclorice.

Modest Mussorgsky (1839-1881) este cel mai aproape de sursele autentice populare din care extrage adevărate diamante muzicale. Operele sale ("Boris Godunov", "Târgul din Sorocinsk" și "Khovanshchina") propun un discurs muzical de o originalitate și autenticitate modală fără egal la vremea respectivă (pentatonii anhemitonice plus structuri modale de regulă diatonice, uneori fără sensibilă).

Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) se dovedește a fi cel mai rafinat dintre toți acești compozitori ruși. Zona muzicală orientală exercită o fascinație specială pentru autorul operelor "Sadko" sau "Povestea țarului Saltan". Structura melodică, într-o perfectă simbioză cu cea armonică (totul fiind "îmbrăcat" în veșminte orchestrale excepționale!) conduc către realizări muzicale unice pentru acest maestru al melodiei, armoniei și orchestrației.

Din creația lui Igor Stravinsky (1882-1971) este de amintit opera "Oedipus rex" (1927), perioadă în care compozitorul trece prin faza sa neoclasică, optând pentru un limbaj tonal auster, pe cât posibil epurat de aspecte expresive deosebite. Cât despre opera "The Rake's progress" (1951), ea este concepută în ultima perioadă de creație a lui Stravinsky, atunci când compozitorul se orientează către elementele de organizare dodecafonică pe care însă le folosește într-o manieră personală.

Din zona muzicii poloneze ar fi de menționat secolul XIX cu opera tipic romantică a lui Stanisław Moniuszko (1819-1872), "Halka"; în secolul XX amintim "Paradisul pierdut" a lui Krzysztof Penderecki (1933-2020) din perioada post aleatoare a compozitorului, când acesta se îndreaptă către un nou tonalism.

Acest atât de subiectiv pseudo-eseu tratând istoria operei europene consider că este firesc să îl închei cu o perspectivă generală asupra operei în creația românească. Întreprind acest demers nu dintr-o simplă "îndatorire patriotică"; motivația trebuie căutată, pe de-o parte, în calitatea deosebită a multor lucrări aparținând acestui gen muzical, iar în al doilea rând, ne referim la diversitatea stilistică notabilă a acestor compoziții, care creează un interes aparte pentru cel care se apleacă analitic asupra ansamblului fenomenului respectiv.

Firesc, există o pleiadă de opere semnate de compozitorii secolului XIX (a doua jumătate a sa); printre cei mai meritorii se numără Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachmann (1836-1908), Eduard Caudella (1841-1924) și Ciprian Porumbescu (1853-1883).

Dar adevăratele capodopere ale genului liric vor fi semnate în secolul XX, iar lista aceasta impresionantă este deschisă de creatorul fanion al muzicii românești, George Enescu, autorul operei "Oedipe". Fidel noului concept muzical la care ajunsese genialul compozitor român (renunțarea la citarea unor melodii folclorice sau lăutărești în favoarea utilizării unor elemente tematice gândite în spiritul muzicii românești, așa numitul "folclor imaginar"), George Enescu atinge praguri înalte de originalitate și noutate în exprimarea melodică, dar și în conceperea suportului polifonico-armonic. Și mai mult decât atât, putem vorbi despre o premieră mondială absolută, și anume de utilizarea DELIBERATĂ și consecventă a componentei ETEROFONICE a discursului muzical.

Avansând în secolul XX vom remarca numele important al lui Paul Constantinescu (1909-1963), autorul unei reușite de excepție în genul operei comice, "O noapte furtunoasă", subiectul fiind inspirat de celebra piesă de teatru omonimă a faimosului concitadin al compozitorului, Ion Luca Caragiale (1852-1912). Subiectul, luat din zona mahalalei românești, merge, într-un fel, pe urmele lui "Petruska" lui Igor Stravinsky care plasează acțiunea baletului în zona bălciului rusesc, zonă practic echivalentă. Ce propune diferit Caragiale de Stravinsky este latura politică, demagogia specifică "breslei", precum și aspectul pronunțat al tarelor de caracter ale multora din personajele prezente în piesă. Consider că Paul Constantinescu a realizat o adevărată capodoperă prin

