

cartea

n. negrea



spectatorului de

operă

NICOLAE NEGREA

C A R T E A
SPECTATORULUI
DE OPERĂ

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
1958

Coperta: *A. Cristea*

INDEX ALFABETIC AL OPERELOR

A	<u>pag.</u>
AIDA (Verdi)	347
ALEKO (Rahmaninov) .	297

B	
BALUL MASCAT (Verdi)	341
BANUL BĂNK (Erkel) .	135
BĂRBIERUL DIN SE-	
VILLA (Rossini) . . .	302
BOEMA (Puccini) . . .	272
BORIS GODUNOV (Mu-	
sorgski)	230

C	
CARMEN (Bizet) . . .	26
CAVALLERIA RUSTI-	
CANA (Mascagni) . . .	168
CHEMAREA MUNȚI-	
LOR (d'Albert) . . .	10
CIO-CIO-SAN (Puccini)	281
CNEAZUL IGOR (Boro-	
din)	38

D	
DAMA DE PICĂ (Ceaikovski)	60
DON JUAN (Mozart) . .	210
DON PASQUALE (Donizetti)	100

E	
EVGHENII ONEGHIN	
(Ceaikovski)	49

F	<u>pag.</u>
FAUST (Gounod) . . .	149
FALSTAFF (Verdi) . .	361
FIDELIO (Beethoven) .	18
FLAUTUL FERMECAT	
(Mozart)	218
FREISCHÜTZ (Weber) .	430

G	
GIANNI SCHICCHI	
(Puccini)	286

H	
HALKA (Moniuszko) . .	186
HÄNSEL ȘI GRETEL	
(Humperdinck)	158
HOVANȘCINA (Musorg-	
ski)	240
HUNYADI LÁSZLÓ (Er-	
kei)	129

I	
ION VODĂ CEL CUM-	
PLIT (Dumitrescu) . .	114
IVAN SUSANIN (Glinka)	143

L	
LAKMÊ (Delibes) . . .	88
LOHENGRIN (Wagner)	392
LUCIA DE LAMER-	
MOOR (Donizetti) . .	95

M

MAESTRII CÎNTĂREȚI DIN NÜRNBERG (Wagner)	414
MARIN PESCARUL (Ne- grea)	254
MAZEPA (Ceaikovski)	54
MIREASA VÎNDUTĂ (Smetana)	310

N

NĂPASTA (Dragoi)	103
NUNTA LUI FIGARO (Mozart)	201

O

O NOAPTE FURTU- NOASĂ (Constanti- nescu)	69
OTELLO (Verdi)	355

P

PAIAȚE (Leoncavallo)	163
PANĂ LESNEA RUSA- LIM (Constantinescu)	74
PESCUITORII DE PER- LE (Bizet)	31

POVESTEA ȚAPULUI (Eisikovits)	123
POVESTIRILE LUI HOFFMANN (Offen- bach)	261

R

RĂPIREA DIN SERAI (Mozart)	196
RIGOLETTO (Verdi)	323
RUSALCA (Dargomijski)	82

T

TANNHÄUSER (Wagner)	383
TINĂRA GARDĂ (Mei- tus)	172
TÎRGUL DIN SORO- CINSK (Musorgski)	248
TOSCA (Puccini)	277
TRAVIATA (Verdi)	335
TRISTAN ȘI ISOLDA (Wagner)	403
TRUBADURUL (Verdi)	329
TURANDOT (Puccini)	288

V

VASUL FANTOMĂ (Wagner)	375
-------------------------------------	-----

CUVÎNT INTRODUCTIV

În urma revoluției culturale înfăptuite în țara noastră în anii regimului democrat popular, a crescut enorm numărul acelor care se interesează de muzica de operă. Astăzi avem în țară nu mai puțin de cinci teatre de operă, pe lângă alte numeroase teatre muzicale, care prin repertoriul lor, ce se îmbogățește mereu, contribuie din plin la răspîndirea lucrărilor cele mai valoroase din muzica de operă în masele largi ale spectatorilor. La acest lucru trebuie să adăugăm și emisiunile de operă ale posturilor noastre de radiodifuziune, ce ocupă un loc important în programul acestora.

În această situație, se resimțea de mult timp lipsa unei lucrări care, în formă cît mai accesibilă, să cuprindă în rezumat acțiunea și caracterizarea muzicală a principalelor opere din literatura universală, ca astfel cei ce frecventează teatrele de operă sau amatorii emisiunilor de radio și televiziune să aibă la dispoziție un ghid, menit să le ușureze înțelegerea. Este adevărat că spectatorul de operă primește un program de sală, cuprinzînd unele date asupra reprezentației din ziua respectivă, dar, pe de o parte, primindu-l cu cîteva minute înainte de începerea spectacolului, el nu mai are nici timpul și nici răbdarea de a se documenta mai temeinic, iar pe de altă parte, dintr-un singur program de sală — sau chiar mai multe — el nu poate primi o vedere de ansamblu asupra genului muzicii de operă. Aceasta nu o poate obține decît prin consultarea și citirea acasă, pe îndelete, a unui astfel de ghid, care îi va trezi de altfel interesul și dorința de a cunoaște și vedea cît mai multe lucrări din repertoriul liric.

Ideea călăuzitoare a cărții a fost ca spectatorul de operă sau cel care audiază la radio să poată urmări sau înțelege cu ușurință desfășurarea acțiunii scenice.

Într-adevăr, un spectacol de operă se deosebește fundamental de un spectacol de teatru sau de cinematograf unde spectatorul gustă cu atât mai mult lucrarea cu cât este mai puțin prevenit. Dimpotrivă, spectatorul care audiază pentru prima oară o lucrare de operă riscă să nu înțeleagă nimic din acțiune, fie din cauza unei dicțiuni imperfecte a artiștilor, fie mai ales din cauza orchestrei care și la teatrele cele mai bune din lume se întâmplă să acopere vocile cîntăreților. Iată de ce se impune ca spectatorul, care aude pentru prima oară o anumită operă, să cunoască acțiunea scenică în cele mai mici amănunte : numai astfel își va putea concentra cea mai mare parte din atenție la ascultarea și gustarea muzicii. Cele câteva indicații muzicale (arie, duet, preludiu orchestral etc.) intercalate în context, servesc pentru a reține atenția cititorului asupra unor momente culminante din opera respectivă, ele fiind în strînsă legătură cu textul prezentat.

Deoarece cartea se adresează în primul rînd unui cerc cît mai larg de iubitori de muzică, am renunțat să dăm exemplificări muzicale. Acestea ar fi mărît inutil volumul lucrării — care trebuie să fie o carte ușor de minuit și nu o enciclopedie de proporții mari — și de altfel nici nu sînt necesare pentru scopul urmărit, care rămîne acela de a ajuta înțelegerea acțiunii scenice a lucrărilor de operă.

În ceea ce privește planul cărții, el este următorul :

Operele tratate sînt așezate în ordinea alfabetică a compozitorilor, pentru ca astfel cititorul să poată găsi cît mai ușor opera care-l interesează. De altfel, la începutul cărții, se găsește și un index alfabetic al operelor prezentate în volum. După o biografie scurtă a fiecărui compozitor, urmează rezumatul acțiunii scenice, pe acte și tablouri. La sfîrșitul fiecărei opere se face o caracterizare succintă a ei, atît din punct de vedere ideologic (bazele sociale ale conflictului dramatic, analizarea din punct de vedere istoric al conținutului, tendințele de ordin progresist), cît și din punct de vedere muzical. A fost consecvent evitată folosirea unui limbaj încărcat cu prea mulți termeni de tehnică muzicală.

Servind pentru inițierea amatorilor de operă din țara noastră, cartea cuprinde în primul rând acele lucrări care formează astăzi repertoriul permanent al teatrelor de operă din R.P.R. De aceea, au trebuit să fie omise multe opere foarte valoroase — poate chiar mai importante decât unele din carte — pentru motivul că ele nu figurează în prezent în repertoriul teatrelor de operă din țară și deocamdată nici nu este de prevăzut acest lucru în viitorul apropiat (de pildă : operele lui Gluck, Così fan tutte de Mozart, Norma de Bellini, operele lui Meyerbeer, Massenet, Rimski-Korsakov, Richard Strauss, Pelléas și Mélisande de Debussy și în general operele repertoriului modern, care din nefericire lipsesc aproape cu desăvîrșire din programele noastre).

O excepție s-a făcut în această privință cu unele opere de Mozart (Flautul fermecat), de Richard Wagner (Lohengrin, Tristan și Isolda), de Musorgski (Hovanscina, Tîrgul din Sorocinsk) etc., dată fiind importanța lor muzicală și dramatică excepțională precum și prin faptul că se transmit frecvent la radio.

Dintre lucrările românești originale, figurează toate operele din repertoriul actual. Sperăm că la o nouă ediție a cărții vom putea include și capodopera lui George Enescu, Oedip, a cărei reprezentare este așteptată de toți iubitorii de muzică de operă din țara noastră.

Timișoara, 15 martie 1958.

d'ALBERT Eugen

Renumerele mondial al lui Eugen d'Albert este legat de faima sa de pianist, fiind unul dintre cei mai însemnați urmași ai lui Liszt. Deși a avut o bogată activitate de compozitor, dintre lucrările sale s-a menținut doar opera *Chemarea munților* (titlul original *Tiefland*) care figurează și astăzi în programul multor teatre de operă (la noi în țară pe acela al Operei de Stat maghiare din Cluj).

D'Albert s-a născut la 10 aprilie 1864 în orașul Glasgow din Anglia. După studii muzicale făcute la Londra, el devine elevul lui Franz Liszt, la Weimar, și în scurt timp unul dintre cei mai mari interpreți ai pianului.

Dedicându-se de timpuriu creației muzicale, el dă la iveală numeroase compoziții pentru pian și de muzică de cameră, precum și două concerte pentru pian și orchestră și unul pentru violoncel și orchestră, apoi uverturi simfonice, lieduri etc. Trebuie subliniate și edițiile unor lucrări ale lui J. S. Bach și Liszt, îngrijite de el.

D'Albert s-a remarcat mai ales printr-o deosebită productivitate pe tărîmul creației de operă. Primele sale lucrări dramatice, scrise în stilul dramei muzicale concepute de Richard Wagner, au fost urmate de cîteva opere comice (*Plecarea în călătorie* — 1898, *Flauto solo*, 1905) care au avut la timpul lor un oarecare succes pe scenele din Germania. Majoritatea operelor sale sînt însă compuse în maniera naturalistă a operelor *veriste* italiene (Mascagni), care pun accentul pe zugrăvirea unor conflicte dramatice puternice, cu exagerări ale pasiunilor. Dar în afară de opera *Chemarea munților*, celelalte lucrări ale sale au fost repede uitate, ele avînd o valoare mai redusă.

Eugen d'Albert a murit în orașul Riga, la 3 martie 1932.

CHEMAREA MUNȚILOR

Dramă muzicală într-un prolog și 2 acte. Textul de R. Lothar, după o dramă a lui A. Guimera.

SEBASTIANO, moșier (*bariton*); TOMMASO, țăran bătrîn (*bas*); MORUCCIO, angajat al morii (*bariton*); MARTA (*mezzo-soprană*); NURI (*soprană*); PEDRO, păstor (*tenor*); NANDO, păstor (*tenor*); PEPA, ANTONIA și ROZALIA, țărance (2 *soprane* și 1 *altistă*).

Țărani și țărance.

Locul și timpul acțiunii: un sat din munții Pirinei, la începutul secolului XX.

Preludiul orchestral oglindește un peisaj pastoral din mijlocul munților.

Prolog

Regiune frumoasă în munții Pirinei. Se face ziuă. Păstorul Pedro locuiește aci într-o stîină, păzind turma de oi a lui Sebastiano, stăpînul său. Îl vedem cu un alt păstor, Nando, care este în trecere cu turma sa. Deși izolat de lume, Pedro este totuși mulțumit de viața pe care o duce. O singură dorință îl frămîntă: să găsească o femeie iubitoare care să împartă cu dînsul bucuriile și durerile vieții. El povestește lui Nando că a avut un vis în care i s-a împlinit această dorință.

Deodată se aud voci din vale. Vine Sebastiano însoțit de bătrînul Tommaso; alături de ei se află o femeie tînără și frumoasă. Este Marta, iubita moșierului. Deoarece Sebastiano trebuie neapărat să încheie o căsătorie bogată, pentru salvarea averii sale grevate de datorii, el a hotărît s-o mărite pe Marta cu Pedro, a cărui simplitate naivă nu va putea fi o piedică în continuarea vechilor sale relații de dragoste cu ea. Aflînd despre planul lui Sebastiano, Marta este indignată și se întoarce din drum. În schimb, Pedro este vrăjit de frumusețea femeii și acceptă imediat hotărîrea stăpînului său.

După plecarea lui Sebastiano și a lui Tommaso, Pedro își ia rămas bun de la munții săi dragi și pleacă spre vale, încredințând turma de oi lui Nando.

Un *epilog orchestral*, bazat pe temele din preludiu, zugrăvește coborîrea lui Pedro în vale și face legătura directă cu actul I.

Actul I

Încăpere în moara lui Sebastiano. Trei femei birfitoare, Pepa, Antonia și Rozalia, încearcă să afle noutăți despre căsătoria Martei de la Moruccio, lucrător la moară. Văzînd că nu pot afla nimic de la el, o iau în primire pe Nuri, o tînă răncă, prietenă cu Marta. În naivitatea ei, aceasta le povestește că Marta se va căsători cu un păstor care a fost adus pentru ea de către Sebastiano. Ea le mai destăinuiește că l-a auzit pe acesta din urmă jurînd că va păstra credința veșnică Martei. Acum cele trei birfitoare au destule vesti pentru a-și bate joc de Marta, care intră în moară. Cu mare greutate ea reușește totuși să scape de ele. Nuri caută s-o liniștească pe Marta, deznădăjduită din cauza situației umilitoare în care a fost pusă prin căsătoria plănuită. Auzind apropierea invitaților la nuntă, Marta se retrage în camera ei.

Cei care intră acum sînt Moruccio împreună cu bătrînul Tommaso. Acesta află cu surprindere de la Moruccio că Marta a fost iubită stăpînului; de asemenea el află și motivul căsătoriei acesteia cu Pedro. Sosește acum și Pedro, plin de voioșie, urmat de săteni. La porunca lui Sebastiano apare și Marta, care de ochii lumii trebuie să pară veselă. Sebastiano îi oferă în dar lui Pedro o haină de sărbătoare și acesta pleacă să se schimbe. Țăranii îl însoțesc, rîzîndu-și de purtarea lui.

Rămasă singură cu Sebastiano, Marta îi declară resemnată că acceptă să devină soția lui Pedro, dar că refuză să mai fie în viitor iubită lui. Sebastiano însă nu înțelege de fel să renunțe la ea și o anunță plin de sine că va veni totuși în camera ei, chiar în noaptea nunții.

Lumea se întoarce și se formează alaiul de nuntă. În frunte cu tinerii logodiți, cortegiul se îndreaptă spre biserică. Au rămas în urmă doar Tommaso, Moruccio și Sebastiano care respinge reproșurile bătrînului, deși Moruccio confirmă vechea legătură a lui Sebastiano cu Marta. Tommaso nu mai poate face acum nimic : cortegiul nupțial a revenit și după ce cu toții și-au luat rămas bun, cei doi căsătoriți rămîn singuri.

În timp ce Pedro caută să se apropie cu dragoste de Marta, aceasta îl tratează cu dispreț, fiind convinsă că a luat-o din interes și că-i cunoaște trecutul. Pedro încearcă să-i învingă răceala și-i oferă ca dar galbenul pe care-l primise de la stăpînul său drept recompensă pentru faptul de a fi omorît cu mîinile sale un lup fioros care-i atacase turma de oi. El îi povestește Martei lupta sa pe viață și pe moarte. (*Balada lupului*). Marta începe să-și dea seama de sentimentele curate ale păstorului, care nu bănuiește nimic despre trecutul ei.

Deodată se aprinde lumina în camera Martei unde Sebastiano se furișase pentru a petrece noaptea cu ea. Aceasta reușește cu mare greutate să-l rețină pe Pedro ca să nu se repeadă într-acolo. Acum a prins și Marta curaj ; ea nu dă urmare chemărilor nelegiuite și rămîne pe loc împreună cu soțul său. Ei rămîn să petreacă noaptea în încăperea morii. Pedro a adormit la picioarele Martei, cu sufletul răvășit de tot felul de îndoieli.

Actul II

Același decor. Este dimineață. Tinerii căsătoriți sînt în același loc ; de afară se aude cîntecul lui Nuri. Marta s-a deșteptat și se retrage în odaia ei.

Din atitudinea Martei și din batjocura sătenilor, Pedro începe să bănuiască adevărul. După ce se plînge lui Nuri, el părăsește moara. Marta rămîne, deoarece a sosit bătrînul Tommaso care vrea să vorbească cu ea. Marta îi povestește de viața ei nefericită. Fiind copil orfan, tutorele ei a dat-o în mîinile moșierului Sebastiano care apoi și-a bătut joc de

ea. Însă sentimentul de iubire pe care-l simte pentru Pedro îi va da tăria spre a uita de acest trecut plin de înjosiri. (*Arioso*).

La sfatul lui Tommaso, ea este hotărîtă să-i spună lui Pedro tot adevărul, apoi pleacă amîndoi deoarece în aceeași clipă se apropie cele trei femei bîrfitoare, Pepa, Antonia și Rozalia. Văzîndu-l pe Pedro, care între timp revenise la moară, ele încearcă să-l necăjească prin diferite aluzii batjocoritoare, dar în fața purtării sale hotărîte, femeile sînt nevoite să părăsească încăperea. Marta se întoarce la moară și în mod sincer îi dezvăluie lui Pedro faptele ei umilitoare din trecut, rugîndu-l s-o omoare cu mîna lui. El însă o iartă; cei doi tineri s-au regăsit și, cuprinși de o dragoste înflăcărată, se hotărăsc să părăsească satul, spre a se întoarce în mijlocul munților. (*Duet*).

Pedro încă nu cunoaște numele bărbatului care a necinstit-o pe Marta. Dar Sebastiano se trădează singur, atunci cînd vine însoțit de săteni și o silește pe Marta să joace în fața lui. (*Cîntec cu cor*). Pedro vrea s-o smulgă pe Marta din mijlocul lor, dar servitorii stăpînului îl împiedică și-l scot afară. Căsătoria lui Sebastiano cu o femeie bogată nu se mai face deoarece familia miresei a aflat și ea despre legătura lui cu Marta. După plecarea sătenilor, Sebastiano, rămas singur cu Marta, încearcă să o forțeze ca să-l iubească din nou. Dar pe neașteptate revine Pedro care se repede la Sebastiano și-l sugrumă, la fel cum pe vremuri sugrumase lupul care încercase să-i răpească oile.

Apoi o îmbrățișează pe Marta și amîndoi pleacă spre munții înzăpeziti, unde vor fi feriți de suferințe și umiliri.



Cu toate exagerările naturaliste, opera Chemarea munților și-a păstrat întreaga valabilitate din cauza fondului realist al conflictului dramatic, care pune față în față forțele sociale ce se înfruntă în lumea satelor și anume pe moșier cu țăranul umilit. Desigur că acest conflict a primit în operă o rezolvare individualistă: suprimarea celui ce-i stă în cale, urmată de retragerea în singurătatea munților, dar

acest lucru oglindește în mod firesc tocmai limitele concepției autorilor care trăiau în cadrul aceleiași societăți burgheze.

Muzica lui d'Albert poartă influența muzicii veriste italiene, prin exagerarea voită a conflictelor dramatice individuale. Totuși trebuie să menționăm zugrăvirea muzicală foarte sugestivă a atmosferei pastorale din prolog, ca și bogatul conținut melodic al lucrării care, prin teme caracteristice, subliniază întreaga acțiune dramatică.

Aceste calități muzicale, unite cu un libret bine adaptat cerințelor scenice, au asigurat de la început succesul lucrării. Premiera operei Chemarea munților a avut loc la Teatrul german din Praga, la 15 noiembrie 1903.

BEETHOVEN Ludwig

Genialul compozitor Ludwig van Beethoven este fără îndoială unul dintre cei mai mari creatori pe tărîmul artelor. Compozițiile sale, îmbrățișînd toate genurile muzicale, de la mici lucrări vocale și instrumentale pînă la grandioasele creații vocal-simfonice de maturitate, reprezintă culmea muzicii clasice.

Importanța lui Beethoven se manifestă în primul rînd în lucrările sale simfonice (simfonii, uverturi, concerte instrumentale), precum și în domeniul muzicii de cameră (sonate pentru pian, pentru vioară și pian, cvartete de coarde), lărgind în mod esențial cadrul acestora și îmbogățindu-le cu un conținut de idei și o diversitate emoțională necunoscute pînă la el.

Trăind și dezvoltîndu-și activitatea într-o perioadă istorică de profunde prefaceri revoluționare, asistînd la prăbușirea vechilor orînduiri feudale, Beethoven a fost puternic influențat de ideile de libertate, egalitate și fraternitate proclamate de Revoluția franceză. Din cauza aceasta, multe dintre cele mai importante lucrări ale sale (spre pildă simfoniile *Eroica*, a 5-a și a 9-a, uverturile *Egmont*, *Leonora Nr. 3*, *Concertul pentru pian și orchestră Nr. 5* etc.) au un caracter eroic, întruchipînd năzuințele spre mai bine ale oamenilor.

Deoarece o analiză, chiar foarte sumară, a creației beethoveniene ar întrece cu mult limitele acestei scurte introduceri, ne vom rezuma în a indica cîteva date biografice esențiale, cu menționarea în special a compozițiilor din genul muzicii dramatice și de scenă.

Ludwig van Beethoven s-a născut la 16 decembrie 1770 în orașul german Bonn, reședința unui principe elector care

era în același timp înalt demnitar al Bisericii catolice. Familia sa era de origine flamandă. Bunicul venise din Olanda și cu timpul ocupă postul de conducător al orchestrei de la curtea principelui. Tatăl lui Beethoven deveni și el muzician al curții. Deși talentul muzical al lui Beethoven s-a dezvoltat încă din copilărie, el nu a avut — spre deosebire de Mozart — vreun sprijin sau vreo îndrumare artistică din partea părintelui său care, căzînd pradă alcoolismului, și-a neglijat cu timpul în mod complet familia.

Cunoștințele muzicale și cele de cultură generală — în care a ajuns la o multilaterală cunoaștere a literaturii, istoriei și filozofiei — le-a dobîndit printr-un studiu individual intens, neputînd urma, din cauza greutăților familiare de tot felul, decît cursurile școlii primare. De asemenea, au constituit un mare sprijin pentru formarea sa muzicală îndrumările primite de la compozitorul Ch. G. Neefe (1748—1798), muzician la curtea principelui, unde de altfel tînărul Beethoven era angajat ca instrumentist în orchestra teatrului încă din anul 1783.

Ca un eveniment important din această perioadă a vieții sale, amintim întîlnirea cu Mozart, cu ocazia călătoriei întreprinse în primăvara anului 1787 la Viena. Nu s-a ajuns însă la raporturi mai strînse între ei, deoarece Beethoven fu silit să se reîntoarcă după scurt timp la Bonn, din cauza gravei îmbolnăviri a mamei sale, pe care în curînd o și pierde. Pe lîngă primele compoziții pentru pian și cele două cantate — una de doliu la moartea împăratului Iosif II și cealaltă pentru încoronarea urmașului acestuia — Beethoven face în această epocă și întîia sa încercare în domeniul muzicii de scenă și anume scriind muzica de balet pentru o acțiune coregrafică a prietenului și admiratorului său, contele Waldstein (1791).

Scopul inițial al celei de a doua călătorii la Viena la începutul lunii noiembrie 1792, a fost acela de a lua lecții de perfecționare în studiul compoziției cu marele compozitor Joseph Haydn, considerat după moartea lui Mozart ca fiind cel mai renumit muzician în viață. Deși colaborarea cu Haydn nu a fost de lungă durată, Beethoven se stabili definitiv la

Viena, care-i oferi desigur posibilități mult mai largi pentru dezvoltarea activității sale creatoare.

În curînd, tînărul Beethoven cîștigă faima unui excelent pianist, stîrnind admirația cercurilor muzicale vieneze. De asemenea, el se impune și în calitate de compozitor, prin stilul original și personal al lucrărilor sale. În această privință trebuie să amintim — pe lîngă numeroase compoziții de muzică de cameră, primele două concerte pentru pian și orchestră, Simfonia I — și compunerea unei noi lucrări dramatice și anume muzica de balet pentru poemul coregrafic *Creațiunile lui Prometeu* a renumitului maestru de balet Salvatore Vigano, reprezentat cu mare succes (1801).

Dar în plină desfășurare a geniului său creator, Beethoven este lovit de o cumplită boală de urechi, care cu timpul îi slăbește într-o așa măsură auzul încît în ultimii ani ai vieții el nu mai este în stare să perceapă nici un sunet, devenind complet surd. Această suferință groaznică, mai ales pentru un muzician, i-a îngreunat foarte mult posibilitatea de a veni în contact cu oamenii. El se poate înțelege cu cei din jurul său numai cu ajutorul unor „caiete de conversație“, notînd întrebările și răspunsurile respective.

Cu toată această grea lovitură a sortii, el nu-și pierde credința în măreția și frumusețea vieții, pe care continuă s-o oglindească într-o serie de capodopere nemuritoare.

Astfel, între anii 1801—1812 el compune printre altele, Sonata pentru pian *Clar de lună* (1801), Simfonia II (1802), Sonata pentru vioară și pian *Kreutzer* (1803), Simfonia III *Eroica* și Sonata pentru pian *Appassionata* (1804), Concertul pentru violină și orchestră, Simfonia IV (1806), Simfoniile V și VI *Pastorale* (1807—1808), Concertul pentru pian și orchestră Nr. 5 (1809), Simfoniile VII și VIII (1811—1812).

Tot în această perioadă de înflorire maximă a forțelor sale creatoare se plasează și compunerea operei *Fidelio*, rămasă pînă la urmă singura sa lucrare de operă.

Nici unul din celelalte proiecte de operă nu a fost dus la îndeplinire, deși pînă la sfîrșitul vieții Beethoven era mereu preocupat de găsirea unui libret corespunzător concepției sale. El a mai scris muzică de scenă pentru drama *Egmont*

a lui Goethe (1810), din care partea cea mai valoroasă este fără îndoială celebra uvertură. Tot astfel, din celelalte muzici de scenă scrise de el pentru piesele de teatru *Ruinele Atenei* și *Regele Ștefan* (1811) sau *Inaugurarea casei* (1822) nu pot fi reținute decât uverturile, care constituie și astăzi piese simfonice de efect.

În ultima perioadă a vieții, Beethoven compune Simfonia IX, *Missa solemnis*, cele din urmă sonate pentru pian și ultimele cinci cvartete pentru coarde (1823—1826), care se disting prin noutatea și îndrăzneala limbajului armonic și bogăția remarcabilă a conținutului emoțional.

Către sfârșitul vieții, Beethoven era continuu chinuit de boală iar din cauza izolării sale de cercurile aristocratice vieneze, care se interesau acum mai mult de muzica distractivă, a avut chiar de luptat cu greutăți de ordin material. A murit la 26 martie 1827, la Viena.

FIDELIO

Operă în 2 acte (4 tablouri). Textul după J. N. Bouilly de I. F. Sonnleithner, prelucrat ulterior de G. F. Treitschke.

DON FERNANDO, ministru (*bas-bariton*); PIZARRO, guvernatorul unei închisori (*bariton*); FLORESTAN, un deținut politic (*tenor*); LEONORA, soția sa, cunoscută sub numele de FIDELIO (*soprană*); ROCCO, temnicier (*bas*); MARCELINA, fiica sa (*soprană*); JAQUINO, portar la închisoare (*tenor*); Primul deținut politic (*tenor*); Al doilea deținut politic (*bariton*).

Deținuți politici, ofițeri, soldați, popor.

Locul și timpul acțiunii: într-o închisoare de stat lângă Sevilla (Spania), la sfârșitul secolului XVIII.

Uvertura începe cu un motiv energic (oglundind eroismul Leonorei), urmat de o melodie tânguitoare, care întru-chipează suferințele lui Florestan, întemnițat din cauza ideilor sale generoase. După repetarea acestor două teme, urmează dezvoltarea uverturii, bazată pe motivul inițial (*Allegro*). Dez-

voltarea este întreruptă la un moment dat prin apariția din nou a melodiei tînguitoare, după care uvertura se încheie într-o atmosferă de bucurie generală.

Actul I

(Tabloul 1). În camera temnicierului Rocco. Marcelina, fiica lui Rocco, se îndeletnicește cu treburile gospodăriei. Lîngă ea se află tînărul Jaquino, portarul închisorii, care o iubește și ar vrea să se căsătorească cu dînsa. Dar Marcelina, deși îl simpatizează, nu răspunde sentimentelor lui. După plecarea lui Jaquino ea se destăinuiește : îl iubește pe Fidelio, ajutorul tatălui ei. (*Arie*).

Iată că apare și Fidelio, urmat de Jaquino și Rocco. Bătrînul temnicier îl laudă pentru sîrguința sa și este gata să i-o dea pe Marcelina de soție. (*Cvartet*). Rocco nu uită să adauge că o fericire deplină nu este posibilă decît dacă vor avea și bani în pungă. (*Arie*).

În realitate Fidelio nu este bărbat ci o femeie travestită în haine bărbătești, anume Leonora, soția lui Florestan, întemnițat din răzbunare de către Pizarro, guvernatorul închisorii. Pentru a încerca salvarea soțului ei, Leonora a intrat în serviciul temnicierului, pe care acum îl roagă să-i permită să-l ajute la munca din celulele subterane ale închisorii, unde bănuiește că trebuie să se afle soțul ei. Bătrînul promite că pentru aceasta va cere permisiune guvernatorului.

(Tabloul 2). Curtea închisorii. În sunetele unui marș, își face intrarea escorta închisorii. Vine și Pizarro. În corespondența pe care o ia în primire, se găsește și o scrisoare ce-l avertizează că a doua zi va veni în inspecție ministrul don Fernando, deoarece acesta a aflat că în temniță se găsesc mai mulți deținuți închiși pe nedrept. Pizarro este cuprins de neliniște : el se teme că va fi găsit cu acest prilej și Florestan, închis tocmai fiindcă demascase abuzurile comise de dînsul. Plin de înverșunare, el ia hotărîrea să-l răpună fără întîrziere. (*Arie*). De aceea Pizarro dă soldaților ordin să stea de pază, urmînd ca ei să anunțe sosirea ministrului printr-un semnal de trompetă.

După plecarea soldaților la posturi, îl cheamă pe Rocco. Pizarro încearcă să-l înduplece pe temnicier să-l ucidă pe Florestan care zace în lanțuri în celula cea mai întunecoasă. La refuzul acestuia de a comite o astfel de crimă, Pizarro se hotărăște să-l ucidă cu propria-i mână. Poruncește de aceea temnicierului să sape o groapă chiar în celula deținutului, după care amîndoi se depărtează.

Convorbirea lor, însă, a fost ascultată de Leonora. La început rămîne îngrozită de cele plănuite de guvernator; apoi își revine și-și exprimă speranța nestrămutată că în cele din urmă ea va izbuti să-l elibereze pe Florestan. (*Recitativ și Arie*).

Apar acum Jaquino și Marcelina, apoi revine Rocco cu Fidelio. Acesta îl roagă pe temnicier să permită deținuților să iasă pentru puțin timp la lumină. Bătrînul se lasă convins și deschide porțile celulelor, astfel că deținuții își fac apariția în curtea închisorii. Ei salută bucuria de a putea respira cîteva clipe în aer liber, apoi se depărtează în curte. (*Cor bărbătesc*).

Între timp Rocco s-a dus să vorbească cu guvernatorul. Întorcîndu-se de la el, Rocco dă de știre lui Fidelio că Pizarro a aprobat ca acesta să-l ajute la săparea gropii pentru deținutul ce urmează să fie ucis. Chiar astăzi vor trebui să coboare amîndoi în temniță.

Se apropie în fugă Marcelina și Jaquino care aduc vestea că guvernatorul a aflat că li s-a permis deținuților să se plimbe în curtea închisorii și că acum vine pentru a-i trage la răspundere. Dar Rocco reușește să liniștească pe Pizarro, amintindu-i că este ziua regelui și că a înțeles s-o serbeze astfel. Din ordinul lui Pizarro, prizonierii sînt introduși din nou în celulele închisorii; îi vedem depărtîndu-se abătuți.

Actul II

O *introducere orchestrală* ne înfățișează atmosfera sinistă a închisorii.

(**Tabloul 1**). O **celulă subterană a temniței**. Florestan zace aci în lanțuri. Sleit de puteri în urma deten-

țiunii îndelungate, el are vedenii : i se pare că a sosit Leonora spre a-l salva. (*Recitativ și Arie*).

La luminile unei lanterne, Rocco și Fidelio coboară scările spre celulă și încep să sape groapa. După terminarea lucrului, Rocco permite lui Fidelio — care și-a recunoscut soțul — să-i dea acestuia puțin vin și mâncare.

Apare acum Pizarro, hotărît să execute fapta-i mișlească. Dar în momentul cînd acesta vrea să-l străpungă pe Florestan cu pumnalul, Fidelio îl împiedică, dezvăluind adevărul : este Leonora, soția lui Florestan ! Văzînd că Pizarro totuși nu cedează, ea îl silește să dea înapoi, îndreptînd spre dînsul un pistol ce-l purta asupra ei. În momentul acesta răsună semnalul de trompetă, anunțînd sosirea în inspecție a ministrului. Pizarro se grăbește să meargă în întîmpinarea lui, urmat de Rocco.

Rămași singuri, cei doi soți sînt cuprinși de bucuria revederii și speranța unei eliberări apropiate. (*Duet*).

Înainte de tabloul 2, se execută de obicei uvertura *Leonora Nr. 3*, cea mai valoroasă din cele patru uverturi compuse de Beethoven pentru opera sa. Această uvertură este un adevărat poem simfonic, rezumînd în mod genial acțiunea dramatică : conflictul dintre Leonora și crudul Pizarro, triumful dreptății (semnalul de trompetă din scena anterioară), urmat de bucuria generală.

(Tabloul 2). Bastion și piața din fața castelului. Poporul, venit în întîmpinarea ministrului, îl salută cu bucurie. Don Fernando îi aduce la cunoștință că a sosit spre a curma nedreptatea comisă față de deținuți, cărora le promite eliberarea.

