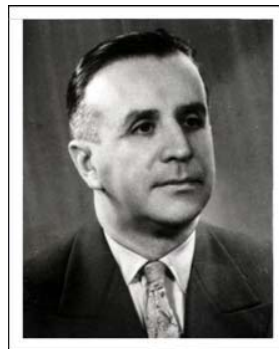


## ***LA CENTENARUL TEATRULUI WAGNERIAN DIN BAYREUTH (ÎNSEMNĂRI) \****

**Prof. Univ. Dr. Romeo GHIRCOIAȘIU**

**Romeo Ghircoiașiu** (1919-1995), muzicolog, profesor, s-a format ca pianist la Cluj, cu George Ciolac și Eliza Ciolan. După 1940 a urmat științele juridice (cu un doctorat în 1948, ca asistent al lui Eugeniu Speranția la Universitatea „V. Babeș”), a continuat studiile muzicale la Conservatorul de Muzică „G. Dima” și a obținut primul titlu de doctor în istoria muzicii, în România (1970), sub îndrumarea lui Sigismund Toduță. Incepând din anul 1949 s-a afirmat treptat ca profesor de istoria muzicii, conducător de doctorate; a pus bazele unei apreciate școli clujene de muzicologie. Autor a peste 150 de studii de muzicologie, articole, cronici, cu participări la mari și cunoscute congrese de muzicologie, Romeo Ghircoiașiu s-a impus prin două importante volume de istorie a muzicii românești (1963, 1992), devenind un profund exeget enescian (*Studii enesciene*, 1981).



Aniversarea Teatrului wagnerian din Bayreuth a fost pentru anul 1976 unul din evenimentele cele mai remarcabile ale vieții muzicale mondiale. Spectacolele de pe „Colina Verde”, așa cum a intrat teatrul în istorie, au fost ocazia de a cunoaște stadiul actual al interpretării operei wagneriene după 100 de ani de existență. Este istoria unui teatru în care gândirea genialului fondator a impus prin ea însăși principii și concepții, pe care fiecare epocă le însușește în felul său. A fost o evoluție în care fluxul și refluxul audienței populare a reflectat evoluția societăților și ideilor. De asemenea, Festivalul a cunoscut de-a lungul anilor fie sărbătoarea marilor zile, fie luptele și frământările prin care, sau contra cărora, progresul artei se afirma neabătut. Reînnoirea în arta sonoră, „muzica viitorului”, progresul social și spiritual al oamenilor erau idei conducătoare în spațiul uman al acestor o sută de ani. Filozofi sau muzicieni, hegelieni sau socialiști, romantici naturaliști sau realiști, găseau în opera wagneriană sursele funciare ale gândirii lor.

Printre aceștia se remarcă în anii '60 ai secolului XIX, un tânăr hegelian necunoscut, din România, Titu I. Maiorescu, care prezenta la „Philosophische Gesellschaft” din Berlin și la „Cercle des Sociétés savantes” din Paris, o conferință intitulată: *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*<sup>90</sup>. Vederile sale respirau aerul timpului și aveau cutezanța de a cuprinde viitorul. Sistemul estetic al tânărului filozof considera frumosul ca o sinteză între momentul

\* Publicat în Revista „Muzica”, Nr.2, 1977

<sup>90</sup> „Der Gedanke”, Berlin, I, p. 250 și II, p. 112 urm., cf. Tudlor Vianu, *Studii de literatură română*. București, 1975, p. 167, 584, 604 urm.

rațional, ideal, logic reprezentat în muzici prin armonie și momentul sensibil, afectiv, patetic, exprimat prin melodie.

Tânărul filozof considera, după sistemul său, oricât de schematic era acesta, că arta lui Wagner era dominată mai cu seamă de armonie, domeniu în care el încerca să justifice necesitatea logică a disonanțelor. Remarcând de asemenea caracterul subsidiar al melodiei wagneriene în contextul discursului muzical, tânărul filozof îi contesta tradiția beethoveniană, pe care Wagner considera că o continuă. În schimb, preponderența elementului ideal, rațional, în detrimentul celui afectiv, asigură operei lui Wagner, după Titu Maiorescu, un adevărat rol social ca „muzică a viitorului”<sup>91</sup>. În continuare, într-o generație imediată, George Enescu admira încă din prima sa tinerețe „cu extaz și fanatism” cum îi plăcea să spună, *Tannhäuser*, *Lohengrin* sau *Tetralogia*. „Anumite cromatisme wagneriene făceau parte de pe atunci din sistemul meu vascular” — după propriile sale cuvinte exprimate spre sfârșitul vieții<sup>92</sup>.