"Noaptea furtunoasă" a sa. Melodica, cu intonații de folclor orășenesc sau de romanță discret stilizată, beneficiază de un suport armonic tonomodal care urmărește cu mare maleabilitate sinuozitățile unui conduct melodic ce sintetizează elementele de recitativ cu cele de melodie cu tente folclorico-romanțioase. Rămânând în zona lui Caragiale, aș aminti mai întâi pe Anatol Vieru (1926-1998) care, prin opera sa "Telegrame" preia tot un subiect inspirat din geniul celui pe care Eugen Ionesco îl va indica inspiratorul său direct în demersul pe care l-a făcut către teatrul absurdului, adică Caragiale. Limbajul muzical utilizat de Anatol Vieru va folosi strategii matematice, el operând cu arsenalul oferit de teoria mulțimilor. În ciuda organizării riguroase, muzica sa este extrem de expresivă, slujind ideal textul literar. Și tot din universul caragialesc se inspiră și creațiile lui Adrian Iorgulescu (născut în 1951), "Revoluția" și Dan Dediu (născut în 1967), "O scrisoare pierdută".

Adrian Iorgulescu și-a luat subiectul operei sale "Revoluția" din piesa de teatru a lui I.L. Caragiale „Conu Leonida în față cu reacțiunea”, în fapt o satiră corozivă cu trimiteri evidente către politică și cu comentariile semidocte ale personajului central al piesei, prototipul de "gânditor de mahala" cu ifosele corespondente. Fin psiholog și remarcabil creator, Adrian Iorgulescu optează pentru o structură melodică aflată, mai în permanență, la granița dintre recitativ și melodia "colorată" cu inflexiuni de intonații specifice pentru pseudo-folclorul practicat în zona respectivă. Portretele celor trei personaje sunt "desenate" într-un ambient aflat la granița unei tonalități moderne cu teritoriul atonal. Suportul armonic urmărește cu finețe "zvârcolile" planului melodic, simbioza celor doi parametri esențiali constituindu-se într-un factor esențial pentru reușita de ansamblu, care nu omite să presupună și tușe polifonice și eterofonice.

Dan Dediu își propune un proiect extrem de ambițios, abordând capodopera teatrală caragialescă supremă, "O scrisoare pierdută". Versatil, spontan, excelent cunoscător a tot ce se întâmplă în jurul său, acest creator muzical cu un uriaș potențial componistic reușește să ducă la bun sfârșit o operă în care este zugrăvit un formidabil portret al unei societăți românești dominată de corupție, de interese politice meschine, de imoralitate și amoralitate din vremea lui Caragiale. Dacă ne întrebăm – ce s-a schimbat astăzi? – cred că nu avem un răspuns încurajator. Am putea spune că lucrurile stau încă și mai rău! Ei bine, Dan Dediu "ia taurul de coarne" și dă naștere unei opere în care nu știm ce trebuie să admirăm mai mult – un plan melodic maleabil, pendulând permanent între cantilene expresive, recitative corozive, unduiri tonale, post-tonale și mai

rar tente atonale, un suport permanent dinamic, cu accente speciale pe omofonie și polifonie, dar fără a neglija nici eterofonia. În mod sigur trebuie să te cheme Dan Dediu pentru a reuni toate aceste bucățele de mozaic într-un tot unitar, fluid, logic. Nu este de mirare că lucrarea a beneficiat de o foarte bună primire din partea publicului, a criticii de specialitate și a interpreților. Ar mai fi important de menționat faptul că creatorul bucureștean a mai semnat și alte opere de succes: "Münchhausen", "Post ficțiunea" sau "Eva". Întorcându-ne la compozitorul Anatol Vieru este extrem de important de menționat faptul că, în afară operei inspirate de Caragiale, portofoliul lucrărilor sale în acest gen este completat de operele "Iona", "Praznicul calicilor" și "Ultimele zile, ultimele ore", în care va folosi aceleași strategii componistice de care aminteam atunci când am făcut referință la opera "Telegrame".

Coleg de generația cu Anatol Vieru, Ștefan Niculescu (1927-2008) se îndreaptă către versurile speciale ale lui Gellu Naum dând la iveală "Cartea cu Apolodor", o lucrare oarecum singulară (și la propriu și la figurat) a celui care a experimentat cu mare succes muzical ideea de ison (pedală fixă sau figurată), preluând principiul de la George Enescu și emancipându-l în mod evident. Venerabilul maestru al muzicii românești își reconfirmă astfel interesul constant pentru muzica vocală pe care a practicat-o, alături de cea instrumentală, majoritară.