Rocco aduce în fața ministrului pe Leonora și Florestan, în care dînsul recunoaște pe prietenul său, pe care-l credea mort. Pizarro este arestat spre a-și primi pedeapsa cuvenită pentru nelegiuirile sale.

Cu toții înalță un imn de slavă dragostei de soție, care a triumfat.

★

Versiunea inițială a textului operei Fidelio a fost scrisă de I. F. von Sonnleithner, secretarul Teatrului Imperial,

pe baza unui libret al autorului francez J. N. Bouilly. Acesta din urmă a întocmit mai multe texte de operă (amintim astfel renumita operă *Sacagiul* sau *Cele două zile a lui Cherubini*), cu subiecte legate de evenimente istorice contemporane.

Miezul conținutului operei *Fidelio* — lupta pentru libertate și încredere nestrămutată în triumful dreptății — era cît se poate de apropiat de concepția creatoare a lui Beethoven (ca de pildă în *Simfonia V*, *Simfonia IX* etc.). Pe compozitor l-a atras în special figura eroică a Leonorei care, mînată de sentimentul nobil al iubirii de soție, își salvează soțul căzut victimă a împilării.

Reprezentată pentru prima oară la 20 noiembrie 1805, opera *Fidelio* a fost primită cu indiferență de public. La acest insucces a contribuit atît situația politică — Viena fiind ocupată chiar atunci de armatele lui Napoleon — cît și slăbiciunea libretului, lipsit de coeziune dramatică. În urma unor modificări aduse textului, de astă dată opera a avut o primire mai favorabilă cu ocazia reprezentării ei la 29 martie 1806. Această a doua redactare, datorită lui Stephan von Breuning, prieten din copilărie al lui Beethoven, a constatat în esență din scoaterea unor scene și scurtarea altora, acțiunea fiind condensată în două acte, în locul celor trei din versiunea inițială. Dar în urma unui diferend cu direcția teatrelor imperiale, autorul a retras lucrarea sa chiar după al doilea spectacol. În fine, a treia prelucrare a textului, redactată de tînărul dramaturg G. F. Treitschke, precum și completarea unor părți muzicale au asigurat succesul deplin al operei. Premiera a avut loc la 23 mai 1814, pe scena teatrului Kärntnertor din Viena.

Acest istoric al zămislirii operei explică rostul existenței a nu mai puțin de patru uverturi compuse de Beethoven pentru această lucrare. Prima, uvertura *Leonora Nr. 1*, nu a fost executată în timpul vieții compozitorului, fiind publicată abia după moartea sa. Uvertura *Leonora Nr. 2* s-a cîntat la primele reprezentații din anul 1805, în timp ce uvertura *Leonora Nr. 3* — o prelucrare strălucită a celei anterioare — a figurat la începutul celei de a doua versiuni din primăvara anului 1806. În fine, a patra uvertură, scrisă pentru cea din

urmă redactare a operei, a rămas propriu-zis adevărata uvertură Fidelio care se execută de atunci la începutul reprezentației. În afară de atmosferă, ea nu cuprinde nici un citat din operă, spre deosebire de uverturile Leonora care cuprind în germene întreaga dezvoltare dramatică a operei. Acest lucru Beethoven l-a socotit — poate pe nedrept — că ar slăbi din interesul ascultătorilor, sfârșitul triumfal al uverturilor fiind și în contrast cu scenele familiale de la începutul operei. Totuși pentru ca spectatorii de operă să nu fie lipsiți de posibilitatea ascultării acestor geniale pagini simfonice, uvertura Leonora Nr. 3 se obișnuiește a se executa în timpul schimbării decorului între tabloul 1 și tabloul final al actului II (inovație introdusă de marele dirijor și compozitor german Gustav Mahler).

Din punct de vedere al stilului muzical, Beethoven a fost preocupat, ca și Mozart, de a găsi calea sănătoasă pentru dezvoltarea operei naționale germane. După cum și Mozart a ajuns la acest țel prin contopirea elementelor de „Singspiel“ german (operă comică cu dialoguri în proză) cu cele ale operei italiene, tot astfel Beethoven recurge la formele obișnuite din Singspiel, ridicându-se apoi la culmile dramei muzicale, în genul celor compuse de Cherubini și de compozitorii francezi de opere din timpul Revoluției.

Pentru a diferenția mai bine din punct de vedere scenic contrastul dintre atmosfera de Singspiel, ce oglindește preocupările mărunte ale familiei temnicierului Rocco, și acțiunea de înaltă tensiune dramatică, ce se desfășoară odată cu apariția lui Pizarro, este foarte potrivită — și ar trebui generalizată — împărțirea actului I în două tablouri. În felul acesta, primele scene se vor desfășura în cadrul intim al locuinței temnicierului, ca apoi o schimbare de decor să ne ducă în curtea închisorii, străjuită de ziduri negre, amenințătoare.

Portretul muzical al personajelor principale este realizat de Beethoven în chip desăvârșit prin cîte o arie semnificativă. Aria Marcelinei și a lui Rocco, de la începutul actului I, îmbracă forma simplă a unor cîntece, proprii genului de Singspiel. Caracterul perfid și cruzimea lui Pizarro reies în mod evident în aria sa de răzbunare, acompaniată de izbucnirile pline de neliniște ale orchestrei. Dimpotrivă, marea

arie a Leonorei, precedată de un recitativ dramatic, ne face să înțelegem caracterul nobil al eroinei principale, care-și primejduiește viața spre a-și putea salva soțul. Recitativul și aria lui Florestan, care formează prima scenă a actului II, ne înfățișează pe eroul încătușat, care totuși speră în eliberarea sa.

Trebuie să subliniem și emoționantele scene de cor de la sfârșitul actului I. Este corul deținuților, ieșiți pentru scurt timp din celulele lor întunecate să salute binefăcătoarele raze ale soarelui de la care apoi își iau rămas bun în cuvinte pline de amărăciune când, la porunca lui Pizarro, sînt din nou închiși între zidurile închisorii.

Finalul operei este un adevărat imn de slavă adus iubirii de soție, fiind în același timp un cor de bucurie al omenirii eliberate, avînd aceeași semnificație ca apoteoza corală din Simfonia IX. În felul acesta, drama muzicală se încheie în nota dominantă a întregii creații beethoveniene: triumful libertății asupra forțelor întunecate ale opresiunii.

BIZET Georges

Prin compunerea operei *Carmen*, una din primele drame muzicale ce aduc pe scenă personaje luate din viața de toate zilele, Bizet și-a asigurat un loc de frunte printre creatorii de operă din secolul XIX, atât de bogat în figuri artistice de seamă.

Născut la 25 noiembrie 1838 la Paris, Georges Bizet a luat contact de timpuriu cu muzica, tatăl său fiind profesor de canto la Conservatorul din Paris, iar mama sa o bună pianistă. Talent precoce, este primit la conservator cînd avea vîrsta de 9 ani și după studii strălucite, obținînd numeroase premii, absolvă cursurile de pian și de compoziție. La terminarea studiilor, în vîrstă de 19 ani, Bizet obține *Premiul Romei*, cea mai înaltă distincție acordată tinerilor artiști, permițîndu-i să stea la Roma timp de trei ani ca bursier al statului. În această perioadă (1858—1861) el compune, printre altele, opera comică *Don Procopio*, în genul operelor lui Rossini (reprezentată abia după 30 ani de la moartea compozitorului), apoi o simfonie programatică intitulată *Vasco de Gama* și uvertura *Vînătoarea lui Ossian*.

Reîntors la Paris, el este silit, pentru a-și asigura existența, să renunțe la cariera de pianist virtuoz și, alături de munca de creație propriu-zisă, să facă diferite transcripții muzicale pe seama editurilor.

Prima sa lucrare dramatică mai importantă este opera *Pescuitorii de perle* (1863), primită cu indiferență de public. Această lucrare a lui Bizet se distinge printr-o

mare bogăție melodică și printr-o reușită realizare a atmosferei orientale cu ajutorul unui colorit orchestral atrăgător.

Nici celelalte lucrări scenice ale lui Bizet, ca *Frumoasa fată din Perth* (1867) și opera într-un act *Djamilah* (1872), nu au avut succes. Aceași soartă a avut-o la premieră și opera *Carmen*.

Amărăciunile și emoțiile acestui nou eșec au agravat boala de inimă de care suferea compozitorul; el moare la 3 iunie 1875, la numai trei luni după prima reprezentație, fără să vadă triumful de mai târziu al operei *Carmen*.

Printre celelalte compoziții ale lui Bizet amintim uvertura *Patria*, inspirată din lupta de eliberare a poporului polonez, apoi cunoscutele suite orchestrale *Roma* și *Jocuri de copii* și în special muzică de scenă pentru piesa de teatru *Arleziانا* de Alphonse Daudet. Din această muzică el a extras apoi două suite pentru orchestră, devenite foarte populare. Din cele trei simfonii, compuse în tinerețe, se execută îndeosebi Simfonia I în do major (compusă în 1855, la vârsta de 17 ani), plină de poezie și exuberanță.

CARMEN

Operă în 4 acte. Textul de H. Meilhac și L. Halévy, după nuvela cu același nume a lui Prosper Mérimée.

ZUNIGA, ofițer (*bas*); DON JOSÉ, sergent (*tenor*); MORALES, sergent (*bariton*); ESCAMILLO, toreador (*bariton*); DANCAIRO, contrabandist (*bariton*); REMENDADO, contrabandist (*tenor*); CARMEN (*altistă*); FRASQUITA și MERCEDES, prietenele ei (*soprană* și *mezzo-soprană*); MICAELA, o tinăără țărancă (*soprană*).

Soldați, lucrătoare la o fabrică de tutun, copii, contrabandiști, toreadori, popor.

Locul și timpul acțiunii: în orașul Sevilla și împrejurimi, la mijlocul secolului XIX.

O introducere orchestrală, începînd cu o temă vie cu caracter de marș, este urmată de cîntecul toreadorului, iar la sfîrșit apare motivul tragic al lui Carmen.

Actul I

Piață la Sevilla. Lângă corpul de gardă al soldaților, populația orașului se plimbă încoace și încolo. Apare Micaela, o țărancă tinărară, căutându-l pe sergentul don José. Sergentul Morales îi spune că nu a sosit încă dar că va veni în curînd, odată cu schimbarea gărzii. Scurt timp după plecarea Micaelei — în sunetele trompetei și însoțit de un grup de copii — sosește schimbul gărzii, în rîndul căreia se găsește și don José. Acesta află cu bucurie că l-a căutat Micaela, de aceea se gîndește cu dragoste la ea.

În fabrica de tutun de alături se sună repausul și frumosele lucrătoare au ieșit să se plimbe prin piață. Ultima apare Carmen, imediat înconjurată de numeroșii ei admiratori. Ea vrea să atragă atenția lui don José, rămas singur de o parte, și de aceea îi adresează un cîntec. (*Habanera*). După ce îi aruncă o floare, Carmen se întoarce cu celelalte lucrătoare din nou la fabrică.

Don José este adînc tulburat de frumusețea fetei, ridică floarea și o ascunde în tunică sa. Micaela revine și aduce lui don José vești de la mama lui bolnavă, reamintindu-i de căminul părintesc. (*Duet*). Apoi pleacă.

Deodată se aud strigăte din fabrică și lucrătoarele năvălesc în piață. Ele s-au împărțit în două tabere, unele acuzînd și altele luînd apărarea lui Carmen, care în urma unei certe violente a rănit cu cuțitul pe o altă lucrătoare. Ofițerul Zuniga dă ordin lui don José s-o aresteze pe Carmen și s-o conducă la închisoare.

Rămasă singură cu don José, ea reușește să-l cucerească, dîndu-i a înțelege că l-a îndrăgit. (*Seguidilla*). Don José, cuprins și el de o pasiune puternică, îi dezleagă mîinile și înlesnește astfel fuga lui Carmen de sub escortă.

Actul II

Un *intermezzo orchestral*, bazat pe *Cîntecul soldatului din Alcalá*, pregătește atmosfera.

Cîtreiuma lui Lillas Pastia. Aci este locul de întîlnire al contrabandiștilor, din rîndul cărora face parte și

Carmen împreună cu prietenele ei Frasquita și Mercedes. Le vedem petrecînd și dansînd. Carmen îl așteaptă pe don José. Ea află de la Zuniga că iubitul ei va fi eliberat azi din carceră, unde fusese închis din cauză că a permis fuga ei.

Primit cu aclamații, își face acum intrarea Escamillo, eroul luptelor de tauri. (*Cîntecul toreadorului*). La rîndul său, el este atras de frumusețea lui Carmen, însă ea — cu gîndul mereu la don José — nu-i acordă prea mare atenție. După plecarea toreadorului, cîrciuma se goleşte. Rămîn numai Carmen cu prietenele sale, precum și doi contrabandiști Dancairo și Remendado. (*Cîntecul contrabandiștilor*). Ei se pregătesc să plece în munți, însă Carmen nu vrea să meargă cu ei deoarece îl așteaptă pe don José. Ei caută s-o convingă pe Carmen să-l aducă și pe don José în rîndul contrabandiștilor. Pleacă apoi cu toții, lăsînd-o pe Carmen singură.

Don José intră în cîrciumă cu *Cîntecul soldatului din Alcala* pe buze. Pentru a-l atrage, Carmen dansează în fața lui. Cînd se aude însă semnalul de trompetă anunțînd retragerea, el vrea să se întoarcă la cazarmă. Văzînd cu cît dispreț privește Carmen această hotărîre a lui, tînărul îi declară o dragoste fierbinte. (*Aria florii*). Totuși el nu primește propunerea ei de a se alătura contrabandiștilor. Deodată își face apariția ofițerul Zuniga care vine cu gîndul s-o vadă pe Carmen. Sergentul don José, cuprins de gelozie, refuză să execute ordinele ofițerului Zuniga și chiar ridică sabia împotriva lui. Zuniga este dezarmat acum de contrabandiștii chemați în ajutor de Carmen.

În fața acestei situații neașteptate, don José nu mai are altă alegere : trebuie să intre neapărat în rîndul contrabandiștilor, al celor certați cu legile.

Actul III

Un *intermezzo orchestral*, de un caracter liric, sugerează o atmosferă de melancolie.

Regiune muntoasă. Contrabandiștii sosesc încărcăți cu mărfuri și fac un scurt popas. Acum Carmen nu-l mai iubește pe don José care, din cauza aceasta, îi reproșează

purtarea ei. Frasquita și Mercedes, prietenele ei, dau în cărți pentru Carmen : ele îi prezic moartea. (*Aria cârților și Terțet*).

Popasul s-a sfârșit și contrabandiștii pornesc din nou. Don José rămîne pe loc ca santinelă, apoi pleacă să cerceteze împrejurimile.

Acum își face apariția Micaela care și-a înfrînt frica și a venit aci, în mijlocul munților, să-l caute pe don José. (*Arie*). Deodată ea își zărește iubitul trăgînd cu pușca asupra unui bărbat care s-a apropiat. Este toreadorul Escamillo și glonțul l-a nimerit numai în pălărie. Cînd cei doi bărbați se recunosc, scot cuțitele și încep să se bată pe viață și pe moarte. Ei sînt însă despărțiți de Carmen care s-a întors cu ceilalți contrabandiști. Toreadorul vede astfel că este iubit de Carmen ; el îi invită pe toți la luptele sale cu tauri din Sevilla, apoi pleacă.

Contrabandiștii tocmai se pregătesc să continue drumul lor la vale, cînd este descoperită Micaela, în ascunzătoarea unde se refugiase la văzul încăierării dintre cei doi rivali. Ea îi anunță lui don José trista veste cum că mama lui se află pe patul de moarte și că ar vrea să-l revadă. Don José o urmează în cele din urmă, dar văzînd pe Carmen că ascultă cu înfrigurare cîntecul din depărtare al lui Escamillo, o înștiințează pe un ton amenințător că va reveni.

Actul IV

Un *intermezzo orchestral*, în ritm de dans spaniol, pregătește atmosfera de sărbătoare a luptelor de tauri.

Piață în fața arenei. Mulțimea salută cu entuziasm intrarea toreadorului în arenă. (*Balet*). Aclamațiile se întesc la apariția lui Escamillo care vine la braț cu Carmen, noua sa iubită. Frasquita și Mercedes o previn să se păzească, deoarece don José o pîndește. Dar Carmen nu se teme și se îndreaptă și ea spre poarta arenei. În fața ei a apărut don José. El o imploră să-l iubească din nou și este gata să uite trecutul. Carmen îl refuză cu dispreț : nu-l mai iubește, inima ei aparține lui Escamillo.

Din interiorul arenei se aud aclamațiile mulțimii, sărbătorind pe învingătorul luptelor cu tauri. Atunci când don José vrea s-o împiedice să se ducă în întâmpinarea toreadorului, ea îi aruncă la pământ inelul primit de la el. Înnebunit de gelozie, don José o ucide cu o lovitură de cuțit, apoi, disperat, se prăbușește peste trupul ei neînsuflețit.



La baza libretului stă nuvela cu același nume a scriitorului francez Prosper Mérimée (1803—1870). Ca un precursor al literaturii realiste — deși încă sub influența exagerărilor romantice — el a zugrăvit în nuvela Carmen un crîmpei caracteristic din viața poporului spaniol.

Publicul contemporan nu a primit favorabil lucrarea lui Bizet, el nefiind obișnuit să vadă pe scena teatrului de operă — rezervată apariției unor eroi din istorie ca regi, principii, nobili etc. — personaje luate din mijlocul poporului : lucrătoare de fabrică, contrabandiști, soldați. De aceea la premieră, care a avut loc la 3 martie 1875 pe scena Operei Comice din Paris, lucrarea lui Bizet a căzut.

Cu timpul, publicul a înțeles, mai mult : a îndrăgit opera lui Bizet, fiind reluată cu un imens succes la 8 ani după moartea compozitorului.

Bizet a fost preocupat de a zugrăvi o acțiune luată din viața de toate zilele. Pentru a reda trăsăturile caracteristice ale personajelor principale, compozitorul ni-i înfățișează în cadrul mediului social în care trăiesc, avînd fiecare preocupările sale proprii. Astfel, Carmen apare la început în mijlocul lucrătoarelor de fabrică, apoi printre contrabandiști ; don José apare împreună cu soldații din gardă, în timp ce Escamillo este aclamat de mulțimea care populează arena luptelor cu tauri.

Eroina principală, tînăra țigancă spaniolă Carmen, nu este cituși de puțin — astfel cum este uneori înfățișată pe unele scene de operă — o femeie fatală ce încearcă să prindă în mrejele ei cît mai mulți bărbați. Dimpotrivă : ea este o fată din popor, stăpînită de o dorință nestăvilită pentru o viață liberă.

Muzica lui Bizet subliniază cu tărie caracterul popular și realist al lucrării. Accentul principal este pus pe melodie, bazată pe intonațiile muzicii populare spaniole. De o factură clară, muzica se remarcă prin coloritul ei strălucitor și originalitatea ritmurilor. Echilibrul desăvârșit al formelor și orchestrația străvezie contribuie la redarea vie a acțiunii scenice care cuprinde și momente de un dramatism ascuțit. Tocmai aceste trăsături contribuie la imensa popularitate a operci *Carmen*, una din cele mai iubite lucrări ale teatrului muzical.

Iată ce scria Ceaikovski într-o scrisoare, la numai zece ani de la premieră : „...părerea mea este că dacă vreuna din operele contemporane va supraviețui veacului nostru, apoi aceea va fi «Carmen». Lipsită de pretenții, această floare muzicală, plină de mireasmă, este de o frumusețe uimitoare”.

PESCUITORII DE PERLE

Operă în 3 acte (4 tablouri). Textul de M. Carré și Cormon.

ZURGA, șeful unui trib de pescari (*bariton*); NADIR, prietenul său din tinerețe (*tenor*); LEILA, preoteasă (*soprană*); NURABAD, marele preot (*bas*).

Pescuitori de perle, preoți și preotese; popor.

Locul și timpul acțiunii: pe insula Ceylon, la începutul secolului XIX.

O *introducere orchestrală* zugrăvește o atmosferă orientală prin care străbat unele accente dramatice.

Actul I

La malul mării, în apropierea unui templu. Pescuitorii de perle s-au adunat pentru a face ultimele pregătiri înainte de a ieși cu bărcile în larg. Tineretul se învelește prin diferite cîntece și dansuri. Potrivit unor datini străvechi, pescuitorii urmează să-și aleagă șeful tribului; în cadrul unei ceremonii pitorești este ales Zurga.

Deodată își face apariția un străin, care cere să fie primit și el în sînul tribului. Zurga recunoaște întrînsul pe Nadir, prietenul său din tinerețe. Odinioară amîndoi iubeau aceeași fată, pe frumoasa Leila. Spre a nu strica prietenia lor din cauza geloziei ce s-ar fi iscat, ei hotărîseră să renunțe amîndoi la fată. De atunci Nadir rătăcea singur. Regăsindu-se, cei doi prieteni se îmbrățișează în timp ce tineretul continuă serbarea; după aceea se depărtează cu toții.

Rămași singuri, Zurga și Nadir își făgăduiesc solemn prietenie veșnică. (*Duet*).

Pescuitorii se adună din nou, în așteptarea cortegiului care-și face apariția ieșind din vechiul templu. Bătrînul preot Nurabad, împreună cu alți preoți și preotese, conduc la altar o preoteasă — a cărei față este acoperită cu un văl — spre a presta jurămîntul de feciorie. Poporul îngenunchiază și înalță o rugăciune fierbinte spre cer.

Din cauza vălului, Zurga nu-și dă seama că tînăra preoteasă este chiar Leila. Șeful tribului cere acesteia să jure că va renunța pe veci la iubirea vreunui bărbat, spre a-și putea îndeplini misiunea sfîntă cu sufletul neîntinat. Atunci cînd Leila repetă jurămîntul, la auzul vocii ei, Nadir o recunoaște și se apropie de ea, astfel că și Leila își revede iubitul de pe vremuri. Totuși ea își stăpînește sentimentele și depune jurămîntul fecoriei.

Poporul înalță o rugăciune zeilor, după care cortegiul se retrage în templu.

S-a lăsat noaptea și pescuitorii s-au depărtat spre a se odihni. Numai Nadir nu-și găsește liniștea. Revederea iubitei i-a tulburat sufletul și vechea dragoste a renăscut mai puternică decît oricînd. (*Arie*).

Leila apare în pragul templului și se roagă zeilor. La vederea ei, Nadir se ascunde, dar mai tîrziu iese din ascunzătoare și se apropie de iubita sa care-și înfrînge cu greu emoția.

Actul II

Peisaj la marginea pădurii, lîngă satul pescuitorilor de perle. Din sat se face auzit cîntecul pescarilor. Leila sosește împreună cu Nurabad și-i po-

vestește acestuia o întâmplare din viața ei : pentru că a salvat un bărbat care era urmărit de dușmani, drept răsplată acesta i-a dăruit un lăntișor de aur. După ce-și termină povestirea, Nurabad se depărtează în timp ce din depărtare se aude din nou cîntecul vesel al pescuitorilor.

Leila a rămas singură cu gîndurile ei. Vraja nopții o îndeamnă să fie cu gîndul alături de iubitul ei. (*Arie*). Dar iată că se aude vocea acestuia, cîntînd iubitei sale depărtate. (*Serenadă*). Cînd apare Nadir, fata îl imploră să plece, dar în cele din urmă dragostea este mai puternică și tinerii se îmbrățișează, cuprinși de fiorii iubirii.

În această clipă sînt surprinși de Nurabad. Acesta cheamă pe paznici spre a-l păzi pe Nadir care încercase să fugă. Adu-nîndu-se între timp locuitorii satului, aceștia oer aspra pedepsire a lui Nadir și a preotesei care și-a călcat jurămîntul. Zurga vrea să-și salveze prietenul și intervine în favoarea lui. Dar cînd Nurabad scoate vâlul care acoperea fața preotesei și Zurga recunoaște întrînsa pe Leila — fata pe care a iubit-o el cîndva — sentimentul său de prietenie se preschimbă în ură. El poruncește ca cei doi tineri să fie legați în lanțuri și duși cu escorta. Leila și Nadir vor trebui să plătească cu viața fapta lor, pentru a împăca forțele naturii care acum s-au dezlănțuit cu putere printr-o furtună năprasnică.

Actul III

(*Tabloul 1*). În sat; coliba lui Zurga. Zurga este frămîntat de tot felul de gînduri. Deși între timp a reușit să-și învingă pornirea de răzbunare, totuși el se simte legat de îndatoririle de șef al tribului. (*Arie*). Cînd vine însă Leila escortată de paznici și-i cere să-l ierte pe Nadir, urmînd să o pedepsească numai pe ea, îl cuprinde din nou gelozia, astfel că-i respinge rugămintea.

Apare acum Nurabad spre a o duce pe Leila la locul de osîndă. Leila îi predă lăntișorul ei de aur. Zurga, văzînd lanțul, rămîne înmărmurit : este podoaba dăruită de el acelei fete necunoscute care i-a salvat viața pe vremuri și care acum se dovedește a nu fi fost alta decît Leila.

(Tabloul 2). **La malul mării.** Pescuitorii de perle s-au adunat în jurul rugului. Leila și Nadir sînt aduși spre a fi arși de vii. Deodată se văd din depărtare flăcări mari ridîcîndu-se spre cer. Zurga vine în fugă și-i îndeamnă pe toți să fugă în grabă spre a salva viața copiilor și avutul tribului, căci focul amenință să mistuie toate colibeale satului.

Zurga dezleagă cătușele celor doi osîndiți la moarte și le dezvăluie că el a aprins casele din sat pentru ca ei să se poată salva în timpul învălmășelii produse.

Dar în timp ce Zurga le-a dat drumul și Leila cu Nadir se depărtează, el este surprins de locuitorii care s-au întors în frunte cu Nurabad. Văzînd că osîndiții au reușit să fugă, în furia lor, ei îl omoară. Astfel, cu sacrificiul vieții, Zurga a salvat pe cei doi îndrăgostiți.



Deși este o lucrare din tinerețe, opera Pescuitorii de perle prezintă de pe acum multe din caracteristicile geniului muzical al lui Bizet, ajuns la deplină înflorire în lucrările sale de mai târziu. Se relevă astfel frumusețea cu totul neobișnuită a melodiilor, de o mare accesibilitate, astfel că rămîn întipărite în memorie chiar după prima audiere. Cele două arii ale lui Nadir, aria Leilei din actul II și în special duetul Nadir—Zurga din actul I reprezintă pagini de seamă ale muzicii de operă, fiind de o bogată expresivitate melodică. Ele se bucură de aprecierea binemeritată a marelui public, deși opera Pescuitorii de perle în ansamblul ei, este mai puțin cunoscută.

Ceea ce a împiedicat în mare măsură o răspîndire mai largă a lucrării este desigur textul ei, lipsit de dramatism și bazat pe o serie de întîmplări naive, puțin verosimile chiar pentru un spectacol de operă.

Totuși, marile ei calități muzicale, sinceritatea sentimentelor zugrăvite precum și frumusețea tablourilor scenice din lumea exotică a Orientului ar fi suficiente pentru a justifica încetățenirea lucrării pe scena teatrelor noastre de operă,

contribuind astfel la îmbogățirea repertoriului permanent. În Uniunea Sovietică ea a fost imprimată pe discuri cu cei mai valoroși soliști, dovedind aprecierea de care se bucură această lucrare a lui Bizet în rîndul iubitorilor de muzică.

Premiera a avut loc la Paris, la 29 septembrie 1863.

BORODIN Aleksandr

Personalitate multilaterală : compozitor remarcabil, om de știință, pedagog și activist pe tărâm social, Borodin este un reprezentant autentic al epocii din jurul anului 1860, caracterizate printr-un avînt deosebit al literaturii, artei și științei rusești. În muzică, acest lucru și-a găsit întruchiparea în special în creația compozitorilor ce au format *Grupul celor cinci* (Balakirev, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov și Kiui), denumit și *Mănunchiul puternic*. În lucrările lor, acești compozitori s-au inspirat din izvorul creației populare, căutînd să oglindească în mod cît mai veridic viața poporului rus și a altor neamuri.

Militînd pentru o cultură muzicală națională, luptînd cu energie împotriva formelor artistice învechite, *Grupul celor cinci* a contribuit în cea mai largă măsură — continuînd linia lui Glinka — la desăvîrșirea unei arte muzicale noi, progresiste și accesibile unui număr cît mai mare de ascultători.

Aleksandr Porfirievici Borodin s-a născut la 12 noiembrie 1833 (stil nou) la Petersburg. Din fragedă copilărie el arată un deosebit interes pentru științele naturale și mai ales pentru chimie, cît și pentru muzică. Absolvind cursurile Academiei medico-chirurgicale, el practică scurt timp medicina, dedicîndu-se apoi cercetărilor din domeniul chimiei biologice, devenind un savant cu renume european. Borodin a ocupat pînă la moarte catedra de chimie de la Academia medico-chirurgicală din Petersburg, desfășurînd o intensă activitate științifică și didactică.

Pasionat iubitor de muzică, Borodin învață de timpuriu să cînte din mai multe instrumente muzicale, studiază armonia,

contrapunctul și — făcînd parte dintr-un cerc de intelectuali amatori de muzică — are prilejul să cunoască multe lucrări din creațiile compozitorilor clasici și romantici. Orizontul său se lărgeste în cursul unei călătorii de studii în străinătate, care îl duce între anii 1859—1862 în Germania și Italia.

Compozițiile sale din această epocă, în special romanețe și muzică de cameră pentru diferite instrumente, trădează încă puternica influență a lui Glinka, întemeietorul școlii muzicale ruse.

O cotitură în viața tînărului profesor de chimie a însemnat, în anul 1862, cunoștința cu Mili Balakirev (1837—1910) și cu cercul său muzical. Contactul strîns între membrii *Grupului celor cinci* a constituit o perioadă de intensă muncă creatoare, prietenii adunîndu-se foarte des pentru a asculta și analiza lucrările compuse de ei.

Deși absorbit mai departe de munca științifică și pedagogică, Borodin compune acum Simfonia I (1867), executată cu mare succes doi ani mai tîrziu de către Balakirev la unul din concertele Societății muzicale ruse. În acest an, el începe să compună cele două lucrări mai importante ale sale: Simfonia II, denumită a *Bravilor*, terminată în 1876, și opera *Cneazul Igor*, la care a lucrat pînă la sfîrșitul vieții. Tot din această perioadă datează și o serie de cîntece cu un pronunțat caracter epic.

În 1877, cu ocazia unei noi călătorii de studii în Germania, el făcu cunoștință cu marele compozitor și pianist maghiar Franz Liszt, a cărui creație era mult prețuită de către compozitorii din noua școală muzicală rusă. Liszt, la rîndul său, făcu totul pentru popularizarea lucrărilor acestora, legînd o strînsă prietenie cu Borodin.

În ultima decadă a vieții sale, Borodin se dedică, în afară de continuarea operei *Cneazul Igor*, în special muzicii de cameră, dînd la iveală două cvartete de coarde și unele romanețe. Tot acum el compune și cunoscutul tablou simfonic *În stepele Asiei Centrale* (1880), dedicat lui Liszt. În timp ce numele său începe să fie cunoscut și apreciat din ce în ce mai mult în cercurile muzicale europene, în Rusia activitatea sa este mult stînjenită de măsurile de oprimare ale regimului țarist. Această situație îi provoacă multă dezamăgire și grăbi

sfârșitul compozitorului. Borodin moare la 27 februarie 1887, lăsând neterminată nu numai opera *Cneazul Igor*, dar și Simfonia III, din care a compus numai primele două părți.

Deși a scris puține lucrări, Borodin se numără printre cei mai de seamă compozitori ruși, remarcându-se prin măreția concepției sale artistice, unită cu o deosebită bogăție a conținutului muzical.

CNEAZUL IGOR

Operă într-un prolog și 4 acte (5 tablouri). Textul de compozitor, după epopeea populară *Cintecul oastei lui Igor*.

IGOR, cneaz al Severskului (*bariton*); IAROSLAVNA, soția sa din a doua căsătorie (*soprană*); VLADIMIR, fiul său din prima căsătorie (*tenor*); CNEAZUL GALIȚKI, fratele Iaroslavnei (*bas-bariton*); KONCEAK, hanul polovțienilor (*bas*); KONCEAKOVNA, fiica sa (*altistă*); OVLUR, un polovțian botezat (*tenor*); SKULA și EROȘKA, doi muzicanți ambulanti (*bas și tenor*); DOICA IAROSLAVNEI (*soprană*); O fată polovțiană (*soprană*).

Cneji și cneaghine; boieri cu soțiile lor; popi, ostași ruși, popor, hani polovțieni, fete polovțiene, sclavele hanului Konceak, străjeri și ostași polovțieni.

Locul și timpul acțiunii: în orașul Putivl și în tabăra polovțiană, în anul 1185.

Uvertura cuprinde temele cele mai importante din operă. Începe cu o introducere lentă, după care urmează un *allegro* în formă de sonată, însă amplificată. În loc de două teme contrastante, găsim două grupe de teme, supuse unei dezvoltări simfonice ample, cu momente de mare încordare dramatică.

Prolog

Piață în orașul Putivl. Poporul, adunat în piața orașului, îl salută pe cneazul Igor care, împreună cu fiul său Vladimir, se pregătește să plece în fruntea oștirii împotriva

polovtjenilor. Aceştia năvăliseră în ţară, prădînd totul în calea lor.

Deodată se face întuneric : s-a produs o eclipsă de soare. Poporul, considerînd aceasta drept un semn rău, îl imploră pe cneaz să amîne plecarea oştirii în război. Dar Igor nu se teme : el se duce la luptă pentru apărarea patriei.

Cuvintele sale îmbărbătează mulţimea care îl aclamă din nou, cu atît mai mult cu cît între timp eclipsa de soare a trecut şi cerul s-a luminat din nou. Numai doi muzicanţi ambulanţi, Skula şi Eroška cuprinşi de frică, aruncă armele şi se ascund.

Înainte de a da semnalul de plecare, Igor îşi ia rămas bun de la soţia sa Iaroslavna, care este şi ea cuprinsă de teamă din cauza semnului ceresc. Cneazul o linişteşte şi o încredinţează fratelui ei, cneazul Galiţki, numit locţiitorul său pe tot timpul războiului.

În aclamaţiile poporului, oştirea porneşte la luptă.