Un salt de un secol înainte și regăsim arta wagneriană mereu tânără, tot atât de deschisă pe cât a fost încă la apariția sa, față de gândirea filozofică și muzicală a acestui spațiu istoric. Reținem în special gândirea estetică a unuia din muzicienii care au semnat spectacolele centenarului: Pierre Boulez. Este unul din singurii dirijori contemporani care reunesc gândirea interpretativă cu procesul creator original. Opera sa de muzician reunește pe Beethoven, Wagner, Berg sau Bartók cu momentele semnificative ale artei contemporane.

*Timpul* devine o categorie nouă, integrată de eminentul compozitor francez în analiză, în lumina experienței filosofice literare sau muzicale contemporane. În opera lui Wagner, observă Boulez, „criteriile timpului au trebuit să fie în mod progresiv transformate, temele se îndepărtează puțin câte puțin de definiția beethoveniană, care le-a influențat atât de puternic la început... Ierarhia stabilită de către limbajul clasic se dizolvă în profitul schimbului, a fluidității, în devenirea ființelor muzicale care necesită relații formale de un alt ordin”<sup>93</sup>.

Aceste noi gramatici ale stilului, pe care le putem observa astăzi în momente de culminație ale secolului XX, aduc elementelor tradiționale ale formei, armonia, melodia sau ritmul, ipostaze mult mai complexe decât cele de odinioară. Uneori, observă Pierre Boulez, „suprapunerea armonică este creată prin proliferarea pe loc a unui același material melodic; desigur”, continuă el, „noi nu putem să decidem care din aceste două funcțiuni este mai importantă, deoarece, dacă una derivă din cealaltă, cealaltă nu poate să existe fără prima: este vorba la un anumit moment de o confuziune prin acumulare”. Alteori, continuă Boulez,

---

<sup>91</sup> Ibid., p. 585.

<sup>92</sup> Bernard Gavoty, *Entretiens avec Georges Enesco*, Paris, 1955, p. 57.

<sup>93</sup> Pierre Boulez, *Le temps re-cherché* în *Programmhefte der Bayreuther Festspiele*, 1976, Hg. W. Wagner, „Das Rheingold”, p. 11.

„melodia devine linia de creastă a armoniei... cele două fiind indisolubil legate prin una și aceeași funcțiune de a articula ritmul”<sup>94</sup>.

Drama constituie de asemenea un punct de vedere din care eminentul muzician consideră structura sonoră a operei wagneriene. Se poate remarca aci o anumită apropiere pe care el o face între aceasta și tragedia antică. „Leitmotivele, precizează Boulez, ne indică clar ceea ce trebuie să știm și ceea ce personajele n-au recunoscut încă... ele ne avertizează asupra elementelor situației, ne dau cheia, ne fac *intelenți* față de personajele scenice”. Or, putem recunoaște în acest principiu de dramaturgie muzicală comunicația directă, „confidența” dintre autor și public, fără știrea eroilor, proprie tragediei antice. Dacă eroii acționează conform unor forțe pe care nu le cunosc, auditorii, la rândul lor, trăiesc în stare de permanentă alertă vicisitudinile dramei pe care o înțeleg prin intermediul leitmotivelor. Prin acest fapt, după Boulez, nivelul muzical devine o lume autonomă, paralelă cu lumea dramatică a cărei text devine principalul argument<sup>95</sup>.

Alături de timp, *memoria* joacă în gândirea wagneriană un important rol prin felul în care leit-motivele desfășoară aluzii referitoare la idei și evenimente de-a lungul narațiunii dramatice. E o metodă ce va fi prezentă în tehnica literară a lui Marcel Proust care, după cum observă Boulez, se număra printre marii admiratori ai lui Wagner.<sup>96</sup>

George Enescu nu va fi străin de tehnicile constructive wagneriene prezente în *Oedip*. Experiența simbolistă din *Pelléas* și structurile sonore ale fondului est-european au determinat noi dimensiuni gândirii sale. Totuși, confidența dintre public și autor a acționat și în gândirea sa prin intermediul celor două planuri paralele, oricât de apropiate au fost acestea: lumea dramatică împrumutată textelor tragice de Sofocle și lumea muzicală, ale cărei leitmotive, prin expresia lor autonomă, informează auditorii asupra faptelor eroilor guvernați contra voinței lor de către ceea ce ei numeau „destin”. De altfel, Richard Wagner însuși, în legătură cu mitul lui Oedip, interpreta destinul ca expresie a statului și religiei care îl înrobesc prin forțele lor, pe omul antic, iar Karl Marx scria textual, în acea vreme, că filozofia lui Aristotel reprezintă protestul gândirii umane împotriva mitologiei. Este ceea ce reprezintă substratul filozofic al tragediei antice.<sup>97</sup>

Aceste câteva idei, printre atâtea altele, ne-au reamintit că aducem la *Centenar* o bogată moștenire a cunoașterii muzicale contemporane. E o moștenire pe care „muzica

---

<sup>94</sup> Id.