Aurel Stroe (1932-2008), unul dintre cei mai valoroși compozitori români ai celei de-a doua jumătăți a veacului trecut, creator cu o solidă reputație internațională (a și predat câțiva ani în S.U.A. – Universitatea din Urbana - Champaign – dar și în Franța și Germania), dovedește un interes cu totul special pentru creația de operă. În perioada 1969-1989 compune "Asta nu va avea premiul Nobel", "Pacea" (după Aristofan), "Trilogia cetății închise", "Conciliul mondial" sau "Copilul și diavolul". Îmbinând ca nimeni altul elemente de organizare prin programe de computer (aflate în epoca pionieratului la acea vreme) cu abateri libere, subiective de la traseele predeterminate (faimoasele sale "greșeli ale copistului", după cum el însuși le-a numit astfel!) Aurel Stroe a implicat și principii deduse din Teoria Catastrofelor – elaborată între anii 1950-1960 de matematicianul René Thom, teorie situată în zona morfogenezei.

Cornel Țăranu (născut în 1934), membru al Academiei Române și actual lider al Școlii de compoziție clujene (împreună cu Adrian Pop) propune în anul 1970 o operă plină de șarmul unei inventivități muzicale cu "note" de improvizație pline de spontaneitate, într-un cadru

predominant tonal. O melodică "vie" și un suport omofon (cu discrete tușe polifonice) adecvat fac din opera maestrului clujean un spectacol cât se poate de reușit. Lucrurile se schimbă semnificativ în "Oreste și Oedipe", dar această lucrare intră deja în primul an al veacului XX, fiind deja în afara subiectului din punct de vedere strict istoric.

Înzestrat cu un indiscutabil talent în zona specifică a teatrului liric, Liviu Dănceanu (1954-2017) a lăsat posterității mai multe lucrări în acest gen, dintre care, binecunoscută este cea pe care și-a intitulat-o (cred eu) modest, "Quasi opera". Muzica lucrării însă este, așa cum se întâmplă cu marea majoritatea a opusurilor lui Liviu Dănceanu, departe de titulatura ei "umilă" și dezvăluie întregul talent viguros al autorului, creator important în peisajul componistic intern dar și cu o bună vizibilitate internațională. Dănceanu a fost un excepțional profesor la Universitatea Națională de Muzică din București, eseist de mare clasă, dotat cu o inteligență vie, ascuțită, dar și cu o înțelepciune moldovenească, à la Creangă!

Ce ne rezervă viitorul? De fapt acest viitor există de aproape douăzeci și trei de ani (deja scurși din veacul XXI). Sigur, despre el nu ne-am propus să vorbim; despre el vorbesc numele unor respectate colege și distinși colegi care experimentează cu succes, atât în genul "tradițional" al operei, cât și în zona spectacolului multimedia. Aș aminti doar câteva nume cum ar fi cele ale lui Irinel Anghel, Livia Teodorescu-Ciocănea, Mihaela Vosganian, Cristian Bence-Muk, Dan Popescu. Chiar și tânăra generație (doctoranzi și masteranzi) a fost implicată în recentul proiect desfășurat prin Secția culturală a Ambasadei Germane la București în colaborare cu U.N.M.B. și Universitatea din București. Poate că unul dintre tinerii reprezentanți ai muzicologiei sau ai componisticii actuale se decide să facă o analiză a acestui fenomen în curs de derulare, realizând și o conectare la remarcabilele lucruri care se produc deja pe plan internațional european și mondial. Dorim succes unei asemenea antreprize.

Aici se încheie periplul prin istoria operei, periplu pe care mi-am propus să-l realizez; este un demers oarecum excentric dar care sper că a ajuns la destinatari, la cei care prețuiesc acest gen de exprimare muzicală cuplată cu textul aferent, un gen căruia îi doresc "viață lungă" în continuare.

SUMMARY

Dan Buciu

Pseudo-essay about a subjective pseudo-history of European opera, from its beginnings to the end of the 20th century

This is not an academic-style musicological study in the traditionally accepted sense. In the making of this somewhat eccentric endeavour, contact with my students was essential, as they were the recipients of the musical treasures I found in the priceless sound 'treasures' I wished to share with them. The text contains subjective opinions, subjective selections and a highly subjective history of European opera from its beginnings to the end of the 20th century.