Actul I

(Tabloul 1). În palatul cneazului Galiţki. Petrecerea este în toi. Oamenii lui Galiţki, în rîndul cărora îi găsim şi pe cei doi dezertori Skula şi Eroška, sînt ameţiţi de băutură şi aduc laude stăpînului lor. Galiţki, plin de sine, arată chefliilor viaţa de petreceri care ar duce-o cu toţii dacă ar ajunge el domnitorul cetăţii. (*Recitativ şi Cîntec vesel*). Deodată îşi face apariţia un grup de fete. Ele au venit plîngînd la cneaz, implorînd să le redea o fată, răpită din mijlocul lor de către oamenii lui. Galiţki îşi bate joc de ele : fata a fost adusă chiar de el ; se găseşte deci în mîini bune ! După ce a gonit pe fete, cneazul se retrage în încăperea sa.

Oaspeţii, din ce în ce mai ameţiţi, continuă petrecerea. Skula şi Eroška povestesc despre „munca“ grea pe care trebuie să o depună în serviciul cneazului : să mănînce şi să bea toată ziua. În toiul beţiei, cu toţii hotărăsc să-l izgonească pe cneazul Igor şi în locul lui să-l aleagă pe Galiţki.

(Tabloul 2). Cameră în casa Iaroslavnei. Iaroslavna, îngîndurată, îşi aşteaptă cu nerăbdare soţul plecat

la război. (*Arie*). Bătrîna doică anunță că un grup de fete așteaptă să fie primite, avînd de făcut o plîngere. Intrînd la Iaroslavna, ele îi povestesc de răpirea acelei fete care se găsește acum la cneazul Galițki. În același timp, fetele îi dezvăluie Iaroslavnei viața destrăbălată a acestuia și a oamenilor săi.

Scurtă vreme după aceea, își face apariția Galițki. Fetele, îngrozite, se depărtează în grabă. Rămînînd singură cu fratele ei, Iaroslavna îi cere acestuia socoteală, în cuvinte hotărîte, pentru purtarea lui necinstită. Dar Galițki răspunde cu înghimfare că el este stăpînul cetății și dacă ar aduna norodul, de bună seamă l-ar alege cneaz în locul lui Igor. Iaroslavna este indignată de perfidia fratelui ei și, după un violent schimb de cuvinte, îl poștește să plece îndată din încăperea ei.

Sosesc acum boierii și anunță cumplita veste a înfrîngerii lui Igor, căzut prizonier în mîinile polovțienilor împreună cu fiul său. Acum dușmanul se apropie de zidurile cetății. După o clipă de disperare, Iaroslavna se reculege. În fața amenințării vrăjmașului — a cărui apropiere o dovedesc flăcările care se văd prin ferestrele palatului — boierii se avîntă la luptă.

Actul II

Tabără polovțiană. Este seară. În fața corturilor, Konceakovna, frumoasa fiică a hanului, privește la fetele polovțiene. Acestea o distrează prin diferite cîntece și dansuri. Konceakovna este în așteptarea iubitului ei, care nu este altcineva decît Vladimir, fiul lui Igor, căzut în captivitate împreună cu tatăl său. (*Cavatină*).

În clipa aceasta apare o patrulă de ostași polovțieni, care se așează în jurul lagărului, vestind apusul soarelui.

Konceakovna se depărtează împreună cu fetele.

S-a făcut noapte. Vladimir sosește și, în cuvinte pline de simțire, își exprimă dragostea pentru iubita sa, pe care o cheamă cu nerăbdare. (*Recitativ și Cavatină*). Konceakovna apare și cei doi tineri își făgăduiesc credință veșnică. La auzul unor pași care se apropie, cei doi îndrăgostiți se despart, apoi se retrag în corturile lor.

Bărbatul care se apropie este Igor. Sufletul său este cuprins de mîhnire din cauza înfrîngerii suferite. El nu se gîndește decît cum să-și redobîndească libertatea pentru a-și salva patria cotropită de dușmani. (*Arie*).

Începe să se lumineze de ziuă. Lîngă Igor se furișează Ovlur, un ostaș polovțian botezat, devotat în taină rușilor. El se oferă să ușureze evadarea cneazului din captivitate. Igor îl refuză, deoarece nu vrea să abuzeze de încrederea ce i-a arătat-o hanul Konceak, căpetenia polovțienilor. Totuși, în sufletul său rămîne nestinsă dorința vie de a-și cîștiga libertatea.

După plecarea lui Ovlur, sosește hanul Konceak. El își exprimă admirația față de nobilul său prizonier, a cărui prietenie vrea să o cîștige. (*Arie*). Igor îi mulțumește pentru mărinimia arătată, dar atunci cînd Konceak îi oferă libertatea în schimbul promisiunii de a nu mai lupta în viitor împotriva polovțienilor, cneazul refuză această propunere. El arată deschis : dacă va fi iarăși liber, va porni din nou la luptă împotriva hanului.

Își face acum intrarea suita lui Konceak. În timp ce bărbații și sclavele au încins un dans din ce în ce mai viu, polovțienii îl aclamă pe han. (*Dansurile polovțiene*).

Actul III

La marginea taberei polovțiene. Igor s-a convins că, pentru salvarea patriei, trebuie totuși să fugă din captivitate. De aceea el acceptă de astă dată planul lui Ovlur de a evada la noapte împreună cu fiul său Vladimir.

După ce Ovlur a plecat să pună la punct pregătirile de fugă, apare pe neașteptate Konceakovna. Ea a aflat intenția iubitului ei și îl imploră pe Vladimir să nu o părăsească. În sufletul acestuia se dă o luptă aprigă între sentimentul dragostei și cel al credinței față de patrie. Văzînd că Igor insistă și că Vladimir este hotărît să-l urmeze, în disperarea ei, Konceakovna alarmează tabăra, lovind într-un gong. Igor reușește să fugă, în timp ce Vladimir rămîne pe loc.

La auzul gongului, vin ostașii polovțieni cărora Konceakovna le spune cele întîmplate. O parte din ostași se avîntă

în urmărirea cneazului, ceilalți vor să-l ucidă pe Vladimir, dar Konceakovna îl apără cu trupul ei. Apare acum și hanul Konceak, care însă se poartă înțelegător : îl pune în libertate pe Vladimir și-i dă ca soție pe fata sa.

Actul IV

Zidurile cetății și o piață din Putivl.

Iaroslavna stă singură lângă zidurile arse ale cetății și deplînge soarta care i-a răpit soțul iubit. (*Arie*). Pe lângă ea trece un convoi jalnic de țărani, alungați din căminurile lor de năvălirea polovțienilor.

Iaroslavna privește cu jale împrejurimile : peste tot numai ruină și pustiu. Dar deodată ea zărește din depărtare doi călăreți, care vin înspre cetate. Spre marea ei bucurie, ea îl recunoaște pe Igor care vine în tovărășia lui Ovlur. După o despărțire îndelungată, soții se revăd fericiți. (*Duet*). După aceea, se retrag amîndoi în direcția cetății.

Apar acum cei doi bețivani, Skula și Eroška ; aceștia, neștiind nimic de întoarcerea lui Igor, îl batjocoresc într-un cîntec. Ei se opresc încremeniți cînd îl zăresc în depărtare pe Igor cum se îndreaptă spre poarta palatului. Acum ei sînt cuprinși de frică, la gîndul pedepsei ce-i așteaptă pentru cele făptuite. Totuși le vine o idee salvatoare : se apucă să tragă clopotul cel mare și vestesc mulțimii, adunate din toate părțile, întoarcerea cneazului Igor. Socoteala lor nu dă greș. Deși poporul recunoaște în cei doi bețivi pe dezertorii din suita cneazului Galiți, totuși în urma bucuriei generale li se iartă păcatele din trecut.

Poporul primește cu aclamații de bucurie apariția lui Igor care va aduce pace în țară.

★

Subiectul operei Cneazul Igor se bazează pe evenimintele istorice din trecutul poporului rus, legate de luptele cnejilor împotriva tătarilor. Inițial, libretul a fost schițat de criticul de artă V. V. Stasov (1824—1906), prieten și teoretician al Grupului celor cinci, inspirîndu-se din poemul epic popular din secolul XII, intitulat Cîntecul oastei lui Igor.

Autorul epopeii, rămas anonim, caută să arate urmările dezbinării existente între cneji ruși care uneltesc unul împotriva celuilalt. El subliniază necesitatea unirii poporului într-un singur stat suveran care, în felul acesta, se va putea apăra cu succes împotriva cotropirii de către hoardele nomade.

Libretul în forma sa definitivă a fost scris de însuși Borodin, dovedind calități literare remarcabile. El nu s-a mărginit numai la acțiunea din poemul epic amintit ci a introdus și personaje noi. Acestea sînt în primul rînd figurile comice ale celor doi cîntăreți bețivi, Skula și Eroška, precum și figura perfidă a cneazului Galițki, luată din istorie.

Cele patru acte ale operei pun față în față două lumi complet deosebite: pe de o parte vechea Rusie a cneșilor, pe de altă parte lumea plină de culoare a Orientului. Aceasta este și explicația existenței celor două grupuri de tablouri muzicale, oglindind realitățile de mai sus: intonațiile mărețe, eroice ale tablourilor rusești și, pe de altă parte, varietatea pitorească, plină de strălucire, a scenelor din lagărul polovțian.

Caracterul fundamental epico-eroic al operei rezultă în primul rînd din predominarea scenelor monumentale. Ca și la Musorgski, poporul ia parte directă la desfășurarea acțiunii. De aci reiese rolul important acordat corului ce redă diferite situații cu o mare forță sugestivă. Amintim astfel scenele de masă din prolog și din finalul operei, ce zugrăvesc hotărîrea poporului rus de a-și apăra țara, apoi corul arătînd suferința celor alungați de război din căminele lor precum și corurile de jale ale fetelor, din cele două tablouri din actul I.

Cele două figuri centrale, cneazul Igor și Iaroslavna, sînt strîns legate de năzuințele populare. În marea arie din actul II ni se dezvăluie în întregime figura lui Igor, conducător viteaz, care pune mai presus de toate libertatea patriei.

Spre deosebire de alți compozitori ruși de operă, ca de pildă Ceaikovski, la care trăsăturile fundamentale ale personajelor se completează pe măsură ce are loc desfășurarea acțiunii, la Borodin însușirile substanțiale sînt redată în întregime de la început, prin plasarea personajului respectiv într-o anumită situație caracteristică (Igor în captivitate, Iaroslavna despărțită de soțul iubit, Galițki în mijlocul cheflilor etc.).

O lume cu totul alta ni se înfățișează în scenele din tabăra polovțienilor. Toată bogăția coloritului oriental, o ritmică vie, unită cu o melodicitate plastică și o orchestrație strălucită, își găsesc întruchiparea în această muzică splendidă. După cum nici în scenele neaoș rusești Borodin nu recurge la citarea directă a unor teme de folclor, tot astfel nici aci el nu folosește melodii orientale autentice, deși a fost un cunoscător adînc al folclorului muzical oriental. Pentru Borodin, lucrul principal îl constituie exprimarea adevărului artistic, legat în mod organic de spiritul muzicii populare. În tablourile polovțiene găsim, alături de melodiile gingașe din cîntecul fetei polovțiene și cavatina Konceakovnei de la începutul actului II, renumitele Dansuri polovțiene, piesă simfonică intrată în sălile de concert.

După cum am arătat în introducerea biografică, Borodin a murit lăsînd opera *Cneazul Igor* neterminată. Ea a fost terminată și orchestrată de Rimski-Korsakov și Glazunov, cunoscuți compozitori ruși. Premiera operei a avut loc la Teatrul Mariinski din Petersburg, la 23 octombrie 1890, repurtînd un mare succes.

În redarea conținutului operei, am urmat forma în care este montată astăzi de majoritatea teatrelor de operă, omițîndu-se începutul actului III. Aci partitura originală cuprinde în primul rînd intrarea războinicilor polovțieni, întorși din luptă cu pradă bogată. (Marșul polovțian). Apoi se încinge un ospăț mare, cu cîntece și dansuri, la care iau parte în cele din urmă chiar și ostașii care au misiunea de a păzi pe prizonierii ruși, pînă ce cu toții se prăbușesc la pămînt sub influența băuturii. Văzînd această situație, Igor se hotărăște să primească propunerea de fugă a lui Ovlur.

CEAIKOVSKI Piotr

Caracterele de bază ale muzicii lui Ceaikovski : spontaneitatea și sinceritatea limbajului muzical, bogăția melodică și coloritul orchestral, precum și o mare putere emoțională explică deosebita ei accesibilitate în rîndul ascultătorilor de muzică. Deși compozitorul a utilizat mai rar melodia autentic populară, totuși creațiile sale sînt pătrunse de intonații care oglindesc viața și năzuințele poporului.

Piotr Ilici Ceaikovski s-a născut la 7 mai 1840 (stil nou) în orașelul Votkinsk, fiind fiul directorului întreprinderilor miniere din această localitate. Cînd avea vîrsta de 7 ani, familia lui se mută la Petersburg, unde mai tîrziu băiatul a fost înscris la Școala juridică, fiind destinat carierei de funcționar. Deși a dovedit încă din copilărie o deosebită dragoste de muzică, față de care a simțit adevărata sa vocație, Ceaikovski a absolvit cursurile Școlii juridice, ocupînd apoi un post în cadrele Ministerului Justiției. Pe lîngă îndatoririle de serviciu, el continuă studiul teoriei muzicii, iar în 1862, cînd s-a înființat Conservatorul din Petersburg, se înscrie printre primii studenți, avînd ca profesor pe N. Zarembo și Anton Rubinstein, pianist și compozitor de faimă europeană, cel dintîi director al conservatorului. Datorită stăruințelor acestuia din urmă, Ceaikovski s-a decis să părăsească slujba de la minister și să se dedice în întregime muzicii.

Cu toate că a început studiul temeinic al muzicii abia la vîrsta de 22 ani, printr-o muncă intensă el recîștigă timpul pierdut, compunînd numeroase lucrări încă de pe băncile conservatorului, dintre care amintim uvertura programatică *Furtuna* (1864), avînd la bază subiectul dramei cu același nume a scriitorului Ostrovski. În această compoziție găsim de pe

acum tematica fundamentală a întregii sale creații de mai târziu, anume lupta omului împotriva forțelor întunecate care stau în calea fericirii sale. La Ceaikovski, omul nu iese întotdeauna învingător, dar tragismul înfrîngerilor sale reflectă totodată bărbăția sufletului omenesc, din care lipsește orice tendință de pesimism.

Absolvind în anul 1865 cursurile Conservatorului din Petersburg, Ceaikovski este numit profesor de teoria muzicii la Conservatorul din Moscova, înființat atunci. Aci el leagă o prietenie strînsă cu Nikolai Rubinstein (1835—1881) — fratele lui Anton — pianist și dirijor, directorul conservatorului și frecventează în mod regulat cercurile de literați și artiști din care făceau parte, între alții, scriitorul A. Ostrovski și V. Odoievski, animatori ai vieții artistice din Rusia.

La Moscova, tinărul compozitor depune o activitate din cele mai intense. Ca profesor de conservator, a pus bazele predării cunoștințelor muzicale, scriind mai multe manuale, dintre care manualul de armonie și-a păstrat valoarea pînă în zilele noastre, fiind tradus în mai multe limbi străine. Dintre elevii săi amintim pe cunoscutul compozitor Serghei Taneiev. În același timp, Ceaikovski acordă mare însemnătate și preocupărilor sale de critică muzicală, colaborînd la mai multe ziare și reviste din Moscova. Aci el apare ca un înflăcărat apărător al muzicii naționale ruse, îndemnînd pe muzicieni să meargă pe calea deschisă de Glinka. Ceaikovski poseda remarcabile calități literare, ceea ce i-a permis nu numai să scrie libreturile unora din operele sale, dar să facă și traduceri din limba germană (a tradus, între altele, textul operei *Nunta lui Figaro* de Mozart, compozitorul său preferat).

Activitatea primordială o constituie însă munca de creație. În această perioadă au fost scrise primele sale compoziții de proporții mari, care au stabilit renumele său artistic. Amintim astfel primele trei simfonii, celebrul Concert pentru pian și orchestră Nr. 1 în si bemol minor (1875), uvertura-fantezie *Romeo și Julieta* (1869), fantezia pentru orchestră *Francesca da Rimini* (1876), la care se adaugă alte numeroase lucrări pentru pian, muzică de cameră, romanțe.

Orientarea spre caracterul național al muzicii și preocuparea de a scrie muzică programatică l-au apropiat în această perioadă a vieții de compozitorii din *Grupul celor cinci*. Unele lucrări simfonice cu program i-au fost sugerate chiar de către Balakirev, conducătorul grupului (uvertura-fantezie *Romeo și Julieta*, după Shakespeare, și mai târziu simfonia *Manfred*, 1885, după poemul lui Byron) și de către criticul de artă V. V. Stasov (*Furtuna*, 1873, după Shakespeare). Deși pe căi cu totul diferite, Ceaikovski a urmărit și el în esență același țel, anume înnoirea artei muzicale ruse prin apropierea ei de intonațiile limbajului muzical popular.

Din perioada de la Moscova datează și primele sale lucrări dramatice : operele *Voievodul* (1868), *Undina* (1869), *Opricinicul* (1872) și *Fierarul Vakula* (1874). Compozitorul, foarte exigent față de propria sa creație, era nemulțumit de aceste lucrări scenice, astfel că partitura operei *Voievodul* a fost distrusă de el, folosind apoi o parte din materialul ei muzical în opera *Opricinicul*; de asemenea, a ars și partitura operei *Undina*, iar *Fierarul Vakula* a fost ulterior refăcută în întregime sub titlul *Pantofiorii țarinei* (*Cereviciki*, 1885).

O căsătorie nefericită, condițiile de viață nefavorabile firii sale foarte sensibile precum și îndeletnicirile zilnice de la conservator, care-l împiedicau să se preocupe mai intens de compoziție, au avut o influență defavorabilă asupra stării sufletești a compozitorului. În consecință, Ceaikovski părăsește conservatorul și spre sfârșitul anului 1877 pleacă într-o călătorie în străinătate.

Această grea criză sufletească a fost repede învinsă, astfel că în 1878 el începe concomitent compunerea a două dintre lucrările sale de căpetenie, anume opera *Evghenii Oneghin* și Simfonia IV. Tot din această perioadă datează și prietenia sa cu Nadejda Filaretovna von Mekh, mare admiratoare a muzicii sale, care i-a creat condiții de independență materială.

Ceaikovski considera și el muzica de operă ca fiind cea mai potrivită pentru răspândirea artei muzicale în cercurile

cele mai largi ale ascultătorilor. Spre deosebire însă de compozitorii afiliați *Grupului celor cinci*, care se inspirau din teme istorice avînd ca erou principal poporul (*Cneazul Igor*, *Boris Godunov* etc.), Ceaikovski a fost atras de subiecte ce-i permiteau dezvăluirea cutelor cele mai adînci ale sufletului omenesc. Trăsăturile esențiale ale întregii creații de operă a lui Ceaikovski rămîn lirismul adînc simțit și dramatismul emoționant, expuse într-o formă cît se poate de clară, am putea spune clasică. Lucrările sale de operă din această perioadă sînt: *Fecioara din Orléans* (libretul după drama de Schiller, 1881), *Mazepa* (1883), *Vrăjitoarea* (1887) și *Dama de pică* (1890), aceste două din urmă inspirate de lucrări ale lui Pușkin. Ultima sa lucrare dramatică cuprinde opera într-un act *Iolanta* (1892).

Din perioada de după anul 1880 datează compozițiile sale cele mai însemnate: Simfoniile V și VI (*Patetica*), simfonia programatică *Manfred* și opera *Dama de pică*. Conținutul lor tragic exprimă starea de neliniște de care era cuprins compozitorul în ultima vreme, la care nu puțin a contribuit și situația politică din Rusia, caracterizată prin înăsprirea măsurilor de oprimare a libertății, luate de regimul țarist.

Ceaikovski moare de holeră la 6 noiembrie 1893 la Petersburg, după ce cu puține zile înainte dirijase prima audiere a Simfoniei VI.

Creația lui Ceaikovski este de o bogăție și varietate impresionantă. El a compus lucrări importante în toate genurile muzicii: șapte simfonii, zece opere, trei baletе (*Lacul lebedelor*, *Frumoasa adormită* și *Spărgătorul de nuci*), șase suite orchestrale (cuprinzînd aci și *Mozartiana*, *Capriccio italian* și *Serenada pentru coarde*), concerte și piese de concert instrumentale, muzică simfonică cu program (unde mai amintim și uvertura *1812*), muzică de cameră și romănțe.

Cunoscînd o celebritate mondială încă din timpul vieții sale, lucrările lui Ceaikovski se bucură astăzi de o mare popularitate în rîndul iubitorilor de muzică.

EVGHENII ONEGHIN

Scene lirice în 3 acte (7 tablouri). Textul de compozitor, după romanul în versuri cu același nume de Pușkin.

LARINA, moșiereasă (*mezzo-soprană*); TATIANA (*soprană*) și OLGA (*altistă*), fiicele ei; FILIPEVNA (Niania), bătrîna doică (*altistă*); EVGHENII ONEGHIN (*bariton*); LENSKI, poet (*tenor*); CNEAZUL GREMIN (*bas*); ZAREȚKI (*bas*); TRIQUET, un francez (*tenor*); CĂPITANUL (*bas*); Un țaran (*tenor*); GUILLOT, servitorul lui Oneghin (*rol mut*).

Țărani, țărance, fete, invitați, ofițeri.

Locul și timpul acțiunii: în Rusia, pe moșia familiei Larin și la Petersburg, în jurul anului 1820.

O *introducere orchestrală*, bazată pe o melodie liniștită, cu caracter visător, redă imaginea tinerei Tatiana. În cursul dezvoltării orchestrale, motivul acesta devine plin de tensiune dramatică, prevestind întâmplările ce vor tulbura liniștea ei sufletească.

Actul I

(*Tabloul 1*). În grădina de pe moșia Larin. Larina și bătrîna doică Filipevna (Niania) stau așezate sub un copac și fierb dulceață, ascultînd cîntecul celor două fete, Tatiana și Olga, care pătrunde prin fereastra conacului. În timp ce lucrează, Larina își îndreaptă gîndurile spre trecut, amintindu-și de bucuriile din tinerețe.

Se apropie niște țărani care, terminînd secerișul, au venit să-i ureze sănătate stăpînei. La invitația Larinei, țăranii și țărancele cîntă un cîntec vesel, însoțit de jocuri. Auzind cîntecul țăranilor, își fac apariția și fiicele Larinei. Tatiana fiind o fire visătoare, se retrage pe o bancă, avînd o carte în mînă. În schimb, Olga este cu totul altă fire: tinerețea ei o îndeamnă să ia parte la veselie.

Între timp, Larina a mulțumit țăranilor pentru urările lor și îi poștește în casă, unde Niania le servește vin. Se aud acum zurgălăii unei trăsuri: a sosit Lenski, logodnicul Olgăi.

El nu vine singur ci este însoțit de Oneghin, un prieten al său din tinerețe. Larina intră în casă spre a pregăti masa, în timp ce tinerii rămân în grădină. Oneghin se apropie, cu o politete reținută, de Tatiana care simte din prima clipă că are înaintea ei pe bărbatul dorit și așteptat în visurile ei de fată. În timp ce ei se plimbă prin grădină, Lenski rămâne cu Olga căreia-i mărturisește iubirea sa. (*Arioso*). Puțin timp după aceea, apare Larina și-i invită pe toți să poftescă în casă.

(Tabloul 2). Camera Tatianei. Este noapte. Tatiana s-a pregătit de culcare, dar somnul nu-i vine de fel. Roagă de aceea pe Niania să-i povestească ceva, dar când aceasta îi deapănă din amintirile ei, Tatiana nici nu o ascultă. Ea este tot timpul frământată de gândurile dragostei puternice care au pus stăpânire pe ea. Dar cum ar putea oare să-i mărturisească lui Oneghin că-l iubește? Deocamdată ea o roagă pe bătrîna doică să o lase singură.

Învingîndu-și treptat nehotărîrea și după ce a întrerupt de mai multe ori scrisul, în cele din urmă ea termină scrisoarea începută. Destăinuindu-și iubirea, ea roagă pe Oneghin să-i răspundă la scrisoare, pentru a pune capăt îndoielilor care o frământă. (*Scena scrisorii*).

A trecut noaptea; Tatiana trage storurile ferestrei și camera este inundată de razele soarelui. Niania intră în cameră iar Tatiana îi dă scrisoarea ca să o trimită lui Oneghin.

(Tabloul 3). O altă parte a grădinii. Tinerele fete de pe moșie cîntă, culegînd zmeură în grădină.

Tatiana vine în grabă; inima ei parcă presimte că răspunsul așteptat va fi dureros. Oneghin sosește la întîlnire și în cuvinte măsurate mulțumește fetei pentru sentimentele ce i le-a arătat. Totuși el o refuză, simțindu-se incapabil să răspundă iubirii ei sincere, și o povățuiește cu răceală să-și stăpînească inima. (*Arie*).

Se aude din nou cîntecul tinerelor fete, care apoi se despărtează din ce în ce. Tatiana, cu sufletul zdrobit, îl urmează pe Oneghin care i-a oferit brațul.

Actul II

(**Tabloul 1).** **Sală în conacul Larin.** Se serbează ziua onomastică a Tatiane și invitații se distrează dansînd. (*Vals*): Oneghin dansează cu Tatiana și astfel îi ajung la urechi bîrfelile celor din jur care fac diferite observații pe seama lui. Acestea au darul să-l supere și, pentru a-l pedepsi pe Lenski care l-a adus să participe la serbare, el se hotărăște să facă curte Olgăi, să danseze numai cu ea, trezînd astfel gelozia logodnicului ei. Lenski privește cu amărăciune la purtarea Olgăi, iar aceasta consideră drept glumă reproșurile sale.

Dansul se întrerupe la apariția lui Triquet, un francez care locuiește pe moșia unuia dintre invitați. El recită o poezioară dedicată Tatiane, sărbătorita zilei. (*Cuplet*).

Petrecerea continuă; acum invitații dansează o mazurcă. Văzîndu-și prietenul amărit, Oneghin îl întreabă în glumă de ce este atît de încruntat. Dar Lenski, enervat din cauza purtării acestuia față de Olga, îi răspunde prin cuvinte din ce în ce mai tăioase și mai jignitoare. Dansul se oprește din nou și toată lumea s-a strîns în jurul celor doi tineri care se ceartă. Ieșindu-și din fire, Lenski îl provoacă pe Oneghin la duel. Acesta, în sinea lui, vede că a făcut o nesocotință dar este prea tîrziu, astfel că acceptă provocarea.

Amîndoi părăsesc în grabă serbarea, sub privirile încremenite ale familiei Larin și ale oaspeților.

O introducere orchestrală scurtă prevestește sfîrșitul tragic al lui Lenski. După cîteva acorduri sumbre, violoncelele intonează melodia din aria prin care își ia rămas bun de la iubita sa.

(**Tabloul 2).** **Lîngă malul unui rîu.** În zori de zi, Lenski împreună cu Zarețki, secundantul său, așteaptă sosirea lui Oneghin la locul unde se va desfășura duelul.

Tînărul poet este cuprins de presimțiri sumbre. Gîndurile sale se îndreaptă spre chipul gîngaș al iubitei sale. (*Arie*).

Sosește și Oneghin, însoțit doar de Guillot, servitorul său. În timp ce secundanții s-au dus într-o parte pentru a discuta condițiile duelului, Oneghin și Lenski, fără să se privească

unul pe celălalt, recunosc în gînd absurditatea acestui duel. Amîndoi ar voi să se împace, dar din mîndrie nici unul nu face primul gest.

Adversarii primesc pistoalele încărcate și Zarețki dă comanda pentru începerea duelului. Oneghin trage cel dintîi : Lenski se prăbușește, împușcat mortal.

Actul III

(Tabloul 1). Sală în palatul cneazului Gremin. Oaspeții dansează o poloneză, apoi iau cu toții loc, discutînd între ei. Îl vedem aci și pe Oneghin, abia reîntors în patrie. El a încercat în zadar — prin călătorii îndelungate în străinătate — să-și alunge remușcările provocate de uciderea în duel a prietenului său. Invitații încep iarăși dansul, de astă dată o ecoseză.

În mijlocul invitaților își face apariția cneazul Gremin, la braț cu frumoasa lui soție. Oneghin recunoaște în ea pe Tatiana, iubita sa de odinioară. Cneazul îi povestește fericirea pe care a găsit-o alături de Tatiana, cu care este căsătorit de doi ani. (*Arie*). Apoi îl prezintă soției sale, care l-a recunoscut și ea de la prima vedere. După ce schimbă cîteva cuvinte de circumstanță, Tatiana se depărtează împreună cu soțul ei.

Oneghin rămîne cu sufletul cuprins de un sentiment pînă acum necunoscut de el : simte că o iubește cu înflăcărare pe Tatiana. (*Arioso*).

(Tabloul 2). Salon în palatul lui Gremin. Tatiana îl așteaptă pe Oneghin care și-a anunțat venirea printr-o scrisoare. El sosește și cade în genunchi în fața ei, implorîndu-i iubirea. Dar Tatiana îi reamintește de întîlnirea lor din grădină, cînd el i-a respins cu răceală iubirea ei curată. De ce o urmărește acum, cînd ea a jurat credință soțului ei ?

În fața declarațiilor lui pătimașe de dragoste, pentru un moment Tatiana nu-și mai poate nici ea ascunde sentimentele : într-adevăr ea recunoaște că-l iubește și acum pe Oneghin. Dar venindu-și repede în fire, ea se smulge din îmbrățișarea lui și-l refuză pentru totdeauna, lăsîndu-l singur, pradă deznădejdi.



Creația literară a lui Pușkin (1799—1837), prin marea bogăție a ideilor și a sentimentelor descrise, a constituit un izvor de inspirație permanent pentru toți compozitorii clasici ruși, începînd cu Glinka, întemeietorul școlii muzicale naționale ruse (opera Ruslan și Ludmila). Ceaikovski s-a îndreptat și el de multe ori spre lucrările acestui mare scriitor, care i-a oferit textul pentru cele trei opere de seamă: Evghenii Oneghin, Mazepa și Dama de pică.

Romanul în versuri Evghenii Oneghin (1825) este una din culmile creației pușkiniene. Autorul prezintă un tablou realist al vieții societății rusești de la începutul secolului XIX, odată cu o desăvîrșită analiză a stărilor sufletești ale personajelor principale. În același timp, romanul mai cuprinde numeroase pasaje lirice, în care Pușkin exprimă părerile sale față de eroii săi și de întâmplările descrise.

Personajul central Evghenii Oneghin este un reprezentant tipic al tineretului din nobilimea rusă a epocii. Inteligent și avînd o cultură temeinică, dar ușuratic, superficial și orgolios, el respinge iubirea sinceră a Tatianei, ucide în duel pe cel mai bun prieten al său și nu se dă în lături să încerce s-o smulgă pe Tatiana din mijlocul căminului ei fericit.

În schimb, Tatiana reprezintă figura luminoasă a femeii ruse care și-a putut menține demnitatea, sinceritatea sentimentelor și concepția sănătoasă de viață datorită și împrejurărilor, că a trăit în tinerețe la țară, în mediul sănătos al poporului.

Din bogăția de idei și de imagini ale romanului, Ceaikovski a ales în primul rînd scenele ce permiteau redarea unor situații cu caracter liric, apropiate fondului sufletesc al compozitorului, precum și episoadele care nu erau contrare tendinței sale de a lega conținutul operei de epoca contemporană. În acest mod, toate situațiile și întâmplările din operă se identificează oarecum cu anumite aspecte ale societății ruse din vremea sa.

Dîndu-și seama de caracterul cu totul deosebit al lucrării sale față de aspectul tradițional al spectacolelor de operă, compozitorul și-a intitulat opera sa scene lirice, accentul prin-

cipal fiind pus pe dezvoltarea dramatismului lăuntric al trăirilor sufletești ale personajelor.

Pentru a demonstra acest lucru, este suficient dacă ne referim la unele dintre cele mai impresionante pagini ale operei: scena scrisorii Tatiane, care formează tabloul 2 al actului I. Diferitele episoade ce contrastează prin atmosfera lor atât de deosebită, începînd cu mărturisirea timidă a dragostei sale față de Oneghin pe care și-o face sieși și pînă la exaltarea pasională și dramatică de la sfîrșitul monologului, sint exprimate printr-un limbaj muzical de o forță emotivă mereu crescîndă, înfățișînd starea sufletească a tinerei fete cuprinsă de fiorii celei dintîi iubiri.

Pe lingă imaginile eroilor principali, Ceaikovski ne oferă și tablouri reușite ale societății contemporane, pe de o parte ale nobilimii provinciale (balul de la familia Larin, tabloul 1 din actul II) și ale aristocrației din capitală (balul strălucitor din tabloul 1 al actului III), pe de altă parte ale țăranilor (corurile populare din actul I).

Opera Evghenii Oneghin a fost interpretată pentru prima dată la 29 martie 1879 în clădirea Teatrului Mic din Moscova, de către studenții conservatorului, sub conducerea lui Nikolai Rubinstein. Lucrarea s-a bucurat de o primire favorabilă din partea publicului, astfel că a intrat în curînd în repertoriul permanent al teatrelor de operă, prima reprezentație avînd loc la 23 ianuarie 1881 pe scena Teatrului Mare din Moscova.

MAZEPA

Operă în 3 acte (6 tablouri). Textul de V. Burenin, prelucrat de compozitor, după poemul *Poltava* de Pușkin.

MAZEPA, hatman ucrainean (*bariton*); KOCIUBEI, înalt demnitar (*bas-bariton*); LIUBOVA, soția sa (*altistă*); MARIA, fiica lor (*soprană*); ANDREI, tînăr cazac (*tenor*); ORLIK, om de încredere al lui Mazepa (*bas*); Un cazac beat (*tenor*).

Cazaci, aderenții lui Kociubei, prietenele Mariei, popor.

Locul și timpul acțiunii: Ucraina, între anii 1708—1709.

Introducerea orchestrală, în formă de sonată, este bazată pe contrastul dintre două teme (motivul cu caracter dramatic al lui Mazepa și tema lirică a iubirii sale față de Maria), zugrăvind astfel de la început trăsăturile eroului principal. După ce încheștarea a ajuns la maximum, atmosfera se potolește, făcînd astfel legătura cu întîmplările din prima scenă a actului I.