<sup>95</sup> Ibid. P.7-8.

<sup>96</sup> ibid. p. 7 și Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Entretiens avec Celestin Deliège, Paris, 1975, p. 66.

<sup>97</sup> Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1888, vol. 4, p. 67.

viitorului”, de o amplă deschidere, „pentru sau contra lui Wagner” o cuprinde în dimensiunile sale.

Conducerea muzicală a *Tetralogiei* semnată de Pierre Boulez a adus mărturii concrete asupra vederilor sale estetice și, poate, câteva aspecte interpretative ale maestrului, de la simfoniile lui Beethoven și până azi. Dacă, în acestea, el a restituit opera regăsindu-i clarițile uitate uneori de către tradițiile interpretative curente, în *Tetralogie*, el a dublat toată această claritate a construcțiilor structurale prin dimensiunea afectivă și pasională, dacă putem adopta vocabularul tinerilor hegelieni de odinioară. De aci, o mare complexitate a timpilor – încetiniți uneori până la suspendarea mișcării – dinamizați alteori până la nivelul unei răscolitoare virtuozități orchestrale. El ne-a restituit toată fluiditatea discursului sonor care nu cunoaște deloc arhitecturile clasice cărora le-am fost adeseori aserviți.

Direcția muzicală a fost bine servită de către orchestră, maturizată în marile tradiții ale teatrului, dându-și o silință remarcabilă în a urmări vederile uneori noi ale șefului de orchestră. Grupul cântăreților a adus o prezență muzicală de zile mari, dublată prin atributele unor veritabili tragedieni. Donald McIntyre (Wotan), Yvonne Minton (Fricka), Hans Zednik (Loge și Mime), actor de infinit dinamism, Gwyneth Jones (Brünnhilde, o neuitată tragediană, René Kollo (Siegfried), Karl Ridderbusch (Hunding), au dominat scena prin compoziția rolurilor lor și virtuozitatea uneori copleșitoare a prezenței lor teatrale.

Regia a realizat ceea ce direcția muzicală considera a fi lumea dramatică a operei, desfășurându-și, poate, viața sa proprie, exprimând oricum lumea muzicală, pretext al acesteia din urmă, într-un perpetuu *feed-back*, noțiune care poate să completeze gândirea lui Boulez. Ea a fost semnată de către Patrice Chéreau, cu decorurile lui Richard Peduzzi.

Concepția tânărului regizor francez se situează ea însăși pe planuri care afirmă caracterul deschis al operei wagneriene. Prezent pe baricade în 1848, prieten al anarhiștilor și regilor (Bakunin și Ludovic II), Richard Wagner a realizat *Tetralogia* de-a lungul unui spațiu întins (1850-1876). Drumul său și cel al societății europene a cunoscut în acest răstimp meandrele unei evoluții contradictorii. Cunoașterea viitorului era o idee conducătoare a oamenilor epocii, politicieni, sociologi sau artiști. Regia a adoptat ea însăși această atitudine, integrând-o în dimensiunea *eternului uman*. Lumea din Walhala reprezintă oamenii de odinioară și de totdeauna. Ei au toate atributele umane în ciuda erelor și a timpului, care suspendă uneori zborul său, ca să parafrăzăm versurile unui poet romantic. În felul acesta, scenele „Ring-ului” ne-au adus, succesiv, imaginea ireală a castelului Walhala și cele, mult mai reale, ale unui interior burghez unde trăiesc Wotan și soția sa Fricka. Peisajul Rinului prezintă de o manieră asemănătoare hidrocentrala sa, care acoperă, ascunde în profunzimi,

aurul mitic, în timp ce la exterior fiicele Rinului, ca adevărate „midinete”, se plimbă pe pod. Zeii renunță la veșmintele oficiale ale legendei și adoptă moda umană, fie că este vorba de costumul gri neglijent (Wotan sau Hagen), fie că e smoking-ul și cravata neagră a ultimelor generații, în *Amurg* (Gunther sau Siegfried). Acesta din urmă, pe catafalc, este înconjurat de un întreg popor venit din cele patru părți ale lumii, popor de muncitori care își plânge eroul pierdut.

În ciuda șocului acestei concepții, au existat momente cuprinzătoare de adevăr și expresie patetică în multe scene ale acestei tetralogii. Regia a creat acea poezie a dramei, depășind rampa și cucerind sala. De altfel, coloanele dorice ale acesteia din urmă erau repetate pe scenă în arhitecturile lumii lui Wotan. În ciuda unor mijloace eclectice (caii vii, monștri fermecați, focuri adevărate, neguri artificiale, decoruri reduse la simboluri), regizorul a exprimat vederile sale într-o manieră eficientă în care patina timpului va aduce mai multă unitate și mai multă consecvență copleșitorului ansamblu al celor patru seri de operă.