Actul I

(Tabloul 1). **Grădina și conacul de pe moșia lui Kociubei.** Un grup de fete, prietenele Mariei, se apropie împletind cununi de flori de cîmp. Dar Maria nu are astăzi nici o dispoziție să-și însoțească prietenele, de aceea ele se depărtează.

Tulburarea ei este pricinuită de hatmanul Mazepa, care se găsește ca oaspete al părinților fetei. Deși cu mult mai în vîrstă decît ea, Maria nutrește o dragoste puternică față de viteazul hatman. (*Arie*).

Se apropie Andrei, tînăr cazac care o iubește pe Maria încă din copilărie, și constată cu mîhnire că fata nu se mai gîndește la el. Zadarnice se arată încercările sale de a o convinge pe Maria de dragostea lui : plin de amărăciune, el își ia rămas-bun de la ea.

Își fac acum apariția Kociubei și soția sa Liubova, împreună cu invitații, care-l conduc pe Mazepa în grădină, unde serbarea în cinstea oaspeților continuă. (*Balet*).

După terminarea dansurilor, oaspeții se răspîndesc în grădină ; împreună cu ei se depărtează și Mazepa care stă de vorbă cu Kociubei. După scurt timp îi vedem pe amîndoi revenind într-o discuție aprinsă. Kociubei respinge cererea lui Mazepa care vrea să se căsătorească cu fiica sa Maria. Deoarece hatmanul insistă, Kociubei, indignat, îl poartă afară din casă. La auzul acestei certe violente, lumea năvălește în grădină și Kociubei își cheamă oamenii în ajutor. Dar și Mazepa este sprijinit de ostașii înarmați din suita sa, astfel că ambele grupuri se înfruntă cu săbiile scoase. Mazepa propune ca Maria să aleagă între el și părinții ei. După o scurtă ezitare,

ea se aruncă în brațele bătrînului hatman, părăsindu-și astfel părinții deznădăjduiți.

(Tabloul 2). Cameră în casa lui Kociubei. Kociubei și Liubova stau îngîndurați în mijlocul prietenilor casei. Femeile caută să o liniștească pe Liubova, dar durerea mamei face loc unei hotărîri dîrze : în vorbe pline de minie, ea își îndeamnă soțul la răzbunare.

Kociubei a și găsit calea răzbunării. Avînd cunoștință de uneltirile lui Mazepa care vrea să predea Ucraina dușmanilor țării, el ia hotărîrea să denunțe țarului Petru cel Mare această faptă. Prietenii săi aprobă această hotărîre iar tînărul Andrei se oferă să ducă țarului mesajul. Apoi cu toții își manifestă voința lor neclintită de răzbunare.

Actul II

Introducerea orchestrală zugrăvește lupta ce se dă în sufletul lui Kociubei, întemnițat de Mazepa.

(Tabloul 1). În temniță. Aflînd despre denunț, Mazepa l-a aruncat pe Kociubei în temniță, urmînd ca în zorii zilei acesta să fie executat împreună cu Iskra, prietenul său.

Legat în lanțuri, Kociubei se gîndește la soarta cruntă ce l-a dat pe mîna dușmanului. Totuși, el așteaptă moartea cu seninătate, știind că își dă viața pentru o cauză dreaptă.

Apare acum Orlik, omul de încredere al lui Mazepa, și încearcă să afle de la Kociubei locul unde și-a ascuns comorile sale. Dar Kociubei îl refuză cu demnitate, arătînd că din cele trei comori pe care le-a avut în viață, două le-a pierdut : cîstea precum și fata sa iubită. I-a rămas însă a treia comoară : dorința de a răzbuna onoarea pătată. (*Arie*).

Cu toate amenințările, Kociubei îl înfruntă pe Orlik care, înfuriat, dă ordin călăilor să-l supună la tortură.

Introducerea orchestrală oglindește liniștea nopții și hotărîrea sumbră a lui Mazepa de a-și suprima adversarul.

(Tabloul 2). Cameră în palatul lui Mazepa.

Este noapte și-l vedem pe Mazepa stînd singur, chinuit de un gînd ce nu-i dă pace : oare ce va face Maria cînd va afla că el l-a osîndit la moarte pe tatăl ei ? (*Monolog*).

La chemarea sa vine Orlik ; acesta îi spune că nu a reușit să afle locul unde sînt ascunse bogățiile lui Kociubei. Înfrîiat peste măsură, Mazepa poruncește ca executarea prizonierului să aibă loc în zorii zilei. Rămînînd din nou singur, Mazepa își aduce iarăși aminte de dragostea sa pentru Maria. (*Arioso*).

Gîndurile sale sînt întrerupte brusc de Maria care intră, cuprinsă de neliniște. Ea îi spune lui Mazepa că acesta s-a îndepărtat de ea fiindcă în ultimul timp ei se găsesc atît de rar împreună. Pentru a spulbera bănuielile ei, Mazepa îi dezvăluie planul său de a trece de partea dușmanilor lui Petru cel Mare, urmînd ca în caz de victorie să obțină coroana Ucrainei. Maria este cuprinsă de bucurie la auzul celor spuse de soțul ei. Mai mult : atunci cînd Mazepa o întrebă dacă ține mai mult la el decît la tatăl ei, ea răspunde, după o scurtă ezitare, că va fi veșnic alături de soțul ei.

Mazepa, mulțumit, se depărtează. Maria, rămasă singură, își aduce aminte de casa părintească pe care a lăsat-o, cînd, pe neașteptate, apare Liubova. Ea povestește fiicei sale că Mazepa l-a osîndit la moarte pe Kociubei și numai Maria îl poate salva. Maria află cu disperare despre cele spuse de mama ei și își dă seama că orice întîrziere ar fi fatală : de afară răsună marșul fanfarei militare în sunetele căruia cei doi osîndiți la moarte sînt duși la locul execuției. Împreună cu mama ei, Maria pleacă în grabă, spre a încerca salvarea tatălui ei.

(Tabloul 3). Cîmpie lîngă zidurile cetății, cu locul de execuție. Mulțimea adunată așteaptă cu încordare desfășurarea ceremoniei lugubre. Din mulțime se desprinde un cazac beat care înțelege să glumească pînă ce este alungat de popor.

În sunetele marșului își face apariția cortegiul cu cei doi osîndiți. Înainte de moarte, Kociubei și Iskra cad în genunchi, rugîndu-se cu smerenie. Rugăciunea lor este reluată de mul-

time, căci poporul este alături de cei doi condamnați. În clipa cînd Kociubei și Iskra se urcă pe eșafod, mulțimea se repede pe locul execuției, închizînd astfel toate căile pe unde s-ar mai putea pătrunde.

Sosesc în grabă Maria și mama ei, dar nu mai reușesc să răzbată prin mulțime. De altfel au sosit prea tîrziu : osînda a fost îndeplinită.

Actul III

Un *intermezzo simfonic*, intitulat *Bătălia de la Poltava*, redă sugestiv lupta crîncenă dintre armatele ruse ale lui Petru cel Mare și cele suedeze, aliate cu ucrainenii, urmată de victoria strălucită a rușilor.

Grădina și conacul lui Kociubei distruse de război. Este noapte. Se mai aud ultimele răbufniri ale luptei, cînd își face apariția Andrei. El a căutat zadarnic să-l înfrunte pe Mazepa în cursul bătăliei de la Poltava și acum privește cu mîhnire conacul în ruine. (*Arie*).

Deodată se apropie doi fugari, astfel că Andrei se ascunde. Aceștia nu sînt alții decît Mazepa și Orlik care, după înfrîngerea suferită, s-au oprit aci să poposească. Orlik pleacă în recunoaștere. Recunoscîndu-și rivalul de moarte, Andrei iese din ascunzătoarea sa și, după o discuție violentă, se aruncă cu sabia asupra lui Mazepa. Acesta scoate repede pistolul și-l doboară.

Acum apare Maria, cu părul desfăcut, cu rochia ruptă, bolborosind cuvinte fără șir. Înnebunită de durere, ea vede mereu în fața ochilor execuția tatălui ei. Maria nu-l recunoaște nici pe Mazepa pe care-l respinge cu groază. Orlik se reîntoarce și-l grăbește pe hatman să continue fuga deoarece urmăritorii se apropie. Mazepa ar voi s-o ia și pe Maria cu ei dar, la împotrivirea lui Orlik, o părăsește și se depărtează în fugă.

Rătăcind printre ruinele conacului, Maria descoperă pe Andrei, căzut în nesimțire. În mintea ei rătăcită, ea crede că este un copilăș care doarme și, așezîndu-se jos, îi ia capul pe genunchi, îngîinînd un cîntec de leagăn. Tînărul cazac își re-

vine pentru o clipă și o cheamă pe Maria, dar în zadar, căci în nebunia ei ea nu-l mai recunoaște. Andrei își dă sufletul iar Maria, strângînd la piept cu duioșie capul tînarului, continuă să îngîne cîntecul de leagăn.



Textul libretului a fost scris de poetul Burenin după poemul Poltava de Pușkin iar compozitorul a efectuat o serie de transformări pentru o mai bună desfășurare a acțiunii muzicale și dramatice.

Substratul istoric îl constituie evenimentele anilor 1708—1709 din timpul domniei lui Petru cel Mare. Bătrînul hatman ucrainean Mazepa a pus la cale, cu sprijinul unor cercuri de nobili, un complot împotriva țarului, avînd drept scop separarea Ucrainei de Rusia și încoronarea sa ca rege. Cînd a izbucnit războiul dintre Suedia și Rusia, hatmanul trecu pe față de partea regelui Carol XII al Suediei, crezînd că-și va putea realiza în acest mod planurile sale ambițioase. Dar numai o mică parte a cazacilor ucraineni l-au urmat în această aventură, iar în bătălia de la Poltava armatele rusești au zdrobit atît pe suedezi cît și pe dușmanii unității Rusiei. Incercarea lui Mazepa de a despărți poporul ucrainean de ruși nu a reușit, ea izbindu-se de trăinicia legăturilor dintre cele două națiuni frățești.

Pe marginea evenimentelor istorice, Pușkin relatează o întâmplare emoționantă luată din realitate: iubirea dintre Mazepa și Maria, fiica lui Kociubei, adversar politic al hatmanului.

Atras puternic de poemul lui Pușkin, Ceaikovski a reușit să dea la iveală una din cele mai reușite creații de operă ale sale. Economia genului de operă a cerut desigur ca evenimentele istorice propriu-zise să nu poată fi prezentate direct pe scenă, astfel că lupta de la Poltava este oglindită numai simfonic, în acel intermezzo de mare amploare care precede ultimul act.

În mod firesc, compozitorul a concentrat acțiunea în jurul tragediei familiale a lui Kociubei, urmare a iubirii nefericite dintre fiica sa și bătrînul hatman.

'Analizînd structura muzicală și dramatică a operei, se poate constata că, în concepția lui Ceaikovski, Mazepa a însemnat nu numai o dramă lirică desfășurată pe un fond istoric ci dezvoltarea conflictului social ce-i stă la bază: opoziția dintre ambițiile personale ale hatmanului Mazepa și atitudinea adevărată a poporului ucrainean. De aceea, punctul culminant al operei îl constituie fără îndoială scena execuției (tabloul 3 al actului II). Compătimirea pe care o manifestă poporul față de cei doi nevinovați, condamnați la moarte, dovedește că hatmanul nu era urmat de popor și acest fapt a și pecetluit soarta răzvrătirii sale.

Prima reprezentație a operei Mazepa a avut loc pe scena Teatrului Mare din Moscova, la 3 februarie 1884.

DAMA DE PICĂ

Operă în 3 acte (7 tablouri). Textul de Modest Ceaikovski (fratele compozitorului), după nuvela cu același nume a lui Pușkin.

GHERMAN (*tenor*); CONTELE TOMSKI (*bariton*); CNEAZUL ELETŢKI (*bariton*); CEKALINSKI, SURIN, CEAPLIŢKI, NARUMOV, ofițeri (*tenori și bași*); CONTESA (*altistă*); LIZA, nepoata ei (*soprană*); PAULINA (*altistă*); GUVERNANTA (*mezzo-soprană*); MAȘA, servanță (*soprană*); MAESTRUL DE CEREMONII (*tenor*).

Personajele pastorale: PRILEPA (*soprană*); MILOVZOR (*altistă*); ZLATOGOR (*bariton*).

Doici, dădace, guvernante, copii, prietenele Lizei, invitați, jucători de cărți.

Locul și timpul acțiunii: Petersburg, la sfîrșitul secolului XVIII.

Introducerea orchestrală are ca primă temă un fragment muzical luat din balada lui Tomski (actul I, tabloul 1), urmat de motivul pregnant al celor trei cărți de joc. După o scurtă dezvoltare, introducerea se termină cu motivul iubirii al lui Gherman.

Actul I

(Tabloul 1). **Grădină de vară la Petersburg.** Este primăvară și în grădina înflorită se găsește multă lume : doici și guvernante cu copii care se joacă. La un moment dat, în sunetele unui marș, apare un grup de băieți, jucându-se de-a soldații.

Printre trecătorii care se plimbă, îi vedem pe Surin și Cevalinski, doi ofițeri dintr-un regiment de gardă. Ei discută de jocul de cărți din seara precedentă, la care a luat parte și camaradul lor Gherman care, ca de obicei, doar a urmărit jocul fără să atingă vreo carte.

Dar iată că se apropie Gherman alături de contele Tomski. În contrast cu firea lui veselă din trecut, Gherman și-a schimbat complet purtarea, în ultima vreme fiind mereu trist și abătut. La insistențele lui Tomski, el recunoaște că este într-adevăr îndrăgostit de o tinăra frumoasă, al cărui nume nici nu-l cunoaște. Iubirea sa însă îi pare fără nici o speranță deoarece ea face parte din cercurile nobilimii, în timp ce el nu este decât un ofițer sărac. (*Arioso*).

Mulțimea ce se plimbă încoace și încolo îi ascunde pentru un timp pe ofițeri, după care discuția dintre Gherman și Tomski continuă.

Își face acum apariția cneazul Elețki, anunțând tuturoră că s-a logodit. La întrebarea lor cu privire la logodnica sa, el le-o arată pe Liza care a intrat chiar acum în grădină împreună cu bunica ei, bătrîna contesă. Gherman este adînc tulburat căci Liza este tocmai tinăra necunoscută pe care o iubește în taină ! Purtarea sa ciudată devine penibilă pentru Liza și are darul să trezească curiozitatea contesei care îi întreabă pe ofițeri cine este.

După plecarea celor doi logodnici și a contesei, discuția se poartă în jurul acesteia din urmă, denumită în societate *Dama de pică*. Tomski le povestește că, în tinerețea ei, contesa fusese o femeie frumoasă, trăind mulți ani la Paris în preajma Curții regale. Fiind o pasionată jucătoare de cărți, pierduse o dată la masa de joc tot ce avea. Atunci contele Saint-Germain, unul din adoratorii ei, i-a destăinuit secretul

celor trei cărți care cîștigă întotdeauna. Într-adevăr, cu ajutorul lor ea își recîștigă averea. Dar tot ei i s-a prezis că va muri în ziua în care un tînăr, cuprins de pasiunea iubirii, va veni la ea să-i ceară secretul celor trei cărți cîștigătoare. (*Baladă*). Povestirea lui Tomski, luată în glumă de ceilalți ofițeri, produce o impresie adîncă asupra lui Gherman.

În acest timp, o furtună se dezlănțuie cu putere iar grădina este părăsită în grabă de trecători. Gherman, rămînînd singur, jură că va face totul spre a afla secretul celor trei cărți — în care caz va putea cuceri dragostea Lizei — sau va muri !

(Tabloul 2). Camera Lizei. În mijlocul unui grup de fete tinere — prietenele ei — Liza cîntă împreună cu Paulina. (*Duet*). Apoi, la rugămințile fetelor, Paulina cîntă o romanță tristă, acompaniată la clavecin de Liza. Văzînd tristețea provocată tuturor, Paulina trece acum la un cîntec popular de joc la care iau parte apoi, pline de voieșie, toate fetele.

Veselia este însă întreruptă de venirea guvernantei care dojenește pe fete pentru exuberanța lor. Este timpul de culcare ; prietenele s-au depărtat iar Liza a rămas singură în cameră, după ce a dat dispoziție tinerei servante Mașa să lase deschisă ușa care dă în balconul dinspre grădină.

Sufletul Lizei este tulburat de sentimente încă nedeslușite. Ea destăinuie nopții secretul inimii sale : se simte într-adevăr atrasă de acel tînăr necunoscut cu privirile pătimașe. (*Arie*). Deodată, în ușa balconului, își face apariția Gherman care o asaltează cu dragostea sa înfocată. (*Arioso*).

Convorbirea celor doi îndrăgostiți este întreruptă de intrarea neașteptată a bătrînei contese, trezită de zgomotul din camera fetei. Văzînd-o pe Liza trează, o silește să se ducă la culcare. Gherman reușise între timp să se ascundă în dosul unei perdele și, văzînd-o pe contesă, își aduce aminte iarăși de dorința sa vie de a afla secretul celor trei cărți cîștigătoare.

După plecarea bătrînei, el continuă insistențele sale, implorînd dragostea Lizei. În cele din urmă, nici ea nu mai rezistă pasiunii care o mistuie și cade în brațele iubitului ei,

Actul II

(Tabloul 1). Sală de bal în palatul unui înalt demnitar. Petrecerea este în toi ; toată lumea se distrează și dansează. Îi vedem aci și pe camarazii de arme ai lui Gherman, care comentează purtarea ciudată a acestuia, presupunînd că este probabil preocupat de găsirea secretului celor trei cărți de joc. Ei hotărăsc să facă glume pe socoteala lui.

La invitația maestrului de ceremonii, oaspeții părăsesc sala spre a privi de pe terasă la un joc de artificii. În acest timp apare Elețki la braț cu Liza. El își dă seama că logodnică sa îi ascunde ceva și o roagă să aibă încredere în el. (*Arie*). Dar Liza evită orice explicație, apoi amîndoi se depărtează.

Acum intră Gherman, citind un bilet trimis de Liza și prin care aceasta îl roagă s-o aștepte în sală după terminarea serbării. Două persoane mascate — Cekalinski și Surin — se apropie, bătîndu-și joc de el în legătură cu secretul celor trei cărți. Acest lucru îl enervează peste măsură deoarece umbra contesei îl urmărește zi și noapte.

Invitații se întorc în sala de bal iar maestrul de ceremonii anunță începerea unui spectacol oferit de stăpînul casei : pastorală *Sinceritatea păstoritei*. Ea reprezintă idila de dragoste dintre păstorul Milovzor și păstorița Prilepa care refuză darurile oferite de bogătașul Zlatogor, rămînînd credincioasă iubitului ei.

După terminarea pastoralăi, Gherman are în sfîrșit posibilitatea să vorbească nestingherit cu Liza. Ea îi dă cheia de la poarta grădinii, explicîndu-i că va putea veni la ea trecînd prin dormitorul contesei. Gherman promite că va veni chiar în noaptea aceasta : i se pare că însuși destinul i-a hărăzit să afle în sfîrșit secretul celor trei cărți de joc !

Ca punct culminant al serbării, își face apariția, în aclamațiile invitaților, împărăteasa Ecaterina II.

(Tabloul 2). Dormitorul contesei. Este noapte. Potrivit înțelegerii cu Liza, Gherman a pătruns în dormitorul contesei și privește cu înfrigurare un tablou de pe perete,

care o înfățișează în tinerețe. Oare va putea el afla de astă dată misterul celor trei cărți de joc ?

Dar se aud pași și Gherman se ascunde : contesa se întoarce de la bal, înconjurată de numeroase fete din casă și doamne de companie. Ea se retrage în camera alăturată spre a se pregăti de culcare. În urma ei vine și Liza, vădit emoționată la gândul întâlnirii ei apropiate cu Gherman.

Contesa vine iarăși în dormitor, îmbrăcată în halat de noapte, și roagă să fie lăsată singură. Se așează într-un fotoliu și își aduce aminte de tinerețea ei, când lua parte la strălucitele baluri de la Curtea marchizei de Pompadour. Încetul cu încetul contesa ațipește, cîntînd o arie dintr-o operă din vremea aceea. (*Richard-Înimă de Leu* de Grétry).

Gherman iese din ascunzătoarea sa și se apropie de fotoliul contesei. Bătrîna s-a trezit și, fără a scoate un cuvînt, se uită cu groază la el. Gherman o imploră să-i dezvăluie secretul celor trei cărți de care depinde fericirea unui om. Dar în zadar sînt toate rugămintele lui, contesa tace cu înverșunare. În culmea surescitării, Gherman o amenință cu pistolul. Contesa a amuțit însă pentru totdeauna : de spaimă are un atac de cord, ducînd taina cu ea în mormînt.

Trezită din somn, Liza vine în grabă în dormitorul bătrînei. Pe contesă o găsește moartă, iar din vorbele lui Gherman ea își dă seama cu amărăciune că el nu a urmărit dragostea ei ci secretul cărților de joc. Dezamăgită, Liza îl invită să părăsească imediat casa.

Actul III

(Tabloul 1). Camera lui Gherman din **cazarmă**. Așezat la masă, Gherman citește scrisoarea Lizei prin care aceasta se căiește pentru purtarea ei aspră din ajun. Ea îl roagă să se întâlnească în aceeași seară pe cheiul Nevei.

Gherman este cuprins de o stare de tulburare nervoasă care îi provoacă deliruri. Astfel, în timp ce afară se aude vuietul unei furtuni, lui i se pare că pătrund în cameră sunetele ceremoniei mortuare pentru bătrîna contesă. Deodată se aud bătăi la fereastră. Lumina se stinge și prin fereastră

apare o umbră misterioasă. Îngrozit, Gherman vrea să fugă din cameră, dar în uşă îl întâmpină fantoma contesei. Bătrîna îi destăinuie secretul ei : s-o ia de soţie pe Liza şi îi vor ieşi una după alta cele trei cărţi : un trei, un şapte şi un as !

Fantoma dispare. Ca ieşit din minţi, Gherman repetă mereu numele celor trei cărţi de joc.

(Tabloul 2). Pe malul Nevei. Liza aşteaptă pe cheiul Nevei întîlnirea cu Gherman. Sufletul ei zbuciumat este răvăşit de tot felul de gînduri : ea începe să-şi piardă încrederea în iubitul ei care întirzie deşi orologiul a bătut miezul nopţii. (*Arie*).

Iată-l însă pe Gherman sosind în sfîrşit la întîlnire. Liza uită îndată amărăciunea clipelor de aşteptare şi-i adresează cuvinte pline de iubire. Gherman nu dă însă nici o atenţie acestor cuvinte ; el este tot timpul obsedat de cele trei cărţi de joc cu ajutorul cărora vrea să se îmbogăţească. De aceea, o respinge pe Liza şi porneşte în grabă spre clubul de joc. În disperarea ei, Liza se aruncă în valurile fluviului.

(Tabloul 3). La clubul de joc. Toţi cei de faţă se distrează, unii în jurul paharelor de vin, alţii jucînd cărţi. La mesele de joc îi vedem şi pe camarazii de armă ai lui Gherman, ofiţerii Cekalinski, Surin, Ceapliţki şi Narumov. Apare apoi cneazul Eleţki ; la întrebarea contelui Tomski, el răspunde că a venit aci pentru a se întîlni cu rivalul său care a avut mai mult noroc decît el în dragoste.

La rugămintea celor prezenţi, Tomski îi distrează cu un cîntec vesel, reluat apoi de toată lumea.

Gherman îşi face apariţia şi, spre uimirea camarazilor săi, doreşte să ia şi el parte la jocul de cărţi. El mizează suma de patruzeci de mii de ruble şi alegînd cartea „trei“, cîştigă faţă de Cekalinski. Apoi joacă mai departe, mizînd îndoitul sumei, şi cîştigă din nou cu cartea de „şapte“. Îmbătat de succesul său, Gherman preamăreşte puterea norocului care învinge totul în viaţă. (*Arie*).

Pe urmă pune toţi banii pe a treia carte. Dintre jucători, nimeni nu vrea să continue jocul pe o sumă atît de mare. De data asta se apropie cneazul Eleţki : el este gata să-l înfrunte pe Gherman. Acesta mizează pe un „as“, însă cînd

întoarce cartea primită, vede cu groază că are în mână „dama de pică”. I se pare că este chiar bătrîna contesă care îl priveşte cu un rîs batjocoritor.

Pierzînd totul, în deznădejdea sa, Gherman se omoară, îndreptîndu-şi ultimul gînd spre Liza. Cei de faţă rostesc o rugăciune pentru iertarea sufletului său.

*

Dama de pică este considerată drept cea mai importantă creaţie de operă a lui Ceaikovski. Deşi la început subiectul — luat după nuvela cu acelaşi nume a lui Puşkin — nu i s-a părut potrivit pentru a-i servi ca scenariu de operă, atunci cînd a studiat mai îndeaproape libretul alcătuit de fratele său Modest, s-a simţit atît de atras încît numai în patruzeci şi patru de zile a terminat compunerea lucrării, colaborînd activ şi la definitivarea textului. Scurta nuvelă romantică a lui Puşkin capătă astfel semnificaţia unei drame muzicale cu caracter realist.

Ideea de bază din Dama de pică — contradicţia dintre tendinţa firească a omului spre fericire şi jocul orb al fatalităţii care pare a i se opune — este foarte apropiată de cea din alte compoziţii ale lui Ceaikovski din ultima sa perioadă de creaţie. Ele reflectă de altfel concepţia filozofică a unei bune părţi a intelectualităţii ruse din perioada anilor 1880—1900, atît de frămîntată. Chiar dacă acţiunea a fost transpusă în epoca domniei împărătesei Ecaterina II (deci la sfîrşitul secolului XVIII), acest lucru, impus de rigorile cenzurii, nu a putut modifica de fel intenţiile compozitorului. Atmosfera istorică, unită cu analiza psihologică a personajelor, i-a permis lui Ceaikovski să dezvăluie latura actuală a conflictului sufletesc şi social.

În centrul acţiunii stă dragostea nefericită dintre Gherman, un ofîter sărac, şi Liza, nepoata unei contese. Deşi cuprins la început de un sentiment curat şi sincer faţă de Liza, văzînd diferenţa de rang ce-l separă de ea, este convins că numai cu ajutorul banilor o va cuceri. Din momentul cînd i se oferă posibilitatea de îmbogăţire uşoară, în sufletul lui Gherman se dă lupta dintre sentimentul iubirii adevărate şi ideea fixă a îmbogăţirii cu ajutorul celor trei cărţi al căror

secret îl deținea bătrîna contesă. În cele din urmă, gîndul îmbogățirii nemăsurate îl cuprinde ca o obsesie bolnăvicioasă și-l împinge la pieire. Totuși, în operă, Gherman rămîne un personaj simpatic, fiind o victimă a societății corupte unde domnește puterea aurului, spre deosebire de nuvela lui Pușkin al cărei erou este un aventurier lipsit de scrupule.

Cu aceeași forță de zugrăvire realistă este dezvăluit și chipul blind al Lizei, împreună cu zbuciumul ei sufleteșc, pricinuit de iubirea sa pătimașă pentru Gherman. Pentru ascuțirea conflictului dramatic, libretul a introdus figura cneazului Elețki, rivalul în dragoste al lui Gherman, care ne este înfățișat drept un nobil încrezut și sigur de sine.

Ca în toate lucrările sale, Ceaikovski excelează și aci prin bogăția melodică a partiturii, pusă în slujba acțiunii dramatice și a descrierii stărilor sufletești ale eroilor principali.

Situațiile dramatice se succed în formă de scene, legate între ele în mod natural prin dezvoltarea tematicii muzicale. Găsim și unele episoade cu caracter mai mult descriptiv, cum sînt, de pildă, scenele de la începutul tabloului 2 din actul I, unde o vedem pe Liza în mijlocul prietenelor ei, și mai ales tabloul I al actului II, serbarea din palat în cadrul căreia se oferă invitaților o pastorală (din punct de vedere muzical, aceasta din urmă este o stilizare a muzicii mozartiene).

Concepția muzical-dramatică a operei a impus compozitorului introducerea unor motive conducătoare (leitmotive) care sînt supuse unor dezvoltări simfonice ample. Față de celelalte opere ale lui Ceaikovski, în Dama de pică îi revine orchestrei un rol primordial. Potrivit conflictului dramatic central, cele două forțe opuse — dragostea și fatalitatea ce-l urmărește pe Gherman — sînt oglindite prin două leitmotive care apar înlănțuite încă din introducerea orchestrală. Tema celor trei cărți de joc este pregnantă și amenințătoare, pe cînd tema iubirii este largă, răscolitoare și foarte apropiată de temele caracteristice din ultimele simfonii ale compozitorului.

Reprezentată pentru prima dată la 19 decembrie 1890 pe scena Teatrului Mariinski din Petersburg, opera Dama de pică a rămas una din cele mai puternice drame muzicale din întregul repertoriu universal.

CONSTANTINESCU Paul

Printre compozitorii romîni contemporani, Paul Constantinescu se remarcă prin originalitatea creației sale de o mare fecunditate, îmbrățișînd toate genurile muzicii. Adînc cunoscător al folclorului, în lucrările sale găsim, alături de teme de invenție proprie, și numeroase melodii autentic populare, folosite și chiar culese de el.

Născut la 30 iunie 1909 la Ploiești, după terminarea liceului în orașul natal a urmat cursurile Conservatorului din București, pe care îl absolvă în 1931, avînd ca profesor de compoziție pe Mihail Jora.

Încă din primele sale lucrări, compozitorul a folosit un stil muzical apropiat de intonațiile cîntecului popular, urmărind în primul rînd crearea unui limbaj armonic simplu și colorat care, fără să se îndepărteze de bazele armoniei clasice, ia în considerare structura de cele mai multe ori modală a melodiilor noastre populare. Ca o altă trăsătură caracteristică, menționăm extrema varietate a materialului muzical utilizat, mergînd de la cîntecele și jocurile populare din diferite regiuni ale țării pînă la muzica lăutărească din orașe și cîntecul bisericesc bizantin (cîntare de strană, în mare parte de origine populară).

Din bogata activitate componistică a lui Paul Constantinescu punem accentul în primul rînd pe creația simfonică, prin care a contribuit în mod esențial la dezvoltarea noii școli muzicale romînești. Fără a avea pretenția de a oferi aci o listă completă a lucrărilor sale simfonice, amintim : două *Rapsodii*, *Suita romînească*, cele trei schițe pentru orchestră *Din cătănie*, *Simfonieta* (1937), *Simfonia* (1945, refăcută în 1956), *Cinci jocuri romînești*, *Uvertura sportivă*. O deosebită importanță reprezintă lucrările sale concertante : *Variațiuni pe o temă*

bizantină pentru violoncel și orchestră, Fantezie și fugă pentru pian și orchestră, Balada haiducească pentru violoncel și orchestră (1950) și mai ales *Concertul pentru pian și orchestră* (1952).

Sînt de o mare valoare artistică și compozițiile din domeniul muzicii de cameră, vocală și instrumentală. Începînd cu *Sonatina pentru vioară și pian*, una din cele mai de seamă lucrări din tinerețe, compozitorul a mai dat la iveală: *Trio bizantin pentru coarde*, *Patru fabule pentru pian* (mai tîrziu prelucrate și orchestrate), *Concertul pentru cvartet de coarde* (și acesta orchestrat ulterior), numeroase lieduri pe versuri populare și ale unor poeți romîni.

Pe lîngă cele două lucrări dramatice, anume comedia muzicală. *O noapte furtunoasă* și opera *Pană Lesnea Rusaliim*, de care ne vom ocupa mai jos, el a mai compus muzica de balet *Nunta în Carpați*, muzică de scenă pentru film (documentarul *Delta Dunării*), două oratorii pe text bisericesc etc.

Ca o înaltă prețuire a activității sale artistice, Paul Constantinescu a fost distins de două ori cu Premiul de Stat și i s-a decernat titlul de Maestru Emerit al Artei din R.P.R. În prezent este profesor de armonie la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București.

O NOAPTE FURTUNOASĂ

Comedie muzicală în 2 acte. Textul de compozitor, după comedia cu același nume a lui Caragiale.

JUPIN DUMITRACHE (*bas*); NAE IPINGESCU, prietenul său (*bariton*); CHIRIAC, teighețar, iubitul Vetei (*tenor*); SPIRIDON, slugă în casa lui Dumitrache (*alto*); RICĂ VENTURIANO (*tenor*); VETA, soția lui jupîn Dumitrache (*mezzo-soprană*); ZIȚA, sora ei (*soprană*).

Locul și timpul acțiunii: București, pe la sfîrșitul secolului XIX, după anul 1870.

Preludiul orchestral, scurt, ne prezintă două din motivele caracteristice ale operei : motivul *Iunionului*, legănat, dar în același timp cu o nuanță de ironie, și motivul care însoțește declarațiile lui Jupîn Dumitrache.

Actul I

Cameră în locuința lui Jupîn Dumitrache. Îi vedem pe cei doi prieteni nedespărțiți : Jupîn Dumitrache, zis Titircă-Inimă rea, cherestegiu înstărit, împreună cu Nae Ipingscu, ipistat, discutînd cu aprindere. Jupîn Dumitrache îi povestește pățania de la restaurantul „Iunion“, unde fusese cu o seară înainte împreună cu soția și cumnata, fiind apoi urmăriți pe drum de un „bagabont“ care tot timpul făcuse ochi dulci cucoanelor.

Convorbirea este întreruptă de apariția lui Chiriac, teighețarul lui Dumitrache ; acesta îi relatează lui Dumitrache, care ocupă și funcția de căpitan în garda civică, faptul că un cetățean din cartier refuză să iasă la exercițiul militar. Jupîn Dumitrache, trebuind să facă de rond în noaptea aceasta pe la toate posturile gărzii civice, dă dispoziții lui Chiriac ca în absența lui să-i păzească „onoarea de familist“.

Acum intră Spiridon, slugă în casa lui Dumitrache, și aduce gazeta, împreună cu sabia și centironul stăpînului său.

După ce Chiriac și Spiridon au plecat, Nae Ipingscu citește cu emfază lui Jupîn Dumitrache un articol politic din gazetă, plin de fraze bombastice și cu un conținut ridicol, semnat R. Vent. Auzind scandal și vociferări în curte, unde se ceartă Zița cu fostul ei soț, amîndoi ies în grabă din odaie în timp ce Ipingscu fluieră din țigănelul de alarmă.

Spiridon revine și-și exprimă, într-un monolog, nemulțumirea pentru traiul pe care-l duce în casa stăpînului său, care nu-l slăbește din bătăi. (*Cintec*). Zița intră foarte agitată în urma scandalului avut cu fostul ei soț, care a urmărit-o pînă aci. Spiridon îi predă bilețelul de dragoste („*Angel radios*“) trimis de către adoratorul ei, care nu este altul decît Rică Venturiano, autorul articolului din gazetă. Intră acum Veta, sora ei, soția lui Jupîn Dumitrache, și la rugămintea Ziței ea

îi permite lui Spiridon să se ducă la Venturiano cu un bilet în care-l roagă să vină la ea acasă.

Cele două femei rămîn singure și Zița își varsă tot necazul, povestind scandalul ce i l-a făcut fostul ei bărbat. Dar Veta nu o ascultă, este cu gîndul în altă parte. Zița o roagă să meargă seara din nou cu toții la grădina „Junion“, dar Veta o refuză cu hotărîre, astfel că Zița pleacă plîngînd și trîntind ușa. Rămasă singură, Veta dezvăluie cauza supărării ei : s-a certat cu Chiriac, iubitul ei !

Dar iată că acesta tocmai apare. Aflăm de astă dată și motivul certei dintre ei : Chiriac, bazîndu-se pe cele povestite lui de jupîn Dumitrache, îi face reproșuri Vetei pentru faptul că s-a dus la „Junion“, unde s-a lăsat curtată de „bagabont“. Veta este supărată și jignită că iubitul ei s-a îndoit de dragostea ei ; ea nu vrea să-l ierte, astfel că el amenință că se omoară. Veta se sperie și în cele din urmă se împacă, schimbînd din nou jurăminte de credință.

În drumul său de inspecție a posturilor gărzilor civice, jupîn Dumitrache trece cu Ipingescu pe sub fereastra casei. La întrebarea lui Dumitrache, Chiriac îi răspunde — ținînd pe Veta în brațele sale — că îi păzește onoarea de familist.

Un *intermezzo simfonic*, ce începe cu o melodie de vals, oglindește dragostea tainică dintre Chiriac și Veta. În continuare, accentele muzicale devin din ce în ce mai vehemente, ca o prevestire a peripețiilor ce vor urma, după care totul se liniștește.

Actul II

Același decor. Este ora 11 noaptea. Îi vedem pe Chiriac și Veta tot îmbrățișați. După ce-și fac alte jurăminte, Chiriac pleacă, iar Veta, în semiobscuritate, se pregătește de culcare, fredonînd pentru sine o romanță.

Deodată ușa se deschide și-și face apariția Rică Venturiano. Crezînd că are în față pe Zița, el cade în genunchi și-i face femeii declarații înfocate de dragoste. Veta, la început speriată de apariția neașteptată a unui tînăr în miez de

noapte, înțelege confuzia la lumina lămpii, eroare de care în cele din urmă își dă seama și Venturiano. Acum Veta îl zorește să plece, pentru a nu fi surprins de bărbatul ei, dar cînd Rică dă să iasă pe ușă, se aude de afară vocea lui jupîn Dumitrache, ce se întoarce cu Nae Ipingscu. Neavînd altă scăpare, Rică fuge pe fereastră.

În odaie își fac apariția jupîn Dumitrache și Ipingscu, apoi Chiriac cu Spiridon : începe o urmărire polițistă a „bagabontului“ care a fost văzut prin fereastră de către jupîn Dumitrache. Între timp vine și Zița care așteptase zadarnic pe Rică la ea acasă. În timp ce femeile discută cu aprindere cum l-ar putea scăpa pe Rică, se aude de afară o detunătură de pușcă, ceea ce face ca femeile îngrozite să plece în grabă afară.

Rică Venturiano apare din nou, coborînd încet prin fereastra pe unde se refugiase. Este într-o stare jalnică, murdar de var și cu hainele răvășite din pricina urmăririi. Fiind înconjurat din toate părțile de cei care-l urmăreau, pînă la sfîrșit totul se lămurește : Rică în realitate o urmărise pe Zița, de care se îndrăgostise în grădina „Iunion“ și trimițîndu-și unul altuia bilete de dragoste, în loc să meargă la ea acasă, a greșit adresa, nimerind în casa lui jupîn Dumitrache. În schimb, acesta este cuprins de admirație, aflînd că tînărul care s-a îndrăgostit de cumnata sa este chiar autorul articolului de gazetă, pe care îl citise Nae Ipingscu în aceeași seară. Ca atare nu numai că nu se opune, dar chiar este măgulit că Rică o va lua de nevastă pe Zița.

Intrat o clipă la bănuieli sumbre prin găsirea în pat a unei cravate verzi, se liniștește imediat aflînd că este cravata lui Chiriac, păzitorul „onoarei lui de familist“.

*

Opera O noapte furtunoasă are ca subiect cunoscuta comedie a lui I. L. Caragiale (1852—1912). Întîmplările piesei, de un umor irezistibil, constituie o satiră socială, bîciuind anumite aspecte ale societății burgheze românești de la sfîrșitul veacului trecut. Autorul a reușit să

dezvăluie latura imorală a burgheziei înstărite de mahala, care în mărghinirea ei ridicolă căuta să maimuțărească modul de viață al mării burghezii. De aceea, personajele comediei nu pot fi considerate nicidecum, așa cum s-a încercat pe vremuri, ca fiind redată cu exagerări caricaturale : dimpotrivă, ele sînt figuri realiste, tipice acelei societăți.

Compozitorul a urmat îndeaproape textul literar al lui Caragiale, versificîndu-l în raport cu cerințele ritmului muzical. Lucrarea nici nu este intitulată operă, ci pur și simplu comedie. Ca material muzical, Paul Constantinescu folosește cu măiestrie elemente din folclorul lăutăresc de la oraș (muzică lăutărească de mahala), îmbinate cu alte forme de muzică, oarecum mai evoluat, cum ar fi valsul și romanța lirică (muzică zisă de salon).

Personajele lucrării sînt caracterizate fiecare printr-un limbaj muzical specific : Jupin Dumitrache este prezentat sub forma cîntecului popular lăutăresc, deformat, de mahala ; Nae Ipingescu este redat printr-o muzică de un caracter umflat, de marș ; Chiriac, sergent în garda civică, este acompaniat de sunetele victorioase ale trompetei, în timp ce Rică Venturiano, Veta și Zița vorbesc un limbaj muzical al „saloanelor“ (vals, romanță). Autorul a reușit să reunească toate aceste diferite elemente muzicale și de stil, realizînd un echilibru remarcabil. Acțiunea muzicală se desfășoară fără întrerupere, în mod viu, antrenînd pe ascultători. Ca motiv conducător, tema „Iunio-nului“ revine în tot decursul operei.

Ținînd seama de caracterul de comedie muzicală al lucrării, compozitorul a utilizat recitativul ca mod de exprimare principal, așa-numitele arii lipsind cu desăvîrșire. În schimb, orchestra are un rol esențial, fiind suportul acțiunii muzical-dramatice, pe care o comentează printr-o instrumentație plină de savoare.

Premiera comediei *O noapte furtunoasă* a avut loc la 25 octombrie 1935 pe scena Operei romîne din București. Refăcută în anul 1950, lucrarea a fost reluată la 19 mai 1951 pe scena Operei de Stat din București, constituind o realizare valoroasă a teatrului muzical românesc.

PANĂ LESNEA RUSALIM

Dramă muzicală în 3 acte (5 tablouri). Textul de Victor Eftimiu.

SPĂTARUL PANĂ LESNEA RUSALIM (*bariton*); MAVROMIHALE, domnul fanariot al Munteniei (*bas*); EVANTIA, soția sa (*rol mut*); LOGOFĂTUL MIRIȘTE (*tenor*); VORNICUL RADU VULPACHE (*bariton*); VLĂDICA (*bas-bariton*); EGUMENUL NAZARIE (*bas-bariton*); ISPRAVNICUL (*bariton*); GRĂMĂTICUL (*tenor*); MOȘ TOMA, țăran (*bas*); RADA, soția lui Toma (*mezzo-soprană*); TOFAN, fiul lor (*tenor*); MĂRIUCA, logodnica lui Tofan (*soprană*); MĂTRĂGUNĂ, țăran (*tenor*); DUNĂ, țăran (*bariton*); ILIE (*tenor*); NĂSTASA, țărancă (*soprană*).

Un argat, o căpetenie de haiduci, boieri, haiduci, arnăuți, țărani și țărance.

Locul și timpul acțiunii: Muntenia, în timpul domniei fanarioților, la sfîrșitul secolului XVIII.

Preludiul orchestral, scurt, după momente de mare tensiune dramatică, intonează o melodie cu caracter oriental, pregătind astfel atmosfera scenelor care urmează.

Actul I

Sala mare a curții domnești din București. Îi vedem adunați pe boierii divanului așteptînd cu înfrigurare sosirea noului domnitor al țării. Aceștia discută între ei: pe de o parte boierii se tem să nu revină unul dintre acei domnitori care în trecuta lor domnie jufuiseră țara, dar pe de altă parte, pentru a-și putea menține în continuare slujbele bine retribuite, ei sînt totuși dispuși să se supună domnitorului ce va fi trimis de sultan. Vlădica și cu logofătul Miriște îi îndeamnă pe boieri la supunere: oricare ar fi stăpînirea, ea vine de la Cel-de-sus.

Unul singur dintre boierii divanului are o atitudine potrivnică: spătarul Pană Lesnea Rusalim, care deplînge soarta țării, jefuită de domnitorii fanarioți.

De afară se aude apropierea alaiului domnesc. Vlădica și logofătul Miriște ies în întîmpinarea lui; Miriște revine și

anunță că noul domn al țării este Mavromihale, care a mai domnit în trecut, lăsînd în urma lui numai jale și sărăcie. Dar la apariția domnitorului Mavromihale, deși acesta anunță sporirea dărilor, boierii se supun cu umilință, de frică să nu-și piardă dregătoriile.

Numai Rusalim declară că nu este de acord cu această nouă împilare a poporului și, ca semn de protest, părăsește divanul. Spre a uita acest incident, domnitorul dă poruncă să înceapă petrecerea. Apare și doamna Evantia, soția lui Mavromihale, primită cu alai de către boieroaice. Slujnicile servesc cafele și narghilele, după care începe dansul. (*Dans oriental*).

De afară se aude vocea amenințătoare a lui Rusalim, care prezice vremuri grele pentru țară. Invitații tresar la auzul acestui zvon, dar Mavromihale dă poruncă și petrecerea continuă.

Actul II

(**Tabloul 1).** **În fața conacului de pe moșia logofătului Miriște.** Țăranii adunați se plîng de viața lor trudită, drept urmare a birurilor grele și a umilințelor care-i apasă. Totuși ei nu și-au pierdut încrederea într-un viitor mai bun și salută cu voioșie — îndemnîndu-i la cununie — apariția tinerilor logodiți Măriuca și Tofan, care vin însoțiți de Toma și Rada, părinții băiatului. Dar deocamdată nunta nu poate avea loc, tinerii trebuind să aștepte sosirea unor zile mai bune. (*Duet*).

Stăpînul moșiei, logofătul Miriște, intră însoțit de ispravnic, de grămătic și de egumenul Nazarie. Grămăticul citește dintr-un catastif numele țăranilor care au rămas în urmă cu datoriile lor. Deși țăranii cer o păsuire, ispravnicul îi amenință că li se va lua totul dacă nu pot plăti. În fața ispravnicului se desfășoară apoi o ceartă între boier, egumen și moș Toma, reprezentantul țăranilor moșneni, fiecare dintre părți revendicînd posesiunea pămînturilor satului. Deși moșnenii, în sprijinul cererii lor, prezintă un hrisov domnesc, ispravnicul nu ține seamă de el și împarte moșia pe din două, între logofătul Miriște și egumen. Țăranii protestează, dar ispravnicul

il lovește în obraz pe moș Toma. Cuprins de mînie, Tofan îl ucide pe ispravnic; apoi, profitînd de învălmășeala care se produce, reușește să fugă.

Logofătul Miriște îi amenință pe țărani că vor fi aspru pedepsiți pentru faptul de a se fi răzvrătit. În clipa aceasta își face apariția Pană Lesnea Rusalim care îi îmbărbătează pe țărani. Între timp, el a părăsit demnitățile Curții, luînd drumul codrilor. Țăranii se declară gata să-l urmeze. (*Marșul „Haiducie, haiducie”*). Logofătul Miriște îi cheamă pe poterași ca să-l prindă pe Rusalim, dar și aceștia trec de partea țăranilor. Acum logofătul Miriște este prins și luat de mulțimea care se îndreaptă spre munți, spre haiducie.

Un *intermezzo simfonic* zugrăvește cu accente dramatice jalea poporului, după care atmosfera se liniștește.

(**Tabloul 2).** **Același decor.** Au trecut cîteva zile și jalea a cuprins pe femeile satului, rămase singure în urma plecării bărbaților lor în haiducie.

Vornicul Radu Vulpache, trimis de stăpînire spre a prinde și pedepsi pe cei vinovați de răzvrătire, își face apariția. El îi amenință pe toți cu moartea și cu arderea satului, dacă nu va fi predat în trei zile ucigașul ispravnicului.

Vornicul îndeamnă pe femei ca s-o înduplece pe Rada, mama lui Tofan, să-și denunțe fiul, spre a scăpa astfel satul de la pieire. Dar bătrîna refuză să facă acest lucru. Atunci vornicul Vulpache recurge la o altă cale: o cheamă la o parte pe bătrînă și-i propune să meargă în codru la haiduci. Acolo urmează să-l convingă pe fiul ei ca să-l ucidă și pe logofătul Miriște, dușmanul său de moarte. În acest caz, el va obține iertarea pentru toate cele întîmplate. Rada nu se lasă înduplecată nici de astă dată, dar femeile o roagă să dea urmare dorinței vornicului și să scape astfel pe locuitorii satului.

Copleșită de aceste rugămînti, Rada primește în cele din urmă și, sprijinită de Măriuca, se îndreaptă spre codru, la haiduci, însoțită de urările femeilor.

O *introducere orchestrală* scurtă, cu caracter de doină, pregătește atmosfera de codru.

Actul III

(Tabloul 1). **Luminiș în mijlocul codrului.** Haiducii stau adunați și povestesc din viața lor. Ilie, un tânăr haiduc, își uită de necazuri și, plin de voieșie, încinge un joc. (*Joc de călușari*).

Rusalim le povestește cele întâmplate între timp în satul lor. Haiducii vor să pornească de îndată la luptă, dar Rusalim le spune că trebuie să fie prevăzători, orice grabă ar duce numai la jertfe zadarnice.

Se apropie Rada și Măriuca, întâmpinate cu dragoste de către haiduci. Rada le face cunoscute condițiile vornicului Vulpache în legătură cu iertarea acțiunii lor de răzvrătire. Rusalim poruncește ca logofătul Miriște să fie adus în fața sa; după ce acesta este adus, în loc să-l ucidă, îi propune eliberarea în schimbul promisiunii de a obține de la domnitor iertarea lui Tofan. Bucuros că a scăpat cu viață, Miriște promite sub jurământ că va îndeplini acest lucru; apoi este pus în libertate și se depărtează.

Măriuca și Tofan s-au regăsit, plini de dragoste; în același timp, Mătrăgună și Dună, doi consăteni, fac glume pe seama lor, pe când Rada, Toma și Rusalim se gîndesc la luptele ce vor urma. (*Septet*). Vin mereu alte cete de haiduci care se adaugă la cele aflate sub conducerea lui Rusalim. Acesta îi încurajează, spunînd că vor porni cu toții la luptă pentru dezrobirea pămîntului strămoșesc. Haiducii răspund prin cîntecul lor de luptă. (*Corul „Haiducie, haiducie“*).

O *introducere orchestrală*, cu caracter eroic, sugerează lupta dintre haiduci și turcii veniți în ajutorul domnitorului fanariot.

(Tabloul 2). **În grădina palatului domnesc.** Îl vedem pe domnitorul Mavromihale ascultînd plin de furie pe agă, care-l anunță că răscoala haiducilor a cuprins întreaga țară. Domnitorul ceruse mai înainte ajutorul turcilor și chiar acum sosește logofătul Miriște, care între timp fusese în același scop la pașa din Rusciuc. Acesta povestește că haiducii se războiesc cu turcii și că Pană Lesnea Rusalim a fost rănit

și făcut prizonier. De altfel Miriște l-a și adus cu el. Mavromihale îl osîndește să fie spînzurat în fața porții palatului, în același loc unde haiducii îl spînzuraseră pe vornicul Radu Vulpache, ucis de ei.

Dar pe neașteptate se ivesc haiducii care pătrund în palat și îl eliberează pe Rusalim. Mavromihale și cu Miriște încearcă să fugă. Dar acesta din urmă este oprit de Tofan, care, după ce îi amintește de jurămîntul călcat de el, îl ucide. Înainte de a se retrage în codri, haiducii dau foc palatului.

Rusalim nu-i mai poate urma, el a pierdut prea mult sînge în urma rănilor primite. Înainte de moarte, el cere ca haiducii să-i jure că vor lupta și de acum înainte pentru binele poporului. (*Arie*). Apoi îi roagă pe toți să-i cînte cîntecul lor haiducesc de luptă și, în sunetele lui mărețe, își dă sufletul.



Opera Pană Lesnea Rusalim, al cărui text se datorește academicianului Victor Eftimiu, ne înfățișează un episod din trecutul istoric al țării, acțiunea desfășurîndu-se în vremea domnitorilor fanarioți. Ajungînd într-o dependență aproape totală față de stăpînirea turcească, începînd cu secolul XVIII Țările Românești nu mai au dreptul de a-și alege domnitori pămînteni. În locul lor sînt trimiși, ca oameni devotați curții otomane, domnitori greci, aleși dintre tîlmacii sultanului. Aceștia locuiau în cartierul Fanar din Constantinopole și plăteau cu bani grei tronul domnesc, bani pe care-i redobîndeau apăsînd poporul cu biruri din ce în ce mai grele. Nemulțumirea poporului, atît împotriva domniei străine cît și împotriva boierilor băștinași trădători de țară — care, în schimbul unor dregătorii bănoase, se plecau slugarnic domnitorilor fanarioți — și-a găsit refugiul în haiducie în mijlocul codrilor, culminînd mai tîrziu cu răscoala lui Tudor Vladimirescu. De aceea, deși personajele din operă nu au o realitate istorică, acțiunea ei ne prezintă un tablou veridic al evenimentelor de la sfîrșitul veacului XVIII.

Compozitorul a urmărit, în primul rînd, crearea unei opere naționale de cît mai largă accesibilitate, în genul operelor istorice tradiționale. Din această cauză, deși ca formă lucra-

rea este concepută în stilul evoluat al dramei muzicale cu o desfășurare continuă a acțiunii muzical-dramatice, totuși în esență mijloacele muzicale folosite nu depășesc tiparele cunoscute ale muzicii clasice și romantice.

Ascultătorul este cucerit de la început de bogăția melodică a operei, bazată pe intonații populare, fie de invenție proprie, fie luate direct din folclor (cum este, de pildă, scena de la începutul tabloului 1 din actul III, zugrăvind necazurile și bucuriile vieții haiducești). Pentru redarea anturajului de la palatul domnesc precum și la caracterizarea unor personaje negative ca logofătul Miriște, vlădica sau domnitorul fanariot Mavromihale, autorul a folosit cu succes elemente ale cîntului psaltic cu influențe orientale, unele din ele datînd încă din epoca fanariotă.

Publicul nostru a primit cu multă simpatie această nouă lucrare de operă, încă de la premiera ei, care a avut loc pe scena Operei romîne de Stat din Cluj la 27 iunie 1956.

DARGOMIJSKI Aleksandr

Primul dintre compozitorii ruși care au continuat marea contribuție creatoare a lui Glinka, anume întemeierea operei naționale clasice ruse, a fost Dargomijski. Acesta a realizat puntea de legătură cu marii compozitori din a doua jumătate a secolului XIX : muzicienii din *Grupul celor cinci* și Ceikovski.

Aleksandr Sergheievici Dargomijski s-a născut la 14 februarie 1813 (stil nou) în satul Dargomîj din gubernia Tula, unde petrecu primii ani ai copilăriei pe moșia tatălui său. De la vârsta de 4 ani și pînă la sfîrșitul vieții, el trăiește la Petersburg. Sprijinit în înclinațiile sale artistice de către mama sa, femeie instruită, el dobîndește încurînd primele succese muzicale, atît ca interpret cît și pe tărîmul creației, prin compunerea unor bucăți de pian și a unor romane.

Dar influența cea mai importantă asupra lui a avut-o cunoștința și, mai tîrziu, prietenia cu Glinka ; acesta, recunoscîndu-i înaltele calități artistice, l-a îndrumat și ajutat în însușirea cunoștințelor de bază ale artei componistice. Exemplul lui Glinka, ce în această perioadă compunea opera *Ivan Susanin*, a constituit imboldul de a scrie și el o operă. Astfel, el dă la iveală opera *Esmeralda*, avînd la bază cunoscutul roman *Notre-Dame de Paris* al scriitorului romantic francez Victor Hugo. Deși terminată în anul 1839, această lucrare, vîdînd încă influențele puternice ale operei franceze din vremea sa (Meyerbeer, Halévy, Auber), a fost reprezentată pe scenă cu mare întîrziere : abia după 8 ani. O soartă și mai nefavorabilă a avut lucrarea sa următoare, anume *Triumful lui Bacchus*, operă-balet — după textul

lui Pușkin, scrisă în anul 1848 și montată pe scenă abia în 1867.

Cu toată această lipsă de interes, manifestată de cercurile oficiale față de creația sa și care desigur i-a prilejuit multă mîhnire, Dargomijski a continuat să compună intens, dedicîndu-se muzicii vocale. În acest domeniu a dovedit, pe lîngă o cunoaștere perfectă a posibilităților de exprimare ale vocii umane, și o mare diversitate a sentimentelor oglindite. Mergînd de la simplele cîntece lirice, în genul romanțelor, el ajunge la forme mai complexe, cuprinzînd o întreagă narațiune dramatică, împreună cu analiza psihologică a figurilor. Tendința permanentă a compozitorului a fost de a găsi mijloace muzicale cît mai potrivite pentru redarea intonațiilor cuvîntului vorbit.

O întruchipare a acestor tendințe artistice noi este opera *Rusalka*, cea mai de seamă dintre operele sale. Primită cu răceală cu ocazia primelor reprezentații (1856), acest nou insucces a influențat puternic moralul compozitorului, care un timp nu mai compune decît puține bucăți vocale mici. Dar contactul cu cercurile literare și artistice progresiste ale epocii și mai ales imboldul tinerilor compozitori din *Grupul celor cinci*, care vedeau întrînsul, alături de Glinka, pe unul din întemeietorii Școlii muzicale naționale ruse, îi dădură noi puteri creatoare. Acum apar o nouă serie de romănțe precum și trei piese pentru orchestră: *Căzăceasca ucraineană*, *Baba-Iaga* și *Fantezia ciuhonă* (finlandeză), tablouri simfonice caracteristice, bazate pe folosirea materialului melodic popular.

În ultimii ani ai vieții, Dargomijski este preocupat din nou de scrierea unei opere, lucrînd la *Oaspetele de piatră* după textul tragediei lui Pușkin. Urmărind să înfăptuiască o reformă a genului, prin subordonarea integrală a muzicii necesităților acțiunii scenice, el renunță cu totul la împărțirea tradițională în numere (arii, ansambluri), bazînd astfel desfășurarea muzicală a lucrării pe un recitativ neîntrerupt, cu caracter declamator. Cu toată importanța ei muzicală și istorică în făurirea stilului realist al operei clasice ruse de mai tîrziu, *Oaspetele de piatră* s-a dovedit a fi improprie unei reprezentări scenice, atît din cauza acțiunii

bazate pe subtilități psihologice, prea complicate pentru un libret de operă, cît și în urma absenței aproape totale a unei linii melodice mai largi în partea vocală și orchestrală.

Bolnav de inimă, Dargomijski moare la 17 ianuarie 1869 fără a putea desăvîrși această ultimă lucrare, care a fost apoi terminată de doi compozitori din *Grupul celor cinci*, anume Kiui și Rimski-Korsakov, și reprezentată în anul 1872 la Petersburg.

RUSALCA

Operă în 4 acte (6 tablouri) și un epilog. Textul de compozitor, după poemul cu același nume al lui Pușkin.

CNEAZUL (*tenor*); CNEAGHINA (*mezzo-soprană*); MORARUL (*bas*); NATAȘA, fiica sa, apoi RUSALCA (*soprană*); OLGA, prietena cneaghinei (*soprană*); NAȘUL (*bariton*); VÎNĂTORUL (*bariton*); RUSĂLCICA (*rol vorbit*).

Nobili cu soțiile lor, vînători, țărani și țărance, rusalce.

Locul și timpul acțiunii: malul Niprului și palatul unui cneaz ucrainean, în epoca feudală.

Uvertura începe într-un tempo moderat, cu intonații de la serbarea nunții cneazului, apoi cu motivul ce zugrăvește tristețea chneaghinei, iar ca temă principală cu chemarea Rusalcăi din tabloul 2 al actului IV. Urmează un *allegro*, în formă de sonată, avînd ca temă principală o melodie luată din duetul dintre cneaz și Natașa din actul I. În decursul dezvoltării simfonice, această melodie se împletește cu frazele melodice din introducere.

Actul I

În fața unei mori de pe malul Niprului. Natașa își așteaptă cu nerăbdare iubitul, pe tînărul cneaz. Tatăl ei, bătrînul morar, o povățuiește în mod naiv cum să se poarte cu cneazul, pentru a-l cîștiga de soț. (*Arie*).

Cneazul sosește și, văzînd tulburarea fetei, neliniștită din cauza plecărilor sale dese din ultimul timp, încearcă s-o consoleze prin daruri bogate. Cei doi iubiți se retrag în moară. Își fac apariția cîțiva țărani venind de la munca cîmpului și se înveselesc prin cîntece voioase. După aceea, se depărtează cu toții, iar morarul pleacă cu ei.

Cneazul se întoarce cu Natașa și, în cele din urmă, el îi mărturisește adevărul: aceasta este ultima lor întîlnire, urmînd ca să se despartă, deoarece pe el îl așteaptă obligația de a se căsători cu o fată de neam mare. Pe cneaz nu-l mișcă nici vestea adusă de iubita sa, anume că este pe cale de a deveni mamă: el o părăsește. (*Duet*).

Natașa rămîne singură cu disperarea ei. Tatăl ei, care s-a întors, nu reușește s-o liniștească nici după ce-i arată bijuteriile scumpe și punga cu galbeni lăsată ei de cneaz înainte de plecare.

În culmea deznădejdiei, Natașa îl ocărăște pe bătrînul ei tată, apoi, sub privirile îngrozite ale țăranilor care s-au adunat la auzul plînselor ei, se aruncă în valurile fluviului.

Actul II

Sala mare din palatul cneazului. Invitații sărbătoresc nunta cneazului cu frumoasa cneaghină. Aceasta își ia rămas bun de la prietenele ei, iar cneazului îi promite că va fi soție supusă și credincioasă. Petrecerea continuă cu dansuri (*Balet*) după care nașul închină în cinstea invitaților.

Pe neașteptate veselie oaspeților este întreruptă de cîntecul trist al Natașei care — rămînînd nevăzută — își dojenește iubitul. Cneazul recunoaște de îndată vocea ei și crezînd că poate s-a strecurat în palat, dă poruncă să fie scoasă afară. La auzul cîntecului, neliniștea o cuprinde și pe cneaghină, care presimte sfîrșitul nefericit al căsătoriei sale.

La îndemnul nașului, petrecerea de nuntă începe din nou. Dar în clipa cînd cneazul vrea să-și sărute soția, se aude un țipăt răscolitor: este strigătul îndurerat al Natașei. Serbarea se întrerupe din nou, în mijlocul tulburării tuturor.

Actul III

(**Tabloul 1).** **Camera cneaghinei.** Tristă și abătută, cneaghina este în așteptarea cneazului, plecat la vânătoare. Ea simte că soțul ei nu o iubește și că este cu gândul mereu în altă parte.

Olga, prietena cneaghinei, intră și încearcă s-o înveselească. (*Cîntec*). După aceea, își face apariția un vânător care anunță că, după terminarea vânătorii, cneazul l-a trimis acasă, iar el a rămas acolo singur, pe malul Niprului. Cneaghina îl trimite îndată după cneaz ; după aceea, pleacă și ea împreună cu Olga.

(**Tabloul 2).** **Malul Niprului cu moara părăsită.** Este noapte ; la lumina lunii au apărut rusalcele, zîne ce locuiesc în adîncul apelor. Jocul lor vesel încetează odată cu apariția neașteptată a unui bărbat ; ele se scufundă imediat în valurile fluviului.

Cel care se apropie este cneazul. Gîndurile sale îl poartă neconținut către iubita părăsită, de aceea revine mereu în aceste locuri ca să revadă moara — acum ruinată — unde a petrecut clipe de fericire alături de Natașa. (*Cavatină*).

Deodată își face apariția un bătrîn cu părul alb, îmbrăcat numai în zdrențe, bolborosind cuvinte ciudate. Cneazul recunoaște întrînsul pe tatăl Natașei, care și-a pierdut mințile de durere în urma morții fiicei sale. Morarul îi cere socoteală, ca unuia din a cărui pricină și-a pierdut fiica ; apoi, cuprins de furie, se aruncă asupra cneazului. Acesta strigă după ajutor, fiind scos din mîinile bătrînului nebun de către un grup de vînători din suita sa.

Actul IV

(**Tabloul 1).** **Palatul rusalcelor, în fundul Niprului.** Rusalcele dansează în fața Natașei care este acum regina lor. După ce fetele s-au depărtat, apare Rusalca, fiica ei și a cneazului, povestind că a fost pe pămînt spre a-și vedea bunicul. Rusalca o trimite iarăși pe malul Niprului, unde tatăl ei cneazul va veni chiar azi. Ea va trebui

să-l atragă pe cneaz în palatul din fundul apelor, spunându-i că este aşteptat de iubita sa de odinioară.

Rusălcica pleacă în grabă. Rusalca rămîne singură, pradă unor gânduri răscolitoare : pe de o parte dorinţa de a se răzbuna pentru toate chinurile suferite, iar pe de altă parte, dragostea puternică pe care o resimte şi acum faţă de cneaz. (*Recitativ şi Arie*).

Un *interludiu orchestral* lent, cu caracter misterios, face trecerea la tabloul următor.

(**Tabloul 2).** **Malul Niprului, cu moara în ruini.** Îşi face apariţia cneaghina însoţită de Olga ; văzînd că se apropie cneazul, care rătăceşte din nou prin aceste locuri, ele se ascund în spatele ruinilor morii. Din ape îşi face apariţia Rusălcica ; ea îi dezvăluie că e copila lui şi-l cheamă să vină cu ea în palatul din fundul apelor, unde îl aşteaptă cu nerăbdare iubita sa, astăzi regina rusalcelor.

În clipa cînd cneazul se îndreaptă spre apele Niprului spre a-şi urma fetiţa, apar pe neaşteptate cneaghina şi Olga. Ele încearcă să-l reţină, dar nu reuşesc, căci din adîncul apelor se face auzită chemarea înflăcărată a Rusălcăi. Vine acum şi bătrînul morar, care dă la o parte pe cneaghină şi pe prietena ei. Rusălcica se aruncă în apă, iar cneazul, împins de morar, se scufundă şi el în valurile fluviului.

Epilog

Palatul rusalcelor. Rusălcica l-a condus pe cneaz pînă în palatul din fundul Niprului, în faţa reginei rusalcelor. Rusalca nu se mai gîndeşte acum la răzbunare. Regăsindu-şi iubitul, dragostea i s-a împlinit.

*

Subiectul operei Rusalca este luat din poemul cu acelaşi nume al lui Puşkin. Ca şi la Puşkin, elementele fantastice, de basm, nu constituie decît un cadru exterior pentru a putea reda cu şi mai multă tărie un conţinut realist şi plin de adevăr : soarta nefericită a unei fete din popor, înşelată şi

apoi părăsită de iubitul ei de neam mare, precum și disparea bătrînului ei tată, înnebunit de durere după moartea năpraznică a fiicei sale. Dar dragostea adevărată, care nu ține seamă de neam și avere, este în stare să unească chiar după moarte — cum ne arată basmul — sufletele celor doi îndrăgostiți.

Pe lângă caracterul profund realist al operei, Dargomijski a reușit să pună în lumină în egală măsură trăsăturile psihologice de bază ale personajelor principale. Dar spre deosebire de procedeul lui Glinka sau Borodin, unde fiecare personaj este caracterizat în mod complet printr-o anumită apariție vocală și scenică, la Dargomijski eroii sînt zugrăviți în desfășurarea unor conflicte dramatice, în care se opun diferite stări sufletești, adeseori destul de complexe. Astfel, în figura Natașei găsim o gradație multilaterală a sentimentelor, mergînd (în actul I) de la iubirea sinceră și duioasă la o stare de neliniște și apoi la o disperare profundă, ca pe urmă s-o vedem (ca Rusalca, regina apelor) mînată de răzbunare și totuși dornică de a-și redobîndi iubitul. Tot astfel, personajul bătrînului morar evoluează de la umorul simplu, cu o oarecare nuanță de șiretenie, pînă la apariția sa ca nebun, de un tragicism răscolitor.

Limbajul muzical al lui Dargomijski se bazează pe două elemente principale : pe de o parte, o melodie caldă și inspirată, apropiată de intonațiile cîntecului popular, iar pe de altă parte, un recitativ de o mare intensitate dramatică și care, deși reflectă elementele vii ale vorbirii, este totuși expresiv și cantabil.

Acțiunea scenică și muzicală se împletește cu zugrăvirea unor tablouri veridice din viața poporului, accentuînd în acest chip trăsătura de dramă muzicală populară a acestei opere.

Reprezentată pentru prima dată la 16 mai 1856 pe scena teatrului Mariinski din Petersburg, opera *Rusalca* a fost scoasă foarte curînd din repertoriu, din cauza indifferenței cercurilor înalte ale aristocrației, care manifestau un dezinteres total față de creația artistică autohtonă. Abia cînd a fost reluată după nouă ani, în 1865, ea a obținut succesul meritat, fiind susținută de noul curent al artei progresiste ruse, reprezentată în domeniul muzical prin Grupul celor cinci.

DELIBES Léo

Printre compozitorii care, începînd de la mijlocul secolului trecut, au ridicat la un nivel deosebit de înalt școala muzicală națională franceză se numără și Delibes, cunoscut în special pentru renumitele sale lucrări de balet. Fără a avea o expresivitate dramatică deosebită, muzica sa este extrem de plăcută și se remarcă prin naturalețe și claritate.

Léo Delibes s-a născut la 21 februarie 1836 în comuna Saint-Germain-du-Val din departamentul Sarthe. Înscris de la vîrsta de 12 ani la Conservatorul din Paris, el urmează cursurile de pian, orgă și compoziție, avînd între alții ca profesor pe A. Adam (1803—1856), unul dintre cei mai fecunzi compozitori de opere din prima jumătate a secolului XIX (autorul cunoscutei opere *De-aș fi rege*).

Încă din timpul studiilor, el vine în contact cu scena operei, în calitate de membru al corului. Mai tîrziu, este numit organist la o biserică pariziană, apoi corepetitor și dirigor la *Théâtre Lyrique*.

Primele încercări pe tărîmul compoziției au fost cîteva opere și opere comice într-un act, dezvăluind talentul său de a scrie o muzică melodioasă și accesibilă. Numit între timp (1865) maestru de cor la Opera Mare din Paris, i se reprezintă aci baletul *Izvorul* (cunoscut și sub numele de *Naila*), dovedind aptitudinile sale deosebite pentru acest gen. Urmează baletele *Coppélia* (1870) și *Sylvia* (1876), considerate și astăzi ca lucrări de bază ale muzicii de balet. Delibes a reușit să facă o legătură organică între acțiunea scenică și muzica baletelor, ridicînd baletul — pînă atunci simplu prilej de divertisment — pe o adevărată culme, me-

nită să exprime în mod veridic sentimentele omenești cele mai diferite.

În schimb, primele sale lucrări dramatice, anume operele comice *Regele a spus-o* (1873) și *Jean de Nivelle* (1880) nu se bucurară de același succes. Numai opera *Lakmé* îi aduce aprecierea unanimă și în acest domeniu. Ultima sa operă *Kassya* a fost terminată și orchestrată după moartea sa de către cunoscutul compozitor francez de operă Jules Massenet (1842-1912).

Delibes a desfășurat și o intensă activitate pedagogică, fiind numit în 1881 profesor de compoziție la Conservatorul din Paris și apoi, în 1884, ales membru al Academiei Franceze. Moare la 16 ianuarie 1891.

LAKMÉ

Operă în 3 acte. Textul de Ph. Gille și E. Goudinet.

NILAKANTHA, brahman (*bas*); LAKMÉ, fiica sa (*soprană*); MALLIKA, însoțitoarea ei (*altistă*); HADJI, slujitor (*tenor*); GERALD, ofițer englez (*tenor*); FREDERIC, ofițer englez (*bariton*); ELLEN, tânără englezoaică (*soprană*); ROSE, tânără englezoaică (*mezzo-soprană*); MISS BENTSON, guvernanta lor (*altistă*).

Brahmani, baiadere, negustori, ofițeri, soldați și polițiști englezi; popor.

Locul și timpul acțiunii: într-o colonie engleză din India, în jurul anului 1860.

O introducere orchestrală cuprinde întâi tema din procesiunea zeiței Durga, urmată de melodia exprimând iubirea lui Gerald.

Actul I

În fața unui templu indian din mijlocul pădurii. În zorii zilei, un grup de bărbați și femei vin să se închine zeului lor. Aci s-a refugiat brahmanul Nilakantha, urmărit de englezi pentru activitatea sa de luptător pentru

eliberarea poporului indian. El binecuvîntează pe credincioși, însuflîndu-le hotărîrea sa de a se răzbuna pe asupritori. Din templu se aude rugăciunea fiicei sale Lakmé, care apare apoi în poarta templului. (*Arie cu cor*).

După terminarea rugăciunii, credincioșii se depărtează. Nilakantha pleacă în oraș și o lasă pe Lakmé în paza slujitorilor săi Hadji și Mallika. Lakmé depune pe treptele templului bijuteriile sale cu care este împodobită, apoi pleacă cu Mallika într-o barcă spre a culege flori de lotus pentru altarul zeului. (*Duet*).

S-a făcut ziuă. Deodată pătrunde în locașul sfînt un grup de englezi gălăgioși. Grupul este alcătuit din ofițerii Gerald și Frederic, Ellen, fiica guvernatorului, Rose, verișoara ei, precum și de bătrîna guvernantă miss Bentson. Ellen este logodnica lui Gerald, iar Frederic o iubește pe Rose. Tinerele fete nu vor să-l asculte pe Frederic care, împreună cu guvernanta, le îndeamnă să plece din acest loc, bănuind că este ascunzătoarea brahmanului Nilakantha, dușmanul înverșunat al englezilor. În momentul cînd se pregătesc să plece, Ellen descoperă bijuteriile lăsate de Lakmé și, atrasă de frumusețea lor, vrea să păstreze o amintire de la ele. Gerald spune celorlalți să-și continue plimbarea în timp ce el va rămîne să facă un desen al bijuteriilor, după care îi va urma.

Rămas singur, în loc să deseneze, Gerald este cucerit de farmecul naturii înconjurătoare și, în închipuirea sa, el pare că o și vede pe frumoasa indiană care a purtat acele podoabe scumpe. (*Arie*).

Lakmé și Mallika, însoțite de Hadji, se reîntorc cu brațele pline de flori, iar Gerald se ascunde în dosul unui copac, privind cum împodobesc fetele altarul templului. În timp ce însoțitorii ei s-au dus pînă la rîu, Lakmé este cuprinsă de visare, totul apărîndu-i într-o lumină fericită. (*Arie*). Dar deodată îl zărește pe Gerald și scoate un strigăt înăbușit. Ea nu spune însă nimic Mallikăi și lui Hadji cînd aceștia aleargă spre dînsa ; ea îi roagă chiar s-o lase singură.

Gerald, din ascunzătoarea sa, o privește cu admirație pe frumoasa indiană. Lakmé îl invită să părăsească imediat acest locaș sfînt, cu desăvîrșire oprit străinilor, dar Gerald îi răspunde cu cuvinte înflăcărâte de dragoste. Lakmé este cu-

prinsă și ea de același sentiment, pînă atunci necunoscut. (*Duet*).

Lakmé se teme că vor fi surprinși de tatăl ei și-l imploră pe Gerald să plece. După plecarea ofițerului, sosește Nilakantha însoțit de Hadji și descoperă că au pătruns străini în incinta templului. Înfuriat, el jură o cruntă răzbunare împotriva celui ce a îndrăznit să pîngărească locul sfințit.

Actul II

Un *preludiu orchestral* scurt cuprinde marșul soldaților englezi.

Piață într-un oraș din India. Mulțimea se îmbulzește în jurul unor vînzători ambulanți care-și strigă mărfurile. Dar intervin polițiștii englezi și anunță încetarea tîrgului, amenințînd cu bătaia pe vînzători. În piață se găsește și grupul de englezi în frunte cu miss Bentson. Ei se așează pe terasa restaurantului și privesc la festivitățile date în onoarea zeiței Durga. (*Balet*).

După terminarea dansurilor rituale, mulțimea se răspîndește. Prin mulțime își face loc acum un cerșetor bătrîn, condus de o fată frumoasă. Cerșetorul este Nilakantha, ce s-a travestit astfel spre a-și pune în aplicare gîndul său de răzbunare. Pentru a împăca pe zeii ofensați și pentru ca fiica sa Lakmé să-și regăsească liniștea sufletească, hotărăște că îndrăznețul străin care a pătruns în templu trebuie să moară. (*Arie*).

Nilakantha bănuiește că ofițerul englez se găsește în apropiere și o va urmări pe Lakmé, de aceea, pentru a-l descoperi, poruncește fiicei sale să cînte. Cu toate că la început ea se împotrivește — vrînd să-l salveze pe Gerald — ea totuși este nevoită să cînte. (*Aria clopoțelilor*). Într-adevăr, Gerald este atras de cîntecul ei, iar atunci cînd Lakmé are un moment de slăbiciune, el o susține să nu cadă. Astfel Nilakantha a descoperit pe acela împotriva căruia va îndrepta crunta sa răzbunare. Deocamdată el nu-și poate pune în aplicare gîndul său, deoarece chiar în clipa aceea trece prin piață garda militară engleză. Nilakantha își adună aderenții

și le expune planul : ei vor trebui să-l urmărească pe Gerald, să-l încercuiască, urmînd ca el să-l ucidă. Pe Lakmé o lasă în grija credinciosului Hadji. Acesta a înțeles gîndurile care o frămîntă și o sfătuiește să nu-și părăsească credința strămoșească și poporul din mijlocul căruia a ieșit.

S-a înnoptat și Gerald s-a întors, de astă dată singur, pentru a se întîlni cu Lakmé. Ea îi destăinuie pericolul ce-l pîndește și-l imploră să plece cu ea în mijlocul pădurii, unde vor putea trăi fericiți, departe de lume. (*Arie*). Deși simte o dragoste puternică față de tînăra fată, totuși în el triumfă sentimentul datoriei de soldat și refuză propunerea ei. Cu toate acestea, Lakmé continuă să-l iubească. (*Duet*).

Își face apariția procesiunea în onoarea zeiței Durga. Gerald este cu gîndul la iubita sa și nu observă în întuneric că indienii l-au înconjurat din toate părțile. Profitînd de această situație, Nilakantha îl lovește cu pumnalul, apoi cu toții se depărtează, lăsîndu-l pe Gerald în nesimțire. Lakmé se apropie și vede cu groază cele întîmplate. Venind lîngă tînărul ofițer și ridicîndu-l cu ajutorul lui Hadji, ea observă că este încă în viață, dar grav rănit. Ia hotărîrea să-l ducă cu ea în pădure, pentru a-l vindeca.

Actul III

Un *preludiu orchestral* zugrăvește liniștea din mijlocul pădurii tropicale.

O colibă în desișul pădurii. Îngrijit și ocrotit de Lakmé, Gerald simte că-i revin puterile. El este mereu cu gîndul la iubirea sa și ar vrea să rămînă pentru totdeauna cu Lakmé.

Din depărtare se aude cîntecul unor tineri care se îndreaptă spre izvorul din apropiere a cărui apă sfințită are darul de a uni pentru totdeauna pe îndrăgostiții care ar bea din ea. Lakmé pleacă și ea cu o cupă spre izvor.

Pe neașteptate apare acum Frederic care, după o căutare îndelungată, și-a regăsit în sfîrșit camaradul. Îi comunică lui Gerald că ei vor trebui să plece în curînd la luptă împotriva indienilor răsculați. Gerald devine iarăși soldat și îi promite

că se va reîntoarce la postul său, iar Fréderic, mulțumit că și-a îndeplinit misiunea, îl lasă singur.

Lakmé revine de la izvor, aducînd cupa cu apa sfințită. Ea observă că iubitul ei este complet schimbat și abia răspunde la cuvintele ei. El refuză să bea apă din cupă și toată atenția îi este reținută de marșul soldaților englezi, ce se aude în depărtare. Abia acum Lakmé se trezește la realitate : Gerald face parte dintr-o altă lume, cu totul străină. Ea nu a însemnat nimic mai mult pentru el decît o aventură plăcută și trecătoare. Deznădăjduită, Lakmé smulge o floare de mătrăgună și soarbe sucul otrăvitor din ea. În aceeași clipă sosește Nilakantha. Văzînd starea fiicei sale, se îndreaptă amenințător spre Gerald, dar Lakmé îl oprește printr-o ultimă efortare, apoi își dă sufletul în brațele brahmanului.

★

Acțiunea operei Lakmé se desfășoară în India din a doua jumătate a secolului XIX, cînd era în întregime o colonie încorporată Imperiului britanic. Cu toate că în aparență subjugarea Indiei era un fapt îndeplinit, în realitate poporul indian nu a încetat nici un moment lupta împotriva asupritorilor. Această luptă a luat de multe ori aspectul fanatismului religios, în care se ascundea ura împotriva cotropitorilor străini, profanatori ai credinței strămoșești.

Un astfel de luptător fanatic este și brahmanul Nilakantha din operă, care desigur nu are încă o viziune clară asupra scopurilor luptei de eliberare națională (cum nu au avut-o și nu a urmărit acest lucru nici Delibes și nici autorii libretului).

Pînă la urmă, lupta lui Nilakantha se transformă într-o acțiune personală de răzbunare împotriva ofițerului englez Gerald care, pe lângă că a profanat templul sfînt, a tulburat și liniștea sufletească a fiicei sale Lakmé. Cu tot conflictul neadîncit al libretului, care a plasat în centrul acțiunii o intrigă romantică de dragoste, reiese totuși în evidență contradicția dintre asupritori și poporul indian oprimat (a se vedea scena conspirației din actul II). Din cauza acelorași contradicții, dragostea dintre Gerald și Lakmé, care fac parte din două lumi fundamentale opuse, nu putea duce la fericire.

În opera Lakmé se găsesc toate calitățile muzicii lui Delibes : melodică naturală, armonizare subtilă și o orchestrație vie și colorată, astfel că această lucrare — reprezentată pentru prima dată pe scena Operei Comice din Paris, la 14 aprilie 1883 — își păstrează întreaga valabilitate și pentru ascultătorii din zilele noastre.

DONIZETTI Gaetano

Împreună cu Rossini și Bellini, Donizetti este reprezentantul cel mai de seamă al operei italiene de la începutul secolului trecut. Fără a da o importanță prea mare acțiunii scenice sau înlănțuirii logice a dezvoltării dramatice, opera italiană din această epocă — avînd o poziție dominantă în repertoriul tuturor teatrelor muzicale din Europa — a urmărit în primul rînd prezentarea unor arii și ansambluri vocale de efect, dînd prilej de etalare a virtuozității vocale pentru soliști.

Dar din cauza frumuseții lor melodice și a unei mai îngrijite facturi muzicale, unele din aceste opere italiene au rămas pînă în zilele noastre în repertoriul permanent al teatrelor de operă și printre acestea se numără și cîteva lucrări ale lui Donizetti.

Născut la 29 noiembrie 1797 în orășelul Bergamo din nordul Italiei, Gaetano Donizetti a început să studieze muzica încă din tinerețe. Îmbrățișînd la început cariera de ofițer, el părăsește armata, după ce primele sale opere sînt primite favorabil de publicul italian, și se dedică în întregime compoziției. Luînd ca model pe Rossini în ceea ce privește ușurința de a compune și linia melodică curgătoare, el dă la iveală între anii 1822—1836 cîteva zeci de opere, din care pot fi reținute doar opera comică *Elixirul dragostei* (1832) și mai ales *Lucia de Lamermoor* (1835), lucrarea sa de căpetenie. În această operă, Donizetti s-a străduit să dea la iveală toate posibilitățile talentului său, spre a-l întrece pe Bellini, singurul lui rival pe tărîmul operei, mai ales după ce Rossini a renunțat de a mai compune.

După moartea timpurie a lui Bellini, el rămîne într-adevăr singurul reprezentant al operei italiene și lucrările sale se bucură de succes enorm. În anul 1839, el părăsește Italia și se stabilește pentru un timp la Paris, unde scrie numeroase alte opere, remarcîndu-se în special *La favorita* și opera comică *Fiica regimentului*. Donizetti începe apoi să cuture principalele centre muzicale din Europa: Roma, Milano, Viena (unde compune în 1842 opera *Linda di Chamounix*). Apoi se întoarce din nou la Paris (unde dă la iveală opera comică *Don Pasquale*) și în fine revine la Neapole, cu ultima sa operă *Catarina Cornaro* (1844). Începînd din această perioadă, se observă la el primele simptome ale unei boli mintale incurabile, pînă ce un atac de paralizie îl imobilizează complet. El mai trăiește cîțiva ani în această stare, retras în orașul natal Bergamo, unde moare la 8 aprilie 1848.

În afară de un număr de peste 70 lucrări dramatice, Donizetti a mai compus muzică vocală și bisericească.

Din cauza ușurinței cu care a compus un număr atît de mare de lucrări, operele lui Donizetti au și multe scăderi, majoritatea lor fiind scrise în mod cu totul superficial. El nu a urmărit o caracterizare veridică a personajelor sale, totul fiind subordonat obținerii unui succes imediat. La Donizetti, orchestra are un rol cu totul neînsemnat, de cele mai multe ori mărginindu-se la acela de simplu acompaniator al vocilor.

În schimb trebuie să subliniem deosebita măiestrie a scrisului vocal. Ariile și ansamblurile vocale sînt totdeauna perfect adaptate posibilităților vocii omenești, accentuîndu-se desigur tendința spre virtuozitate. Alături de Rossini și Bellini, Donizetti este un reprezentant de seamă al *bel canto*-ului italian.

LUCIA DE LAMERMOOR

Operă tragică în 3 acte (6 tablouri). Textul de Salvatore Cammarano, după romanul *Logodnica din Lamermoor* de Walter Scott.

LORD ENRIC ASHTON (*bariton*); LUCIA DE LAMERMOOR, sora sa (*soprană*); EDGAR RAVENSWOOD (*tenor*); LORD ARTUR

BUCKLAW (*tenor*) ; RAIMOND, educatorul Luciei (*bas*) ; ALISA, confidenta Luciei (*soprană*) ; NORMAN, comandantul gărzii castelului Ravenswood (*tenor*).

Ostași, rude și prieteni ai familiei Ashton ; invitați la nuntă.

Locul și timpul acțiunii : în castelul Ravenswood din Scoția, la sfârșitul secolului XVII.

Actul I

(**Tabloul 1).** **Pe terasa castelului Ravenswood.** Norman, comandantul gărzii castelului, dă ordin ostașilor să cerceteze împrejurimile castelului, unde se zvoneste că s-ar ascunde un cavaler necunoscut. Stăpînul castelului, lordul Enric Ashton, vine și destăinuiește bătrînului Raimond, omul de încredere al familiei, faptul că a ajuns într-o situație foarte grea : după ce a reușit să distrugă familia vrăjmașă Ravenswood și să pună mîna pe averea ei, acum este aproape ruinat, iar pe de altă parte regina însăși nu-l vede cu ochi buni. El nu vede altă scăpare decît dacă sora sa Lucia ar consimți să se căsătorească cu lordul Artur Bucklaw, favoritul reginei. Bătrînul Raimond este însă de părere că ar fi prematur să se vorbească de o căsătorie a Luciei, atîta timp cînd sufletul ei este îndoliat de pe urma morții mamei sale. Norman îl întrerupe : Lucia este îndrăgostită ; inima ei aparține unui tînăr care i-a salvat viața cînd a fost atacată de un taur. Nimeni nu știe deocamdată cine este tînărul ; Norman bănuiește însă că ar fi Edgar Ravenswood, ultimul descendent al acestei familii vrăjmașe. Enric află cu ciudă această știre, căci este vorba de dușmanul său de moarte.

În acest timp se întorc ostașii trimiși în patrulare și aduc cu ei dezlegarea tainei : cavalerul necunoscut, ascuns în împrejurimi, este chiar Edgar Ravenswood.

La auzul acestei vești, Enric este în culmea furiei și pleacă pentru a-și potoli setea de răzbunare. (*Arie*).

(**Tabloul 2).** **În parcul castelului.** Lucia, însoțită de Alisa, își așteaptă iubitul. Ea povestește confidentei sale o întîmplare din trecutul familiei Ravenswood : unul din

membrii acestei familii și-a ucis soția, iar sufletul ei rătăcește acum în timpul nopții. Alisa îi atrage atenția că stafia va aduce numai nenorocire pentru dragostea ei, dar Lucia nu se lasă influențată și rămîne credincioasă lui Edgar. (*Cavatina*).

Edgar vine la întâlnire și aduce vestea că a primit o misiune în străinătate, astfel că trebuie să părăsească țara pentru cîtva timp. Mai înainte însă el ar vrea să se împace cu lordul Ashton, fratele Luciei, și, pentru a pune capăt dușmăniei dintre cele două familii, se va căsători cu ea. Dar Lucia, temîndu-se de firea răzbunătoare a fratelui ei, îl roagă pe Edgar ca iubirea lor să rămîină încă în taină.

La despărțire, Edgar îi dă inelul său și Lucia jură că îi va păstra credință veșnică. (*Duet*).

Actul II

(**Tabloul 1).** **O cameră în castel.** Lordul Enric Ashton caută să-și pună în aplicare planul său de a o mărita pe Lucia cu lordul Artur Bucklaw, ca astfel să ajungă din nou în grațiile Curții regale. Este ajutat în unelțirile sale de către Norman, care nu numai că a interceptat și a distrus toate scrisorile lui Edgar adresate din străinătate Luciei, dar a și ticluit o scrisoare falsă din care rezultă necredința lui Edgar față de logodnica sa.

Atunci cînd vine Lucia, fratele ei îi arată scrisoarea mincinoasă, ce dovedește că Edgar iubește pe alta, și-i explică în același timp necesitatea căsătoriei ei cu Artur, pentru salvarea familiei de la ruină.

Lucia este adînc mîhnită, totuși la început nu cedează insistențelor lui Enric deoarece o leagă jurămîntul dat logodnicului ei. Cînd însă Enric îi arată că refuzul ei va avea drept urmare condamnarea lui la moarte, această veste — ticluită anume pentru a-i înfrînge rezistența — o copleșește și în cele din urmă ea consimte a se căsători cu Artur.

(**Tabloul 2).** **Sala de festivități a castelului.** Invitații sărbătoresc căsătoria Luciei cu lordul Artur. Acesta din urmă este primit cu aclamații și urări de fericire. Apare

și Lucia, palidă și tristă; la insistențele fratelui ei, ea este gata să semneze actul de căsătorie.

Dar chiar în momentul semnării actului, sosește pe neașteptate Edgar, întors din străinătate. El privește înmărmurit la cele întâmplate, iar lordul Enric vrea să-l scoată afară din sală. Numai bătrînul Raimond intervine pentru a liniști spiritele. (*Sextet*).

Edgar reproșează Luciei faptul de a nu-și fi ținut promisiunea, călcîndu-și jurămîntul dat. El nu vrea să asculte explicațiile ei: copleșit de durere, Edgar aruncă inelul de logodnă și o blestemă. Sub povara blestemului, Lucia se prăbușește la pămînt.

Actul III

(**Tabloul 1).** **Sala de festivități.** Petrecerea de nuntă este în toi. Deodată apare bătrînul Raimond și aduce o veste groaznică: Lucia a înnebunit de durere și l-a ucis pe Artur, soțul ei. Acum ea rătăcește prin sălile castelului. Dar la intrare își face apariția Lucia. În mintea ei tulburată, ea își închipuie că este tot logodnica lui Edgar. Apoi începe să o cuprindă disperarea: i se pare că aude din nou reproșurile iubitului ei. Pentru alinarea suferinței, ea își dorește moartea. (*Aria nebuniei*).

(**Tabloul 2).** **În cimitir.** În fața mormîntului strămoșilor săi, Edgar își ia rămas bun de la viață, care acum și-a pierdut orice sens pentru el, de vreme ce a pierdut-o pe Lucia.

Un grup de invitați venind de la castel îi destăinuie lui Edgar groaznica veste, aceea că Lucia și-a pierdut mințile. Edgar vrea să alerge la castel să-și revadă iubita, dar bătrînul Raimond îl oprește: Lucia nu mai este, ea a murit cu numele iubitului ei pe buze.

Edgar scoate pumnalul și, cu gîndul la Lucia pierdută pe veci, își ia viața. (*Arie*).

★

În Lucia de Lamermoor ni se înfățișează mediul romantic al lumii feudale, astfel cum o găsim zugrăvită

în lucrările romancierului englez Walter Scott (1771—1832), unul din cei mai apreciați scriitori ai epocii sale. În romanele sale, W. Scott ne duce în mijlocul unor întâmplări care se desfășoară în Scoția evului mediu, unde nu vedem decât cavaleri care se duelează pe viață și pe moarte, cetăți în ruină, cimitire și alte imagini asemănătoare, menite să sugereze atmosfera romantică a epocii. Ca un protest tacit împotriva orînduirii burgheze, scriitorii romantici se întorceau în scrierile lor spre vremurile din trecut și — trecînd sub tăcere exploatarea feudală — ei ne-au dat o descriere idealizată a acestei epoci. De aci s-au născut toate contradicțiile și exagerările acestui curent artistic, opus realismului.

În romanul Logodnica din Lamermoor, care a stat la baza libretului, este înfățișată o întâmplare petrecută la sfîrșitul secolului XVII. Cei doi tineri îndrăgostiți, Lucia și Edgar, cad victime dușmăniei nefaste care a învrăjbit familiile lor.

Pe lîngă bogăția inventivității melodice, caracteristică tuturor lucrărilor lui Donizetti, el reușește în această operă să creeze o mai mare unitate între muzică și acțiunea scenică, ajungînd astfel la redarea unei atmosfere de un înalt dramatism. În același timp, se remarcă o mai îngrijită prezentare a facturii muzicale, spre deosebire de alte lucrări ale sale, scrise ca și Lucia cu aceeași repeziciune uimitoare. Celebrul sextet din tabloul 2 al actului II ne poate servi drept exemplu de realizare artistică. Acest ansamblu vocal exprimă la început furia celor doi dușmni de moarte, Enric și Edgar, apoi groaza Luciei la vederea iubitului ce s-a întors și încercările de împăcare ale lui Raimond, la care se adaugă vocea Alisei și a lui Artur ; în cele din urmă vocile se contopesc într-o melodie de o mare frumusețe și expresivitate. Desfășurarea ansamblului vocal este subliniată printr-un acompaniament orchestral bazat pe o armonizare mlădioasă.

Pe alocuri — ne gîndim astfel la aria lui Edgar din finalul operei — găsim accente care, prin sinceritatea lor emoționantă, ne amintesc cele mai bune lucrări din perioada medie de creație a lui Verdi.

Premiera operei Lucia de Lamermoor a avut loc la Teatrul San Carlo din Neapole, la 26 septembrie 1835.

DON PASQUALE

Operă comică în 3 acte (5 tablouri). Textul de compozitor.

DON PASQUALE, un bătrîn burlac (*bas-bariton*); ERNESTO, nepotul său (*tenor*); DOCTOR MALATESTA, medic (*bariton*); NORINA, o văduvă tinăra (*soprană*); Un notăr (*bas*).

Servitori și servitoare.

Locul și timpul acțiunii: Roma în secolul XVIII.

Uvertura, în forma clasică a uverturii de operă (*andante-allegro*), este bazată pe teme din operă (serenada lui Ernesto și cavatina Norinei) și subliniază caracterul de voioșie al acțiunii.

Actul I

(Tabloul 1). În casa lui don Pasquale. Bătrînul burlac îl așteaptă cu nerăbdare pe doctorul Malatesta, pe care îl rugase să-i caute o soție. Malatesta sosește, lăudînd calitățile fetei, care nu este altcineva decît însăși sora sa Sofronia. Don Pasquale este în culmea fericirii: simte că a înținerit. (*Cavatină*).

Don Pasquale vrea în același timp să-i servească și o lecție nepotului său Ernesto, care nu vrea să renunțe la căsătoria cu Norina, o frumoasă văduvă. În cazul cînd bătrînul se căsătorește, Ernesto nu va mai avea dreptul la moștenire și, fiind sărac, nu o va mai putea lua de soție pe Norina.

Cînd vine Ernesto, îi comunică și acestuia hotărîrea sa de a se căsători. Ernesto încearcă să-l convingă să nu facă un asemenea pas nesocotit și îl roagă ca, în prealabil, să ceară măcar părerea doctorului Malatesta, prietenul casei.

Aflînd că acesta cunoaște și că aprobă căsătoria bătrînului, ba mai mult: că viitoarea soție este însăși sora lui, Ernesto se vede trădat de către acela pe care îl socotea ca fiind cel mai bun prieten al său.

(Tableul 2). În casa Norinei. Tînăra văduvă cițește un roman de dragoste. Este foarte veselă. (*Cavatină*).

Un servitor îi aduce o scrisoare de la Ernesto. Abia a citit-o și își face apariția Malatesta. Ea îi cere explicații în legătură cu scrisoarea prin care Ernesto își luase rămas bun de la ea, aflînd că fusese dezmoștenit de către don Pasquale.

Acum Malatesta îi dezvăluie Norinei planul său : neputîndu-l abate pe don Pasquale de la ideea de a se căsători, a decis să-i dea de soție pe sora sa. Numai că o va prezenta pe Norina drept sora sa, menită să devină soția bătrînului. Norina va trebui să joace rolul unei fete nevinovate și, după ce va reuși să-i sucească capul, îl va dezvăța pentru totdeauna pe don Pasquale de porniri amoroase. (*Duet*).

Actul II

În casa lui don Pasquale. Ernesto își ia rămas bun de la tot ce i-a fost drag ; acum nu-i rămîne altceva de făcut decît să plece.

Iată-l pe don Pasquale : împodobit ca un tînăr cavaler, el își așteaptă mireasa. Aceasta a și sosit în persoana Norinei. Ea este însoțită de doctorul Malatesta și joacă atît de bine rolul unei fete ieșite din mănăstire, încît don Pasquale vrea să încheie imediat căsătoria. Notarul — o rudă a lui Malatesta, adus anume în acest scop — vine și el și prin contractul de căsătorie care se încheie, bătrînul transcrie jumătate din averea sa Norinei, dîndu-i în plus și dreptul de dispoziție asupra întregii averi.

Apariția neașteptată a lui Ernesto riscă să împiedice buna desfășurare a farsei, dar cîteva cuvinte șoptite în grabă de Malatesta îl lămuresc și el acceptă chiar să figureze ca maritor al contractului.

Dar abia s-au depus semnăturile și pe neașteptate Norina se schimbă. Din fetița nevinovată, devine arțăgoasă și poruncitoare : vrea lux, bogăție și pretinde angajarea unui mare număr de servitori, care să-i stea la dispoziție. Don Pasquale încearcă să se opună, dar Norina nu-l ia în seamă. Malatesta observă cu plăcere cele întîmplate, iar Ernesto — care înțelege acum toată intriga — își joacă mai departe rolul. (*Cvartet*).

Actul III

(Tabloul 1). Același decor. Norina a reușit să răstoarne toată casa lui don Pasquale : peste tot se văd rochii, pălării, blănuri scumpe și alte obiecte de lux. Don Pasquale stă abătut în fața acestei situații ; neavînd încotro, trebuie să plătească toate notele de cheltuială !

Dar iată că vine Norina, îmbrăcată foarte elegant ; ea se pregătește să iasă în oraș. Don Pasquale încearcă s-o împiedice și s-o rețină în casă, dar în cele din urmă se alege cu o palmă zdravănă. Văzînd disperarea bătrînului, Norinei îi pare rău de el, dar nu are încotro : numai astfel își vor atinge scopul ! (*Duet*).

La plecare, Norina lasă să-i cadă un bilețel. Don Pasquale îl ridică de jos și spre uimirea sa vede că nu este o nouă notă de cheltuială, cum crezuse, ci o scrisoare de dragoste primită de Norina de la iubitul ei. În scrisoare se stabilește o întîlnire nocturnă în grădină. Don Pasquale nu mai vrea să permită continuarea acestei situații. Trimite repede după Malatesta, apoi se retrage în așteptarea doctorului.

Servitorii năvălesc în casă : de cînd a venit tînăra stăpînă, ei nu mai au nici un moment de liniște. De fapt, nu le pare rău de acest lucru, căci în schimb sînt bine plătiți. Apoi pleacă cu toții rîzînd.

Malatesta sosește împreună cu Ernesto și amîndoi pun la punct întîlnirea din grădină, unde tînărul va juca rolul iubitului Norinei. După plecarea lui Ernesto, don Pasquale se întoarce și se plînge lui Malatesta de mizeriile suferite din partea „surorii” lui, care pe deasupra îl și înșeală cu altul. De aceea cere ajutorul doctorului ca să scape de ea. Ei hotărîsc cum să o surprindă pe Norina în timpul întîlnirii din grădină, astfel ca bătrînul să aibă motiv spre a o alunga din casă. (*Duet*).

(Tabloul 2). În grădină. Ernesto cîntă o serenadă iubitei sale. Norina vine în grădină și tinerii se îmbrățișează plini de dragoste. (*Duet*).

Don Pasquale a urmărit tot timpul cele întîmplate și venind și el în grădină împreună cu Malatesta, îi surprinde pe

cei doi îndrăgostiți. Când află că tînărul este Ernesto, iar aceea pe care o considera drept soția sa nu era alta decît Norina, iubita acestuia, el îi iartă, fiind bucuros că în cele din urmă a scăpat totuși de această căsătorie plină de necazuri pentru el.

Adreșîndu-se publicului, Norina trage învățătura piesei : un om bătrîn să nu se mai gîndească la iubire și la înșurătoare !



Deși în epoca compunerii operei *Don Pasquale*, Donizetti era atins de boala care i-a grăbit sfîrșitul, totuși această împrejurare nu a influențat de loc verva și grația deosebită a muzicii, această lucrare fiind una din cele mai reușite opere comice din întregul repertoriu universal. Departate de a imita pe Rossini — modelul de atunci al compozitorilor de opere bufe — Donizetti a găsit expresii muzicale originale, din care se degajează un umor succulent. Astfel, la sfîrșitul actului II găsim spiritualul cvartet, în care se îmbină cearta dintre Norina și bătrînul don Pasquale cu atitudinea liniștită a doctorului Malatesta, care joacă rolul de împăciuitoare, în timp ce Ernesto — lămurit asupra farsei ce se pregătește — privește cu încîntare ieșirile Norinei.

Semnificația operei este sănătoasă : ea înfățișează victoria tinereții asupra încercării stupide a unui bătrîn bogat și zgîrcit de a se căsători și de a împiedica realizarea fericirii unor tineri îndrăgostiți. Satirizarea și ridiculizarea sînt îndreptate împotriva lui don Pasquale, astfel că lucrarea lui Donizetti îmbracă și un caracter de critică la adresa moravurilor clasei dominante.

Prima reprezentație a avut loc la Paris, la 3 ianuarie 1843.

DRAGOI Sabin

Personalitate artistică multilaterală, compozitor, pedagog, folclorist și muzicolog, Sabin Dragoi este unul din fruntașii vieții muzicale din țara noastră. Cunoscător profund al creației artistice populare, el s-a dedicat o viață întreagă preocupării de a fundamenta muzica noastră cultă pe elementele și intonațiile muzicii populare românești.

Născut la 18 iunie 1894 în comuna Seliște (raionul Lipova, regiunea Timișoara), el a primit primele impulsuri muzicale încă din anii copilăriei, în mijlocul familiei, iar bazele cunoștințelor muzicale și le-a însușit la școala normală de învățători din Arad. La întoarcerea sa în țară după primul război mondial (făcînd parte din armata austro-ungară, a căzut prizonier în anul 1914), urmează cursurile Conservatoarelor din Iași și Cluj, absolvind apoi în anul 1922 Conservatorul din Praga, unde l-a avut ca profesor, printre alții, pe cunoscutul compozitor Vitezslav Novak (1870—1951). După terminarea studiilor, Dragoi funcționează un timp ca profesor la școala normală din Deva, apoi timp de 26 de ani (1924—1950) ca profesor la Conservatorul din Timișoara, fiind un neobosit animator al mișcării muzicale bănățene. Începînd din anul 1950, ocupă funcția de director al Institutului de Folclor din București, fiind distins de două ori cu Premiul de Stat și obținînd titlul de Maestru Emerit al Artei din RPR.

Culegător asiduu al muzicii noastre populare, Dragoi desfășoară în acest domeniu o vastă activitate, notînd mii de melodii populare; acest material în cea mai mare parte se găsește încă în manuscris. Din culegerile apărute, subliniem

volumul 303 *colinde cu text și melodii* (1930), care cuprinde și un studiu aprofundat și sistematic al acestui gen de muzică populară, de mare importanță pentru dezvoltarea cercetărilor de folclor pe baze științifice.

Activitatea creatoare a compozitorului se întemeiază pe valorificarea artistică a muzicii populare, oglindind în chip realist năzuințele și viața poporului. Sabin Dragoi a compus lucrări valoroase în toate genurile muzicale, de la compoziții cu caracter miniatural, pînă la creații ample simfonice și vocal-simfonice. Astfel menționăm, pe lîngă numeroase compoziții corale, printre lucrările sale de muzică de cameră instrumentală și vocală : *Miniaturi din cîntece și dansuri populare românești* pentru pian (2 caiete, 1923), *Doine și cîntece pentru pian*, *Doine pentru voce și pian*, *Jocuri românești pentru vioară*, un *Cvartet de coarde* iar mai recent o *Sonată pentru vioară și pian*.

Trecînd la forme muzicale mai complexe, Sabin Dragoi compune *Divertismentul rustic* (distins în anul 1928 cu premiul I de compoziție *George Enescu*), la care se adaugă *Divertismentul sacru*, un *Concert pentru pian și orchestră*, *Rapsodia bănățeană* etc. După 23 August 1944, inspirîndu-se din prefacerile istorice pe care le obține poporul nostru în lupta pentru construirea socialismului, compozitorul dă la iveală o nouă serie de lucrări, printre care cităm : *Două dansuri simfonice*, suita pentru orchestră de cameră *Petrecere populară*, cantata *Mai multă lumină*, *Balada celor patru mineri* pentru soliști, cor și orchestră, tabloul simfonic *În amintirea unei luptătoare căzute în ilegalitate*, oratoriul *Povestea bradului*, precum și muzica de film *Mitrea Cocor* și cîntece de mase.

În domeniul creației de operă, Dragoi aduce o contribuție esențială mai ales prin opera *Năpasta*, inspirată din drama lui Caragiale, una din cele mai însemnate realizări ale muzicii dramatice românești. A mai scris opera comică *Kir Ianulea*. (textul tot după Caragiale), precum și operele istorice *Constantin Brîncoveanu* și *Horia*.

NĂPASTA

Dramă muzicală populară în 3 acte (4 tablouri). Textul de compozitor, după drama cu același nume a lui I. L. Caragiale.

DRAGOMIR, cârciumar (*tenor*); GHEORGHE, învățătorul satului (*bariton*); ANCA, soția lui Dragomir (*soprană*); ION, ocnaș (*bas*); UN UNCHIAȘ (*bariton*).

Trei unchiași, țărani, țărance, tineret.

Locul și timpul acțiunii: într-un sat de munte românesc, la sfârșitul secolului XIX.

Actul I

Curte în fața cârciumii lui Dragomir.

Este zi de sărbătoare și țărani, adunați la horă, preamăresc în cîntece virtuțile strămoșești ale poporului. Atmosfera este înveselită prin intervenția unui unchiaș care cîntă un cîntec satiric la adresa femeilor „beutoare”. Jocul se întetește, apoi se potolește treptat. (*Cor și dans*). Unchiașul, care între timp s-a cam amețit de băutură, sfîrșește prin a fi invitat de Dragomir să plece acasă. Deoarece s-a înserat, țărani pleacă și ei spre casele lor.

În fața cârciumii, la o masă, au rămas numai Dragomir, Anca și Gheorghe, învățătorul satului. Tot timpul cît a ținut petrecerea, învățătorul a stat cufundat în citirea ziarului. Acum el discută în continuare cu Dragomir cele citite în gazetă cu privire la dispariția ocnașului Ion, cel osîndit pe vremuri pentru că ar fi ucis pe Dumitru, primul bărbat al Ancăi. Dragomir dă unele amănunte, spunînd că atunci cînd l-au arestat pe Ion, au găsit la el cămașa plină de sînge, luleaua, tutunul și amnarul mortului. Anca îl întreabă mirată de ce nu i-a spus pînă acum că a fost de față la judecata lui Ion. Dragomir îi răspunde că a ascuns acest lucru de teamă să nu înceapă să-l bocească din nou pe cel răposat; îl roagă apoi pe Gheorghe să citească mai departe din ziar.

Din gazetă reiese că Ion ar fi căzut în ocna părăsită și că probabil a murit. Gheorghe îl întreabă pe Dragomir ce s-ar întîmpla dacă peste cîtva timp ar veni un tilhar și ar mărtu-

risi că el a săvârșit omorul asupra lui Dumitru ? Oare cine va plăti suferințele celui osîndit ? Dragomir îi răspunde că singur Dumnezeu !

La auzul acestei discuții, Anca începe să plîngă, lucru ce-l irită din cale afară pe Dragomir, care-i reproșează pe un ton aspru faptul de a fi consimțit totuși să se mărite cu el, deși nu putea uita pe soțul ei mort. Gheorghe încearcă să-l potolească, dar infuriat peste măsură, Dragomir o gonește pe Anca în casă.

Rămas singur cu Gheorghe, Dragomir își toarnă vin și i se plînge că Anca, prin veșnicile ei aluzii la primul ei bărbat, pare a-și fi ieșit din minți, ba chiar l-a înnebunit și pe el, dîndu-i impresia că vede în continuu stafia lui Dumitru. Chiar în clipa aceasta, văzînd umbra Ancăi proiectată pe perdeaua ușii, i se pare că vede pe Dumitru. Numai după ce apare Anca, își dă seama de realitate. O întreabă pe Anca dacă ea își închipuie cumva că el l-a omorît pe Dumitru, la care ea îi răspunde că trebuie să fie nebun de-a binelea dacă pune o astfel de întrebare.

Neliniștea lui Dragomir ajunge acum la paroxism : el părăsește în goană cîrciuma, trăgîndu-l după el pe Gheorghe.

Actul II

(**Tabloul 1).** **În camera Ancăi.** Este noapte. Își face apariția Ion, cel evadat de la ocnă, îmbrăcat în zdrențe. Frînt de oboseală și lihnit de foame, el începe să spună că s-a rătăcit în timp ce urmărirea o veveriță trimisă de Maica Domnului, ca să-l scape de toate relele. (*Monolog*). Dar oboseala îl doboară și — cuprins de somn — adoarme pe o laviță.

Anca intră în odaie ; văzînd un străin la ea în casă, caută să-l izgonească : Ion, după o scurtă împotrivire, vrea să plece, dar puterile îl părăsesc și se prăbușește la pămînt. Acum Anca îl ridică, plină de compătimire, îl așează la masă și îl întreabă de unde vine. Ion îi mărturisește că este nebun, dar că Maica Domnului îi vine într-ajutor de cîte ori Necuratul îl încearcă. Văzînd că nebunului i-e foame, Anca îi aduce o

fiertură, țuică și pîine, apoi continuă să-l iscodească. Ion întremîndu-se puțin, mărturisește că au trecut aproape zece ani de cînd l-au bătut la judecată, fiind acuzat că l-ar fi ucis pe Dumitru cirezarul.

În mintea Ancăi s-a făcut acum lumină deplină : străinul este chiar ocașul despre care au citit în ziar că a dispărut din ocnă. Ion începe din nou să aiureze, amintindu-și de bătaia care l-a înnebunit ; ca să se mai liniștească, Anca îl conduce la culcare în odaia vecină.

Anca a rămas singură ; se aud bătăi în ușă. Intră învățătorul Gheorghe, care o iubește de multă vreme pe Anca și anunță că Dragomir a hotărît să plece „în lume“. Ancăi nu-i vine a crede această veste, dar Gheorghe îi povestește în continuare că Dragomir, după ce a pierdut toți banii la jocul de cărți de la birtul popii, și-a luat rămas-bun de la toți prietenii săi. Înseamnă că acum Anca este liberă și va putea răspunde dragostei lui.

La început, Anca pare surprinsă de declarația de dragoste a lui Gheorghe ; ea îl roagă să plece acasă, dar numai-decît își schimbă gîndurile și-i spune că va fi nevasta lui îndată ce Dragomir va muri. Gheorghe e contrariat la gîndul unei atît de lungi așteptări, dar Anca îl face să priceapă că i-a spus acest lucru cu un anumit înțeles. Apoi îl roagă din nou să plece și să revină numai atunci cînd va vedea lumina pusă la fereastra ei.

Un *intermezzo orchestral*, cu caracter agitat, pregătește momentele de încordare dramatică ce vor urma.

(Tabloul 2). Din nou în curtea din fața cîrciumii. Se aude din depărtare cîntecul țăranilor ce-i însoțesc pe flăcăii ce pleacă la oaste. Îi vedem apoi pe aceștia adunîndu-se la crucea din vale, luîndu-și rămas-bun de la dragutele lor.

De afară se aude vocea lui Dragomir, care se plînge iarăși de viața chinuită ce o duce alături de Anca. El își face apariția amețit de băutură și arată Ancăi, care a ieșit din casă, hotărîrea sa de a pleca din sat pentru cîtva timp. Se naște din nou o discuție violentă între cei doi soți, în timpul căreia se aude din depărtare cîntecul țăranilor.

Văzându-l amețit de băutură, Anca îl trimite pe Dragomir în casă ca să se dezmeticească. Rămasă singură, Anca dezvăluie hotărîrea ei de a nu-l lăsa nepedepsit pe Dragomir, de care este din ce în ce mai convinsă că l-a ucis pe Dumitru, strigînd amenințător în urma lui : „Închină-te, Dragomire, că se apropie ceasul“. (*Arie*).

Actul III

În camera Ancai. Este miezul nopții. Anca șade la masă și urzește răzbunarea împotriva lui Dragomir. Ar vrea să-l asmută pe Ion ca să-l ucidă, apoi se gîndește să-l omoare chiar ea cu barda. În culmea agitației, ea lovește cu barda în masă, apoi se repede spre odaia lui Dragomir. Dar înainte de a-l ucide, ea se gîndește ca mai întîi să-l trezească din somn, căci — spune ea — „dacă nu o vezi cînd vine și de la cine, aia nu e moarte“!

În clipa aceasta coboară din odaia sa Dragomir, foarte neliniștit, căci a visat un cap de mort. Anca se agață de visul lui Dragomir și-l întreabă ce ar face dacă s-ar pomeni așa, deodată, cu Dumitru că intră pe ușă ? Nici nu a terminat bine vorba și apare în pragul ușii Ion, cerînd de mîncare. Dragomir scoate un țipăt de groază, căci a recunoscut în Ion pe ocnașul osîndit pe nedrept în locul său.

Anca iscodește acum pe Ion, întrebîndu-l pricina pentru care a fost osîndit. Ion răspunde că l-a ucis pe Dumitru. La auzul acestei mărturisiri, Dragomir ia apărarea lui Ion, arătînd că acesta nu făcuse altceva decît să ia luleaua și tutunul mortului găsit în pădure. Anca intervine numaidecît și dezvăluie lui Ion că adevăratul ucigaș al lui Dumitru este Dragomir ! La auzul acestor cuvinte, Ion este cuprins de un acces de furie și sare asupra lui Dragomir, încercînd să-l sugrume ; acesta este scăpat din mîinile nebunului de către Anca, amenințîndu-l pe Ion cu barda. Ion se potolește imediat și iese din odaie, urmat de Anca.

Dragomir, rămas singur, se gîndește cu spaimă la ceea ce îl așteaptă dacă Ion va mărturisi mai departe cine este adevăratul ucigaș, acum cînd ar mai fi avut doar un an ca să i.

se prescrie pedeapsa. Ușa se deschide pe neașteptate și Ion revine, spunînd că i-e foame. Dragomir tresare speriat, și — spre a-l liniști — îi aduce pîine și rachiu. Ion s-a mai potolit și îi povestește o întîmplare de la ocnă, cum un osîndit nevinovat a fost eliberat și în locul lui închis fratele său, adevăratul făptaș. Îl întreabă pe Dragomir de ce nu vrea să-și mărturisească și el crima? Adînc mișcați de această întîmplare, amîndoi plîng pe înfundate. La urmă, Dragomir îi propune lui Ion să fugă împreună spre a scăpa amîndoi de ocnă.

În acest scop, el coboară în pivniță să aducă bani de drum. Se întoarce cu o ulcică plină de bani, pe care îi răstoarnă într-o basma, pune o zeghe pe umerii lui Ion, ia o desagă și amîndoi se îndreaptă spre ușă. Dar între timp ușa a fost închisă cu cheia pe dinafară. În aceeași clipă ușa se deschide și intră Anca, închizînd din nou ușa cu cheia. Anca le spune că a auzit toată urzeala lor, așa că e mai cuminte să rămînă amîndoi acasă. Ion s-a culcat pe o laviță; el tresare din somn și are iarăși vedenii, pîrîndu-i-se că este bătut. În culmea surescitării, se repede la tejghea, ia în mînă un cuțit, iese în goană și se înjunghie în odaia vecină. Revine apoi cu cuțitul plin de sînge în mînă, bolborosînd cuvinte fără sens. Înainte de a muri, Ion cere Ancăi să dăruiască ocnașului, de care povestise mai înainte, chimirul plin cu bani de la piciorul său. Anca ia chimirul și-l vîră în buzunarul lui Dragomir.

După cîteva clipe, Ion moare; Anca și Dragomir îl duc în odaia vecină, în sunetele slujbei de utrenie ce se aude din depărtare de la biserica din sat.

Acum Anca își dă în vileag planul ei de răzbunare pe care l-a urzit între timp: îl acuză în fața pe Dragomir că l-a ucis pe Ion, care i-a cerut de mîncare; îi arată chiar mîneca sa plină de sînge! Dragomir rămîne împietrit la auzul acestei acuzații la care nu se aștepta.

În clipa aceasta, Gheorghe, văzînd lumînarea pusă de Anca la geam, potrivit înțelegerii lor, intră în casă. Rămîne și el uluit la rîndul său cînd femeia îi dezvăluie că Dragomir a ucis un om spre a-l jefui. Ea îl trimite pe învățător în sat ca să anunțe oamenii.

Rămînînd singur cu Anca, Dragomir sfîrşeşte prin a mărturisi că într-adevăr el l-a ucis pe Dumitru din dragoste pentru ea. Auzind că se apropie ţăranii împreună cu Gheorghe pentru a-l ridica, Dragomir are un acces de furie şi se repede asupra Ancăi ca s-o sugrume. Dar sătenii năvălesc în casă şi-l potolesc.

În faţa tuturor, Anca acuză de omor şi jaf pe bărbatul ei, arătînd chimirul lui Ion din buzunarul lui Dragomir; apoi, mulţumită că şi-a putut împlini răzbunarea, îi declară în faţă: „Pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă“.

Drama muzicală populară Năpasta de Sabin Dragoi reprezintă una din cele mai puternice realizări ale teatrului muzical românesc, dovedind în acelaşi timp posibilităţile folosirii unui limbaj muzical izvorînd din cîntecul popular în cadrul unui gen atît de complex cum este opera.

Inspirată din drama lui I. L. Caragiale, opera Năpasta prezintă pe scenă un puternic conflict dramatic, avînd ca eroi principali oameni de rînd, desprinşi din lumea satului românesc. Spre deosebire de caracterul demascator din celelalte piese de teatru, unde Caragiale biciuieşte moravurile claselor stăpînitoare, în Năpasta autorul a căutat să zugrăvească caractere de ţărani autentici, dovedind o caldă înţelegere pentru săteanul transformat în ocnaş şi înnebunit în condiţiile Justiţiei regimului burghezo-moşieresc din trecut.

Pe acest fond social, se desprinde puternic drama individuală a eroilor principali. În primul rînd, impresionează puternic figura ocnaşului Ion, condamnat pe nedrept pentru crima făptuită de altul şi înnebunit în urma cumplitelor bătăi suferite la anchetă. De asemenea, este bine redată setea de răzbunare a Ancăi precum şi frămîntările sufleteşti ale uci-gaşului Dragomir, totul culminînd în deznodămîntul tragic al dramei.

În linii generale, libretul scris de compozitor a urmat textul literar care a stat la bază. În desfăşurarea ei, acţiunea operei este mult îmbogăţită faţă de piesa de teatru, prin introducerea unor scene de masă ce oglindesc diferite aspecte

din viața satului românesc : petrecere populară cu jocuri, înrolarea în armată a flăcăilor etc. În aceste pasaje se afirmă din plin măiestria tratării corale a compozitorului care utilizează și unele teme autentice, culese din folclor.

Muzica subliniază în mod plastic viața sufletească a personajelor centrale, reușind să redea prin mijloace expresive încordarea de multe ori maximă a conflictului dramatic. Aparițiile lui Ion nebunul, vedeniile și povestirile sale au efectul de a emoționa profund pe ascultători. Meritul compozitorului constă în aceea că a reușit să creeze un recitativ melodic cu caracter românesc, îmbinând elementele ce redau intonațiile vorbirii omenеști cu pasaje cantabile de o mare frumusețe melodică (de pildă : monologul lui Ion din actul II). Astfel, Sabin Dragoi a adus o contribuție de seamă la crearea unui stil de operă original, compunînd pagini care constituie adevărate culmi ale muzicii dramatice românești.

De asemenea, sînt bine zugrăvite pornirile de răzbunare pătimașă ale Ancăi (marea arie de la sfîrșitul tabloului 2 din actul II), precum și ieșirile deznădăjduite ale lui Dragomir, cînd își dă seama că Anca nu-l iubește.

Premiera a avut loc pe scena Operei Romîne 'din București, la 30 mai 1928, avînd în distribuție, în rolul lui Ion nebunul, pe neuitatul George Folescu, care a realizat una din cele mai impresionante creații din cariera sa.

DUMITRESCU Gheorghe

Compozitorul Gheorghe Dumitrescu s-a născut la 15 decembrie 1914 în comuna Oteșani-Vâlcea. Aptitudinile artistice, manifestate încă din copilărie, și le-a dezvoltat prin studii muzicale la Conservatorul din București, unde a avut ca profesori de compoziție pe Mihail Jora și Dimitrie Cuclin.

Talent original, dotat cu o mare putere de muncă, el a compus numeroase lucrări muzicale din toate genurile. Astfel, amintim în domeniul muzicii simfonice: trei suite pentru orchestră, cinci poeme simfonice, *Uvertura eroică cu cor*, un *Concert pentru violoncel și orchestră*, *Simfonia în fa major* (1946, distinsă cu premiul Enescu), precum și muzică de scenă și de film. De o apreciere deosebită s-a bucurat oratoriul eroic *Tudor Vladimirescu*, lucrare vocal-simfonică monumentală în trei părți (execuție integrală în ianuarie 1955), pentru care autorul a fost distins cu Premiul de Stat. Avînd ca temă răscoala populară din 1821, oratoriul lui Gheorghe Dumitrescu este o adevărată epopee muzicală, întreg materialul tematic fiind creat de compozitor în spiritul muzicii populare, în afară de cunoscutul marș al lui Tudor și cîteva melodii luate direct din folclorul oltenesc. Trebuie subliniată contribuția esențială a autorului în făurirea unui recitativ dramatic românesc, bazat pe elemente melodice și ritmice proprii baladelor haiducești și străvechilor cîntece bătrînești. Calitățile compozitorului și-au găsit apoi o confirmare deplină în drama muzicală populară *Ion Vodă cel Cumplit*, care reprezintă o etapă importantă în dezvoltarea creației originale de operă din țara noastră.

Compozitorul a mai scris muzică de cameră: un cvintet de coarde, mai multe sonate pentru pian, pentru vioară și

pian, și pentru violă și pian, cîntece etc. Menționăm și opera *Tarsița și Roșiorul*, compusă în colaborare cu Viorel Dobos, precum și numeroase lucrări corale. Gheorghe Dumitrescu este profesor de armonie la Conservatorul din București. În anul 1957 a obținut titlul de Maestru Emerit al Artei.

ION VODĂ CEL CUMPLIT

Dramă muzicală în 4 acte (8 tablouri). Textul de compozitor și George Teodorescu, după drama cu același nume de Laurențiu Fulga.

ION VODĂ (*bariton*); IEREMIA, boier (*tenor*); MARICA DOAMNA (*mezzo-soprană*); POSTELNICUL MĂLAI (*bas*); JOLDEA, un țaran (*tenor*); MARELE VORNIC SBIEREA (*tenor*); VLADICA GHEORGHE (*bas*); DINGĂ (*bariton*), VEVERIȚĂ (*tenor*), JURJ (*tenor*), boieri complotiști; CEAUȘUL (*tenor*); SVERCIOVSKI, comandantul cazacilor (*bariton*); GRUMEZEA (*bas*), ȚOPA (*tenor*), boieri credincioși; STRĂJERUL (*bas*); PETRUȚ, fiul din prima căsătorie a lui Ion Vodă (*rol mut*).

Boieri complotiști, jupînițe, boieri, boieroaice, feciori de casă, țărani și țărance; ofițeri și ostași moldoveni; cazaci.

Locul și timpul acțiunii: Moldova, între anii 1572—1574.

Preludiul orchestral expune pe rînd, fără o dezvoltare simfonică, motivele principale ale operei (leitmotivele), cum ar fi: motivul lui Ion Vodă, apoi motivele Moldovei (al iubirii de țară), al asupririi, al trădării și al amenințării, trecînd în urmă la intonații liniștite, ce sugerează atmosfera calmă a unei nopți de iarnă cu ninsoare.

Actul I

(Tabloul 1). Noaptea, la poarta cetății domnești din Iași. Străjerul, stînd de veghe la poarta cetății, aduce vestea că fostul domnitor a fugit în Polonia, în timp ce boierii, adunați la palat, își petrec vremea în chefuri.

Sosește boierul Ieremia, însoțit de boierii Grumezea, Gîrlă și Topa ; acesta îl îndeamnă pe Ieremia să aducă la îndeplinire misiunea încredințată lui de către Ion Vodă, noul domnitor al Moldovei. În timp ce Ieremia intră pe poarta cetății, ceilalți boieri se duc în întâmpinarea lui Ion Vodă, care urmează să-și ia în primire scaunul domnesc.

Apare un grup de slugi boierești, aducînd cu ei mai multe țărance tinere, răpite de ei cu forța. Ei sînt urmăriți îndeaproape de către țărani conduși de Joldea ; aceștia, după o scurtă luptă, reușesc să pună pe fugă pe slugi și să elibereze fetele. Sosesc alte grupuri de țărani și țărance, manifestîndu-și bucuria că fetele au fost scăpate din mîinile feciorilor de casă. În același timp deplîng cu toții soarta vitregă a țării, așa cum se găsește după moartea lui Ștefan cel Mare.

Mălai, un țaran bătrîn, sosește și, plin de bucurie, aduce vestea despre fuga fostului domnitor. Această știre îi îndirjește și mai mult pe țărani, care încearcă să pătrundă în cetate pentru a se răfui cu boierii asupritori. Dar în cetate s-a tras clopotul de alarmă și din toate părțile năvălesc înarmați oameni din slujba boierilor, care în cele din urmă reușesc să izgonească pe țărani, ducînd cu ei în cetate ca prizonieri pe bătrînul Mălai, pe nepoata sa Roxanda și pe alți cîțiva țărani.

(Tabloul 2). Sala mare a tronului din palatul domnesc. Boierii, în frunte cu marele vornic Sbielea, cu vlădica Gheorghe și cu Dingă, Jurj și Veveriță, cheuiesc în jurul meselor bogat încărcate cu mîncare și băutură, nepăsîndu-le de sosirea noului domnitor, căci se consideră ei drept adevărații stăpîni ai țării.

În toiul chefului, sînt introduși țărani ce s-au răzvrătit la poarta cetății, în frunte cu Mălai și Roxanda. Văzînd atitudinea dîrză a bătrînului și a celorlalți țărani, marele vornic dă poruncă să fie schingiuiți. Își face acum apariția țaranul Joldea, travestit în straie de păstor, și aduce boierilor vestea că se apropie de cetate un alai mare. (*Aria păstorului*). Boierii sînt cuprinși de teamă la gîndul că noul domnitor să nu fie cumva Ion Armeanul, strănepotul lui Ștefan cel Mare,

dar cînd Sbierea îi liniștește, cheful continuă cu și mai multă intensitate. (*Balet : dansuri orientale*).

De afară se aude trecînd alaiul noului domnitor care a și intrat în cetate și acum se apropie de sala tronului. Curînd ea este umplută de mulțimea care aclamă pe noul domnitor. Ațîțați de boierul Ieremia, care joacă cu perfidie un rol de duplicitate, boierii, în frunte cu Sbierea, se reped să-l ucidă pe Ion Vodă. Acesta apare în ușa sălii tronului și, smulgînd biciul din mîna gîdelui, îi biciuiește pe boierii complotiști.

Ion Vodă eliberează de îndată pe țărani legați în lanțuri, apoi se urcă pe tron și, ridicînd sabia lui Ștefan cel Mare, jură credință țării și poporului Moldovei. (*Proclamația lui Ion Vodă*).

Actul II

(**Tabloul 1). Sală de audiențe în palat.** Marica Doamna se plînge jupînițelor că bărbatul ei nu găsește răgaz și pentru ea. În visurile ei de totdeauna ea și-a închipuit că va duce o viață plină de strălucire alături de un prinț ca din povești. (*Arie*). O altă pricină de nemulțumire a ei o constituie numirea ca postelnic a bătrînului Mălai, a cărui nepoată Roxanda îl crește pe micul Petruț, fiul din prima căsătorie a lui Ion Vodă. După spusele jupînițelor, Roxanda ar fi îndrăgostită de domnitor.

Ion Vodă se întoarce de la vînătoare ; el adresează cuvinte pline de dragoste soției sale. Dar Marica Doamna nu-l ascultă : ea insistă ca Roxanda să părăsească imediat palatul. Refuzul lui Ion Vodă face ca mînia ei să crească la culme. Se apropie acum un grup de țărance tinere în frunte cu Roxanda care îi cîntă lui Petruț un vechi colind vînătoresc. (*Colindul zimbrului*).

Ion Vodă hotărăște ca, în locul lui Sbierea, să fie înălțat în slujba de mare vornic boierul Grumezea, unul din oamenii săi de încredere, și-i dă poruncă lui Ieremia să aducă la îndeplinire această hotărîre.

După ce au plecat cu toții, boierul Ieremia își dezvăluie toată perfidia gîndurilor sale. El urmărește să ajungă cu orice preț pe tronul țării în locul lui Ion Vodă. (*Monolog*).

(**Tabloul 2).** **Același decor.** Ion Vodă discută cu Ieremia, înainte de a se aduna sfatul țării. În legătură cu nemulțumirile Doamnei Marica, boierul îl liniștește pe vodă și-i cere — în mod fățarnic — ca, pentru binele țării, boierii răzvrătiți să fie executați cât mai grabnic.

Rămas singur, Ion Vodă își exprimă dorința vie de a scăpa țara de sub jugul asupririi străine. (*Monolog*).

(**Tabloul 3).** **Același decor.** Sfatul țării s-a adunat spre a judeca pe boierii trădători. Marica Doamna încearcă să-i scape de la moarte, cerînd iertarea lor.

Chiar acum se aduce vestea că, în urma uneltirilor boierului Sbierea, oastea poloneză a pătruns în Moldova. În fața acestui nou act de trădare al boierilor, Ion Vodă îi osîndește pe toți la moarte, apoi pleacă în grabă pentru a aduna oastea țării.

Doamna Marica, rudă apropiată cu boierii osîndiți, își manifestă acum ura față de soțul ei. Vorbele ei au fost însă auzite de Ieremia, care rămăsese în sală. El se dă de partea Doamnei Marica și amîndoi hotărăsc uciderea domnitorului.

Un *preludiu orchestral*, scurt, sugerează în mod plastic atmosfera de reculegere dintr-o biserică.

Actul III.

Curtea mănăstirii domnești. Clopotele sună pentru slujba din noaptea Învierii; poporul se îndreaptă spre mănăstire.

Aci se găsește și Roxanda, așteptînd sosirea domnitorului. Ea dă în vileag dragostea ei pentru Ion Vodă. (*Arie*). Văzînd că se apropie Ieremia cu un grup de boieri, Roxanda intră și ea în biserică.

Din vorbele boierilor aflăm că, în urma uneltirilor lui Ieremia, sultanul a trimis un ceauș care va pretinde plata unui tribut îndoit, iar în caz de refuz, domnitorul va fi mazilit. Fiînd siguri că Ion Vodă va refuza cererile sultanului, boierii se hotărăsc să-l ucidă aici chiar în noaptea aceasta. Ei se ascund pentru a-l pîndi pe domnitor.

Ion Vodă apare, îndreptîndu-se spre mănăstire. Profitînd de împrejurarea că este neînsoțit, boierii complotiști apar din ascunzătorile lor și se aruncă asupra domnitorului pentru a-l ucide. Ion Vodă se apără și reușește să culce la pămînt pe cîțiva dintre ei. Atunci cînd unul dintre complotiști încearcă să-l lovească pe la spate, Roxanda apare pe neașteptate și se repede între ei, apărîndu-l pe domnitor cu trupul ei. În felul acesta primește ea lovitura de moarte în locul lui.

Aflînd cele întîmplate, mulțimea iese din biserică și cere pedepsirea aspră a boierilor trădători. Între timp sosește și trimisul sultanului cu suita sa. Ceașul aduce la cunoștința poporului noile pretenții ale sultanului, anume de a se plăti îndoit birul. O parte dintre boieri avînd în frunte pe pîrcălabul Dingă, aderent al fostului mare vornic Sbierea — asmuțiți în taină de către Ieremia — văzînd refuzul domnitorului, cer înlăturarea acestuia și admiterea pretențiilor turcești, pentru a se evita astfel războiul. Dimpotrivă, poporul este indignat și cere să pornească numaidecît la luptă împotriva turcilor.

Domnitorul hotărăște pedepsirea aspră a boierilor trădători, iar Marica Doamna, care a încercat și de astă dată să intervină în favoarea lor, este surghiunită la mănăstire. Ion Vodă decide trimiterea unei solii la hatmanul cazacilor, pentru a fi ajutat în războiul împotriva turcilor.

După plecarea ceașului, mulțimea jură să pornească la război pentru apărarea gliei strămoșești, astfel cum au luptat odinioară sub conducerea lui Ștefan cel Mare. (*Cor de luptă*).

Actul IV

(Tabloul 1). În tabăra oastei moldovenilor.

Cu sprijinul frățesc al ostașilor cazaci, trimiși sub conducerea hatmanului Sverciovski, oastea lui Ion Vodă a învins pe turci. Poporul aclamă pe ostașii victorioși, care defilează în fața domnitorului, după care începe un joc plin de însuflețire. (*Dansul victoriei*).

Își face acum apariția țăranul Joldea, anunțînd apropierea unei noi armate turcești. Boierul Ieremia vine și el, cerînd să

se pornească de îndată la luptă împotriva turcilor, deoarece aceștia — spune el — ar fi puțin numeroși. Necunoscînd uneltirile perfide ale lui Ieremia, Ion Vodă îl numește comandant al oștirii, cu toată opunerea lui Sverciovski care l-a acuzat de trădare de țară. Totuși Ion Vodă continuă să se încreadă în el, deoarece Ieremia îi jură că-i va învinge pe turci.

Bătălia începe, dar în toiul ei izbucnește o furtună năpraznică ce udă pulberea de la tunurile moldovenilor. Ieremia își arată acum adevărata sa față : în fruntea boierilor, el trece de partea dușmanului. Văzînd trădarea acestora, Ion Vodă poruncește cazacilor să pornească la atac, apoi îmbărbătat de dîrzenia ostașilor care i-au mai rămas credincioși, se aruncă și el în vîltoarea bătăliei.

Un *intermezzo orchestral* zugrăvește lupta dintre cele două oștiri.

(Tabloul 2). În apropierea cîmpului de luptă. În toiul luptei, trădătorul Ieremia a fost prins. Cu toate că imploră iertare, Ion Vodă îl ucide.

Tovarășii credincioși de luptă ai domnitorului își fac apariția, anunțîndu-l că oștirea dușmană se apropie din ce în ce. Ei îl îndeamnă să-și cruțe viața, orice întîrziere putîndu-i fi fatală. Ion Vodă refuză să le dea ascultare și, împreună cu ceilalți viteji, se aruncă din nou în luptă.

Bătălia devine din ce în ce mai crîncenă : bătrînul Mălai și credinciosul Joldea cad loviți ; însuși Ion Vodă este rănit de moarte de o săgeată. Predînd spada glorioasă a lui Ștefan cel Mare, viteazul domnitor moare în mijlocul ostașilor săi, îmbărbătîndu-i să lupte și mai departe pentru eliberarea Moldovei.



Odată cu înflorirea din ultimii ani a artei muzicale din țara noastră, rezultat al activității creatoare duse de compozitorii noștri ce au format o adevărată școală muzicală națională în condițiile noi asigurate culturii și artelor de către regimul nostru democrat-popular, se pune neconținut problema făuririi unor lucrări originale de operă, care să exprime în mod valabil realitățile vii ale poporului nostru. Problema

apare cu atît mai importantă, cu cît alte popoare — ne gîndim aci în primul rînd la cele înconjurătoare — au ajuns să aibă mai de mult operele lor naționale, reflectînd specificul culturii respective (operele lui Erkel, Moniuszko, Smetana, Janacek etc.). Este adevărat că avem exemple de opere istorice naționale și la unii dintre compozitorii înaintași ai muzicii noastre (amintim în special lucrările lui Eduard Caudella), ca și la unii dintre compozitorii din perioada dintre cele două războaie mondiale (Alexandru Lăpușneanu de Alexandru Zirra, Constantin Brîncoveanu de Sabin Dragoi etc.), dar acestea au fost doar încercări izolate, fără o semnificație generală în ceea ce privește propășirea propriu-zisă a operei naționale ca gen muzical. Opera Oedip de George Enescu, nefiind pînă în prezent reprezentată în țară, nu a putut influența creația originală de operă.

Din această cauză se cuvine a fi subliniată importanța acestor lucrări, cum este și drama muzicală Ion Vodă cel Cumplit a lui Gheorghe Dumitrescu, care aduc pe scenă întîmplări din trecutul frămîntat al poporului nostru, oglindind în forme muzicale superioare lupta de totdeauna a poporului împotriva asupritorilor.

Acțiunea operei se desfășoară la sfîrșitul secolului XVI, în timpul domniei lui Ion Vodă (1572—1574), poreclit de dușmanii săi cel Cumplit, pentru că a reprimat cu asprime toate acțiunile de trădare ale boierilor.

Libretul alcătuit de compozitor și de regizorul George Teodorescu — luînd ca bază piesa de teatru cu același titlu a lui Laurențiu Fulga precum și alte izvoare ca, de pildă, monografia istorică a lui B. P. Hasdeu — ne înfățișează lupta eroică a poporului moldovean, condus de viteazul strănepot al lui Ștefan cel Mare, împotriva jugului turcesc. Din cauza uneltirii boierești care, în interesul menținerii privilegiilor de clasă, amenințate prin măsurile luate de domnitor, au trădat interesele țării, trecînd de partea turcilor, lupta a avut un deznodămînt tragic. Dar moartea eroică a lui Ion Vodă nu a însemnat de fel și sfîrșitul luptei: respectînd ultima dorință a voievodului, poporul a dus mai departe năzuința mereu vie către libertate și dreptate socială.

Opera Ion Vodă cel Cumplit a fost concepută de compozitor ca formînd partea de mijloc a unei trilogii muzicale ce înfățișează evenimentele cu caracter tragic din trecutul istoric (Trilogia jertfei), prima parte constituind-o opera Decebal (terminată recent, dar încă nereprezentată), iar ultima parte fiind oratoriul Tudor Vladimirescu. Ea îmbracă forma de dramă muzicală, fără alternanțe de arii și ansambluri vocale ca în operele tradiționale, muzica și acțiunea dramatică avînd o desfășurare continuă.

Ca și în oratoriul Tudor Vladimirescu, trebuie de relevat și aci în primul rînd dramatismul limbajului muzical. Compozitorul a reușit să îmbine diferite genuri de recitative (care ocupă rolul principal în operă), mergînd de la recitativul simplu, întrerupt doar de cîteva acorduri orchestrale, pînă la recitativul melodic dezvoltat (de pildă : monologul lui Ion Vodă din tabloul 2 al actului II), bazîndu-le pe intonații populare, prelucrate într-o formă cu totul originală. Pentru caracterizarea unor personaje principale sau a unor situații determinante, autorul recurge cu succes la procedeul wagnerian al leitmotivelor, cum ar fi motivul lui Ion Vodă, al lui Ieremia, motivul trădării, al iubirii de țară etc. Potrivit rolului determinant acordat maselor populare în cadrul acțiunii, părțile corale ocupă un loc de seamă în cadrul operei. Aci Gheorghe Dumitrescu a dovedit din nou aceeași măiestrie cunoscută din compozițiile sale anterioare, utilizînd, alături de intonații cu caracter popular, și două melodii străvechi (corurile Ștefan, Ștefan, domn cel mare și Hai frați, hai frați).

Deși mai puține la număr, scenele lirice servesc să asigure, prin contrast, momente de destindere în mijlocul situațiilor tragice. În această direcție amintim aria Roxandei din actul III, apoi emoționantul colind al zimbrului din tabloul 1 al actului II, în care compozitorul înfățișează o datină populară strămoșească, anume o îmbinare de cîntec cu o colindă corală și pantomimă. (Dans).

Prima reprezentare integrală a operei a avut loc pe scena Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. la 12 aprilie 1956, bucurîndu-se de la început de o primire caldă din partea publicului nostru.

EISIKOVITS Max

Născut la Blaj la 8 octombrie 1908, compozitorul Max Eisikovits și-a făcut studiile muzicale la Conservatorul din Cluj, avînd ca profesor de compoziție pe Marțian Negrea. Încă din timpul studenției, el se face cunoscut publicului printr-un recital de lucrări proprii. Paralel cu activitatea componistică și cea pedagogică, el întreprinde și cercetări de folclor, studiind caracteristicile muzicii populare ardelenesti de toate naționalitățile.

După ce în timpul ultimului război îl vedem în fruntea unui conservator particular la Timișoara, organizat pentru studenții îndepărtați de către regimul fascist din învățămîntul public pentru motive naționale și rasiale, începînd din anul 1946 el activează la Cluj, aducînd o contribuție valoroasă la dezvoltarea vieții muzicale din capitala Ardealului. La început a fost profesor la Conservatorul maghiar de Stat, apoi primul director al Operei maghiare de Stat, înființate în 1948. Între anii 1950—1953 Eisikovits este directorul Conservatorului *Gh. Dima* din Cluj, unde ocupă în prezent funcția de profesor la catedra de contrapunct.

Din creația sa desprindem lucrări vocal-simfonice, cum sînt cantata *Vulturul răzbunării*, *Cantata tineretului*, precum și numeroase cîntece de mase. Prin opera-basm *Povestea țapului*, distinsă cu Premiul de Stat pe anul 1955, Max Eisikovits a contribuit cu succes la dezvoltarea creației noastre noi de operă.

Compozitorul a depus o susținută activitate creatoare și în domeniul muzicii de cameră, unde a scris în special piese de pian : 2 *dansuri*, 10 *miniaturi*, un *Rondo*, *Cîntecul vine de la Răsărit*, o *Sonatină*, apoi *Sonatina pentru vioară și pian*, numeroase cîntece pe versurile unor poeți maghiari și romîni, și reușite coruri pentru copii.

POVESTEA ȚAPULUI

Operă-basm în 3 acte (5 tablouri). Textul de Ilie Balea și Ion Bartalis, inspirat din basmul cu același nume al scriitorului sovietic Marșak.

BABA (*mezzo-soprană*); MOȘUL (*bas*); ȚAPUL (*tenor*); TREI SPIRIDUȘI (*tenor, bariton, bas*); URSUL (*bas*); TREI IELE (*două soprane și o altistă*); TARTORUL (*bas-bariton*).

Baba Hîrca, liliacul, cucuveaua, veverița, un măscărici, doi robi, spiriduși, vrăjitoare, iele, lupi, urși.

Locul și timpul acțiunii: în țara basmelor.

Actul I

(**Tabloul 1).** La marginea unui sat, într-o colibă. Aci trăiesc doi bătrâni săraci : un moș și o babă, îngrijiți cu credință de un Țap, singura bucurie a vieții lor. Baba lucrează la o pufoaică în așteptarea moșului. (*Cîntec*). Acesta apare în curînd, aducînd din pădure o legătură de vreascuri. Moșul și baba se plîng de povara grea a bătrîneții, dar odată cu venirea Țapului, care de asemenea se întoarce de la pădure, toată casa se înveselește. Harnic și plin de voioșie, Țapul pregătește bătrînilor de mîncare ; apoi după ce iau masa, pentru a-i adormi pe cei doi bătrîni, el le spune povestea vieții sale : cum a fost alungat de acasă în toiu iernii și cum a fost găsit în pădure, luat de suflet și crescut de către binefăcătorii săi de acum. (*Cîntec de leagăn*).

După ce bătrîinii au adormit, Țapul pleacă din nou în pădure, pentru a culege ciuperci. Însă abia a ieșit din colibă, că își fac apariția ca din pămînt cei trei spiriduși, trimiși de către Tartorul cel rău, ca să-l ademenească și să devină robul lor.

(**Tabloul 2).** O poiană la marginea pădurii. Fetele din sat culeg flori și ciuperci ; ele își arată întreaga bucurie văzînd poiana însorită. Vestea că se apropie un urs le pune însă pe fugă.

Ursul nu întîrzie să apară ; el se vaită de durere, căci o surcică i-a străpuns laba. În poiană vine și Țapul, care văzînd ursul, la început vrea să fugă și el dar, dîndu-și seama de necazul acestuia, prinde curaj, se apropie și-l scapă de dureri, scoțînd țepușa din labă. Ursul îi promite că oricînd va avea nevoie îi va veni în ajutor. Apoi amîndoi se depărtează.

Cei trei spiriduși apar din nou. Pentru a-l ademeni pe Țap — care între timp s-a întors în poiană în drum spre casă — îi ies în cale, travestiți sub diferite înfățișări, și-l îmbie să meargă cu ei în Țara zînelor. Dar Țapul nu are încredere în vorbele lor și îi gonește.

Deodată apar în poiană tot felul de vietăți vrăjite, avînd în mijlocul lor pe cele trei iele. (*Balet*).

Acestea îl invită pe Țap să vină cu ele într-o țară fermecată, unde va duce un trai îmbelșugat, fără să mai muncească; lîngă un palat de sare el va găsi o varză fermecată care, oricît ar mîncea din ea, nu se termină niciodată.

Dar Țapul nici de data aceasta nu vrea să-i urmeze ; el se gîndește la cei doi bătrîni ai săi care ar rămîne în felul acesta fără nici un sprijin. Cînd însă i se promite că va putea să se întoarcă oricînd acasă și că, pe deasupra, va putea lua cu sine și varza fermecată, Țapul nu mai are încotro și se hotărăște să plece spre țara aceea vrăjită.

Actul II

În grota Tartorului, care mai tîrziu se preface într-un palat de sare. În grota Tartorului mișună tot felul de vietăți : spiriduși, vrăjitoare, iele, lilieci, cucuvele, lupi și chiar Baba Hîrca. Apare Tartorul, stăpînul lor, și le arată toate pregătirile ce urmează să le facă pentru ademenirea Țapului, ca să cadă și el în robie veșnică. Pentru ca Țapul să creadă că se găsește cu adevărat în țara fermecată a zînelor, grota lui se va preface într-un palat strălucitor de sare, dar în clipa cînd va gusta din varza fermecată, el va deveni robul Tartorului. (*Arie*).

La un semn al acestuia întunericul din grota dispăre și în fața noastră apare un palat luminos de sare.

Țapul sosește și este primit cu mare alai de către jivinele drăcești, travestite sub chipul unor ființe și animale blajine. Cînd la un moment dat Țapul simte miros de lup, Tartorul poruncește lupilor cu înfățișare de oi, să se depărteze în grabă, spre a nu împiedica atragerea Țapului în cursa ce i-a întins-o.

Pentru a-l ademeni pe Țap, Tartorul face un semn cu tichia lui fermecată și iată că apare varza miraculoasă! Deoarece Țapul continuă să reziste tuturor îmbierilor ce-l îndeamnă să guste din varză, Tartorul recurge la toate vrăjile de care dispune spre a-l ispiti. (*Balet*). În cele din urmă, la îndemnurile repetate de a încerca să guste din varză, Țapul cade în ispită și o gustă. Dar în aceeași clipă palatul de sare dispare și în locul lui ni se înfățișează din nou grota întunecoasă, în care de astă dată și Țapul a devenit rob.

Actul III

(**Tabloul 1).** În grota Tartorului. Alături de alte animale căzute în robie, trudește și Țapul din greu. Legat în lanțuri, el trebuie să învîrtească o piatră de moară, îndurînd hărțuielile și batjocura celor trei spiriduși. Totuși, Țapul nu și-a pierdut speranța de a scăpa : și-a adus aminte de promisiunea ursului de a-i veni în ajutor și, reușind să scape o veveriță dintr-o cușcă în care era închisă, o trimite numaidecît la urs.

Asmuțiți de spiriduși, lupii încep acum să-l hărțuiască pe Țap. Situația devine din ce în ce mai primejdioasă pînă în clipa cînd sosește ursul împreună cu firtații lui, care sar în ajutorul Țapului. Se pare că lupii vor ieși învingători în această luptă, sprijiniți de puterea Tartorului, dar între timp Țapul a observat că toată puterea acestuia se găsește în tichia pe care o poartă. El se repede și i-o smulge din cap. Din această clipă, puterea sa este înfrîntă, odată cu toate relele, iar Tartorul dispare, mistuit de flăcări. Țapul împreună cu urșii dau la o parte stîncile care închideau ieșirea grotei ; lumina pătrunde, alungînd întunericul.

(Tabloul 2). Poiană însorită, în apropierea satului. Scăpat din mînile Tartorului, Țapul își ia rămas-bun de la urs și de la celelalte animale slobozite din robie. Acum Țapul se grăbește să se întoarcă acasă, spre a-i găsi pe cei doi bătrîni. Dar aceștia nu întîrzie să apară: ei tocmai porniseră de acasă împreună cu locuitorii satului în căutarea Țapului. Bucuria revederii este mare, sătenii cîntă și joacă, plini de fericire. (*Dans țărănesc și cor final*).

*

Textul operei s-a inspirat din basmul Povestea Țapului de scriitorul sovietic Marșak; el a fost scris întîi în limba maghiară de poetul Ion Bartalis, primind apoi forma definitivă în versiunea romînă de la Ilie Balea, director de scenă la Opera Romînă de Stat din Cluj.

Prezentînd pe scenă o lume de basm în care, alături de oameni, apar tot felul de vietăți fantastice, acțiunea operei oglindește în esență lupta dintre forțele binelui cu cele ale răului, terminîndu-se cu triumful celor dintîi. Cu tot caracterul fantastic al peripețiilor din basm, se poate întrezări — ca în orice fabulă — legătura strînsă cu realitățile vieții; aci robia este înfrîntă și libertatea triumfă.

Din punct de vedere muzical, Max Eisikovits a reușit să înfățișeze lumea bogată a basmului prin imagini artistice potrivite acțiunii, muzica remarcîndu-se prin accesibilitate și o melodicitate aleasă. Recurgînd la tehnica leitmotivelor, compozitorul caracterizează personajele pozitive (cei doi bătrîni, Țapul, ursul) prin intonații izvorîte din muzica populară ardelenescă, imbinînd cu succes unele elemente de stil ale folclorului romînesc cu ale celui maghiar. Același caracter îl prezintă și unele momente lirice ale operei, cum ar fi cîntecul babei sau cîntecul de leagăn al Țapului (tabloul 1 din actul I). Pe de altă parte, personajele negative sînt înfățișate printr-un limbaj muzical cromatic și o ritmică aspră, tăioasă. Au primit o întruchipare, ce vădește multă măiestrie artistică, scenele de balet (în special baletul din grotă Tartorului) precum și corurile populare ale sătenilor.

Opera Povestea ȱapului a fost reprezentată pentru prima oară la 14 august 1954 pe scena teatrului de Operă și Balet din București, în cadrul manifestărilor culturale organizate în cinstea celei de a 10-a aniversări a eliberării țării noastre, intrînd apoi în repertoriul permanent al Operei romîne de Stat din Cluj.

ERKEL Ferenc

Intemeietor al operei naționale clasice maghiare, lucrările de operă ale lui Erkel ar merita să fie cunoscute și răspândite și în afara granițelor Ungariei, ele constituind astfel fără îndoială o îmbogățire valoroasă a repertoriului lirico-dramatic. Pentru ascultătorii din țara noastră, viața și activitatea lui Erkel prezintă interes nu numai fiindcă unele din operele sale figurează în repertoriul permanent al Operei maghiare de Stat din Cluj, dar și datorită împrejurării că sînt strîns legate de trecutul Ardealului.

Ferenc Erkel s-a născut în localitatea Gyula (comitatul Békés) la 7 noiembrie 1810, dintr-o familie unde aptitudinile muzicale s-au moștenit din tată în fiu (de altfel și fiii compozitorului au devenit muzicieni de seamă). Paralel cu studiile liceale, el s-a ocupat intens cu studiul muzicii; după absolvirea liceului, Erkel pleacă la Cluj, pe atunci centru muzical în plină înflorire, unde activează ca pianist și dirijor. La Cluj exista un teatru permanent de operă, pe scena căruia s-a reprezentat cea dintîi operă maghiară, *Fuga lui Béla*, compusă de Iózsef Ruzitska, el însuși dirijor al operei.

În anul 1836, Erkel părăsește Clujul, plecînd la Pesta, unde se produce întîi ca pianist concertist, apoi ca dirijor permanent al orchestrei Teatrului Național. În contact direct cu lumea teatrului muzical, cînd cunoaște din experiență cerințele muzicii dramatice și fiind puternic influențat de luptele politice și sociale de eliberare națională din preajma anului 1848, compozitorul și-a pus drept țel crearea unei opere naționale care să fie pusă în slujba marilor idei patriotice.

Astfel dă la iveală operele istorice *Maria Bátor* (1840) și *Hunyadi László* (1844), care au obținut încă de la început un succes puțin obișnuit. Tot el a scris și imnul național maghiar, pe textul poetului Kőlcsey.

În anii care au urmat represiunii sîngeroase a revoluției, lucrările lui Erkel au fost interzise de cenzura austriacă, astfel că opera *Bánk Bán*, socotită pe drept cuvînt drept cea mai valoroasă operă clasică maghiară, a fost reprezentată abia în anul 1861. Acestei lucrări îi urmară: *Sarolta*, operă comică cu caracter popular (1862), apoi operele istorice *Gheorghe Doja* (1867) și *George Brancovici* (1874), importante prin limbajul lor muzical. Sub influența reformei wagneriene, în aceste opere predomină declamația muzicală cu caracter de recitativ, orchestra primind un rol precumpănitor în zugrăvirea situațiilor dramatice și în caracterizarea muzicală a personajelor.

Ultimele sale opere sînt: *Eroi anonimi* (1880) și *Regele Ștefan* (1885).

Paralel cu activitatea creatoare, Erkel a fost și un neobosit animator al vieții muzicale din Ungaria.

Dirijor cu autoritate, el este unul din fondatorii Societății filarmonice, conducînd ani de-a rîndul concertele acesteia, iar, de la înființarea Academiei de Muzică din Budapesta, a funcționat ca primul ei director între anii 1875—1889.

Erkel moare la Budapesta, la 15 iunie 1893.

HUNYADI LÁSZLÓ

Operă în 4 acte (8 tablouri). Textul de Béni Egressy.

LADISLAU V, regele Ungariei (*tenor*); CONTELE ULRİK CILLEI, guvernator (*bariton*); ERZSÉBET SZILÁGYI, văduva lui János Hunyadi (*soprană*); LÁSZLÓ HUNYADI (*tenor*) și MÁTYÁS HUNYADI (*mezzo-soprană*), fiii ei; GARA, palatinul Ungariei (*bariton*); MARIA, fiica lui (*soprană*); ROZGONYI, ofițer, aderent al familiei Hunyadi (*bariton*).

Nobili, doamne, cavaleri, ofițeri, soldați, popor, călugări.

Locul și timpul acțiunii: Ungaria, în anul 1456.

Uvertura cuprinde o înșirare a unora din melodiile operei, fără ca acestea să primească o dezvoltare simfonică mai amplă.

Actul I

În interiorul cetății Bălgrad. Aderenții familiei Hunyadi așteaptă sosirea regelui. Ei sînt cuprinși de revoltă aflînd că regele a numit în postul de guvernator al Ungariei pe contele Ulrik Cillei, dușman de moarte al familiei Hunyadi. László Hunyadi, comandantul cetății, care tocmai sosește, încearcă să-i liniștească, spunînd că are deplină încredere în intențiile regelui.

Dar curînd se convinge și el de realitate, cînd este adus un mesager al lui Cillei. Într-adevăr, la acesta s-a găsit, în clipa cînd a fost prins, o scrisoare adresată voievodului sîrb Brancovici, căruia i se încredința planul urzit pentru uciderea celor doi frați Hunyadi.

Regele își face apariția împreună cu guvernatorul Cillei și suita sa, urmat de o oaste de mercenari. László Hunyadi îl întîmpină cu onorurile cuvenite, dar după ce intră întreaga suită a regelui, iese spre a da poruncă să se ridice punțile cetății, astfel că mercenarii rămîn pe dinafară. Regele este cuprins de teamă, mai ales cînd Cillei reușește să-l convingă că aderenții lui Hunyadi atentează la viața lui. Ca să-și poată potoli setea de mărire, Cillei obține de la regele lipsit de voință, osîndirea la moarte a lui Hunyadi. În acest scop se va organiza o serbare, în cursul căreia Hunyadi și toți aderenții lui vor fi măcelăriți.

Regele se depărtează iar Cillei, rămas singur, își arată bucuria că dușmanii săi sînt sortiți pieirii. Apoi pleacă și el.

László Hunyadi se înapoiază. Gîndurile sale sînt îndreptate spre Maria, frumoasa sa logodnică, fiica palatinului Gara. (*Arie*). Visurile sale sînt întrerupte de sosirea ofițerului Rozgony. Aderent al familiei Hunyadi, acesta îi dezvăluie toate uneltirile lui Cillei.

Știrile aduse de Rozgony se adeveresc mai curînd decît ar fi crezut : Cillei apare și-l invită pe Hunyadi la serbare în numele regelui. László refuză invitația, reproșîndu-i în cuvinte aspre uneltirile sale criminale. Demascat astfel, Cillei scoate sabia, încercînd să-l străpungă pe László, dar în acest moment apar prietenii acestuia și-l ucid pe trădător.

Regele, care între timp s-a întors, vede cu groază cele întîmplate. Temîndu-se pentru propria sa viață, el își ascunde cu grijă gîndurile sale adevărate și se preface că le acordă tuturor iertare. Aderenții lui Hunyadi sînt fericiți de acest deznodămînt : prin moartea intrigantului Cillei, a luat sfîrșit dezbinarea. (*Cor hărbătesc*).

Actul II

(**Tabloul 1).** **Sală în cetatea Timișoarei.** Maria, frumoasa logodnică a lui László Hunyadi, se gîndește cu dragoste la iubitul ei. Fratele lui László, tînărul Mátyás Hunyadi, sosește și aduce vestea venirii apropiate a logodnicului ei. După aceea amîndoi se depărtează.

Erzsébet Szilágyi, văduva lui János Hunyadi, vine înconjurată de doamne de companie. Ea se teme că regele se va răzbuna crunt pentru uciderea confidentului său. Atunci cînd doamnele anunță că regele se apropie de cetate, mult încercata mamă se hotărăște să-l implore pe rege ca să-i ierte pe fiii ei.

Sosește regele cu suita sa. La rugămintile mamei, regele promite că nu va răzbuna moartea lui Cillei. Maria, care a apărut și ea la venirea regelui, îi mulțumește pentru acest gest mărinimos. Frumusețea tinerei fete îl impresionează adînc pe rege care-i adresează cîteva cuvinte afectuoase.

După ce s-au depărtat cu toții, tatăl Mariei, palatinul Gara — care a observat privirile de dragoste îndreptate de rege asupra fiicei sale — ne dezvăluie gîndurile sale pline de ambiție : fiica sa trebuie să devină regină, iar el, după ce prin învinuire bine ticluite va nimici toată familia Hunyadi, va rămîne stăpînul de fapt al țării. (*Arie*). După aceea pleacă.

Ăpare din nou Erzsébet Szilágyi, împreună cu fiii ei. Ea este fericită că a obținut de la rege iertarea lor. Dar sufletul îi este din nou cuprins de gânduri negre când vine palatinul Gara și-i invită, în numele regelui, pe cei doi tineri Hunyadi să-l urmeze. Mátyás se întoarce în curînd și povestește că regele i-a primit pe amîndoi cu multă prietenie. Mama este în culmea bucuriei. (*Arie de coloratură*, denumită „*La Grange*“, după numele unei cîntărețe franceze pentru care a fost compusă).

(**Tabloul 2).** În capela cetății. László și Maria s-au întîlnit aci și schimbă între ei cuvînte de iubire. (*Duet*).

Nobilimea cetății s-a adunat spre a-l întîmpina pe rege. Ca să risipească pentru totdeauna temerile mamei, regele o roagă pe Erzsébet să-l considere drept fiul ei. Mulțimea este impresionată de acest gest și-l aclamă din tot sufletul pe rege. Acesta se apropie de altarul capelei și întărește prin jurămint solemn promisiunea de a nu ridica niciodată mîna împotriva celor doi frați Hunyadi.

Actul III

(**Tabloul 1).** Apartamentul regelui din cetea de scaun Buda. Regele s-a îndrăgostit nebu-nește de Maria, gândurile sale se îndreaptă mereu către ea. Palatinul Gara vine și-l anunță că el nu va permite niciodată căsătoria fiicei sale cu László pe care îl acuză totodată de a fi urzit un complot împotriva tronului. Regele este bucu-ros că poate da crezare unor astfel de calomnii; de aceea îl împuternicește pe palatin ca să-l arunce pe László în tem-niță; după ce acesta va fi executat, frumoasa Maria va fi a lui!

(**Tabloul 2).** În grădinile cetății Buda. Invitații sărbătoreasc nunta lui László cu Maria. Maria își cîntă feri-cirea de a fi alături de iubitul ei. (*Arie*). Serbarea continuă cu și mai multă strălucire. (*Balet*).

Dar în mijlocul festivității își face apariția palatinul Gara, însoțit de o escortă înarmată și, în numele regelui, îl are-tează pe László.

Actul IV

Un *intermezzo orchestral*, cu caracter sumbru, ne face să prevedem sfârșitul tragic al eroului.

(Tabloul 1). **În temniță.** László a fost aruncat în temniță. Totuși el nu și-a pierdut speranța că pînă în cele din urmă va dovedi lipsa de temeinicie a învinuirilor ce i se aduc.

Pe neașteptate apare Maria. Ea a cumpărat pe paznici și vine acum să-l elibereze din închisoare. Cu toate rugămintele ei, László refuză să o urmeze : dacă ar fugi, ar însemna că-și recunoaște vinovăția.

Dar între timp Gara a descoperit planul fiicei sale ; el pătrunde în temniță în fruntea unui detașament de soldați. Cei doi iubiți își iau rămas-bun, spunîndu-și un ultim adio. (*Duet*).

(Tabloul 2). **În drum spre eșafod.** În sunetele unui marș funebru, László Hunyadi este dus spre eșafod.

(Tabloul 3). **Piața Sf. Gheorghe din Buda.** În mijlocul pieței a fost ridicat eșafodul. Cerul se întunecă : din ce în ce mai mult se apropie furtuna. Erzsébet Szilágyi încearcă cu greu să răzbească pînă la locul execuției. Făcîndu-și loc prin mulțimea care s-a adunat în piață, tînguirile nefericitei mame acoperă vuietul furtunii ce s-a dezlănțuit. Dar soldații îi atîin calea și nu o lasă să se apropie.

Se aude vocea lui László Hunyadi, care-și susține nevinovăția pînă în clipa morții.

Călăul lovește de trei ori cu barda, fără a-l nimeri. Poporul imploră iertare, însă, din ordinul lui Gara, călăul lovește și pentru a patra oară. Acum capul lui László cade la pămînt.

★

Prin compunerea operei Hunyadi László, a cărei premieră a avut loc la 27 ianuarie 1844 pe scena Teatrului Național din Pesta, compozitorul Erkel a pus bazele operei

naționale maghiare, tratînd anumite evenimente istorice din trecutul țării.

Personajul principal al operei, László Hunyadi a fost fiul cel mai mare al eroului național Ioan de Huniade (Iancu Corvin), unul din cei mai mari conducători de oști din evul mediu (1385—1456). Văzînd pericolul ce amenința independența țărilor din sud-estul Europei în urma expansiunii Imperiului otoman, el a căutat să înmănușeze sub o conducere militară unică oștile popoarelor balcanice, pentru a opri astfel puhoiul armatelor turcești. În același timp Ioan de Huniade a militat în interiorul țării pentru întărirea prestigiului regelui, ce constituia singura putere centrală capabilă să înfrîneze abuzurile marii nobilimi feudale, reușind să adune în jurul ei masele poporului, inclusiv țărănimia iobagă. De aceea, la moartea lui, survenită scurt timp după strălucita victorie obținută asupra turcilor în marea bătălie de la Bălgrad (Nándorfehérvár), cercurile înaltei nobilimi au făcut totul spre a nimici familia de Huniade, în care au văzut o amenințare pentru privilegiile lor. Profitînd de slăbiciunea tînărului rege Ladislau V, căzut în întregime sub influența nobililor în frunte cu contele Cillei — acesta mare demnitar de origine germană — ei au obținut executarea pe eșafod a lui László Hunyadi.

În ceea ce privește stilul muzical al operei, deși Erkel a respectat vechile tipare tradiționale ale operei italiene din prima jumătate a secolului XIX (Rossini, Bellini, Donizetti), totuși în toată melodia sa se resimte puternic influența intonațiilor și mai ales a ritmurilor muzicii populare maghiare, reflectată sub forma dansului verbunkos (bărbuncul).

Publicul de atunci a primit cu mult entuziasm opera lui Erkel, nu numai din cauza frumuseții muzicii, dar și pentru că tendința ei de bază, anume lupta împotriva asupririi străine și demascarea trădării de țară a unei părți a nobilimii, corespundea cu aspirațiile generale ale poporului maghiar din perioada imediat premergătoare Revoluției din 1848. Melodia corului bărbătesc de la sfîrșitul actului I (A murit intrigantul, s-a sfîrșit dezbinarea), a devenit chiar marșul de luptă al revoluționarilor.

BANUL BÁNK

(„BANK BAN“)

Operă în 3 acte (5 tablouri). Textul de Béni Egressy, după tragedia lui Iózsef Katona.

ANDREI II, regele Ungariei (*bariton*); REGINA GERTRUDA (*mezzo-soprană*); PRINȚUL OTTO DE MERANIA, fratele ei (*tenor*); BANUL BÁNK, palatinul Ungariei (*tenor*); MELINDA, soția lui (*soprană*); TIBORC, țăran bătrîn (*bariton*); PETUR, banul Bihorului (*bas-bariton*); BIBERACH, cavaler (*bariton*); SÓLYOM, ofițer, aghiotantul regelui (*tenor*).

Nobili, curteni, doamne de la curte, țărani.

Locul și timpul acțiunii: Ungaria la începutul secolului XIII.

Preludiul orchestral începe cu un motiv melancolic (ce revine apoi în decursul operei în aria Melindei), urmat de o temă cu accente încordate, ce anunță întâmplările tragice din operă (temă luată din finalul actului I).

Actul I

Sală în palatul regal din Visegrád. Petrecerea de la curte este în toi. Un grup de nobili maghiari comentează cu vădită nemulțumire faptul că regina Gertruda — profitînd de împrejurarea că regele este plecat la război — a transformat palatul într-un cuib de petreceri, iar demnitățile cele mai importante le-a distribuit unor aventurier străini ce făceau parte din entourage-ul ei. Cel mai indignat dintre ei este Petur, banul Bihorului, care se așează în fruntea revoltei ce o pregătesc. Văzînd că atitudinea lor ar putea da de bănuț, nobilii îl roagă pe Petur să-i mai înveselească; el începe să cînte, iar cîntecul acestuia este reluat de toți cei de față. (*Cîntec de pahar*).

În mijlocul petrecerii își face apariția regina Gertruda, în suita căreia o vedem și pe frumoasa Melinda, soția banului Bánk, care a fost însărcinată de rege ca în lipsa lui să

conducă treburile țării. În preajma ei se găsește prințul Otto, fratele reginei, care, îndrăgostit de ea, o urmărește pe Melinda în tot locul. Spre a ușura seducerea tinerei soții a lui Bánk, regina l-a trimis pe acesta într-o misiune oficială prin țară. Toate insistențele lui Otto pe lângă Melinda sînt însă zadarnice : ea îl refuză cu demnitate.

În timp ce toți invitații, afară de Petur, se depărtează trecînd în sălile învecinate, apare pe neașteptate banul Bánk, chemat în secret la palat de către nobilii răzvrătiți. Petur îi aduce la cunoștință conspirația organizată împotriva reginei și caută să-l convingă să accepte el conducerea acestei acțiuni. Dar Bánk, care nu cunoaște încă uneltirile Gertrudei, îl refuză cu indignare, ba chiar îl face să întrevadă aspra pedeapsă ce-i așteaptă pe cei ce vor îndrăzni să se ridice împotriva reginei. Totuși Petur continuă să insiste și-l anunță că parola conspirativă a răzvrătiților este „*Melinda*“, numele soției sale. Această știre are darul de a-l impresiona puternic pe Bánk.

Cavalerul Biberach, un curtezan intrigant și fără scrupule, se apropie de ei. El dezvăluie lui Bánk că prințul Otto urmărește seducerea soției sale. Acum Bánk nu mai șovăie : îi promite lui Petur că se va alătura numaidecît acțiunii conspiratorilor. După ce pleacă banul Bánk, suita reginei se înapoiază și începe dansul. (*Balet*). Prințul Otto continuă să se afle mereu pe lângă Melinda, încurajat fiind de regină, care o îndeamnă necontenit să cedeze insistențelor acestuia. Atunci cînd invitații părăsesc din nou sala de festivități, Otto se așează în calea Melindei și-i adresează în genunchi cuvinte înfocate de dragoste. Dar Melinda îl refuză din nou și pleacă plină de indignare.

Chemat de intrigantul Biberach, banul Bánk intră în sală chiar în clipa în care Melinda se depărta de prințul Otto căzut în genunchi în fața ei. Înșelat de aparențe și vînzîndu-i împreună, banul Bánk este zguduit pînă în adîncul sufletului său. (*Arie*). Apoi se depărtează, jurînd răzbunare.

Prințul Otto se întoarce și se plînge lui Biberach că Melinda îi refuză dragostea. Biberach, care joacă un rol de duplicitate, îi oferă prințului două prafuri. Amestecate în băutură, unul din prafuri o va adormi pe regină, iar celălalt va

avea darul de a provoca Melindei o pasiune puternică pentru prinț, astfel că el o va putea seduce cu ușurință. După plecarea prințului, Biberach își arată satisfacția pentru reușita intrigilor sale.

Festivitatea se apropie de sfârșit. Invitații s-au înapoiat în sală și regina își ia rămas bun de la ei. Melinda îi reproșează reginei în cuvinte pline de amărăciune că a adus-o aci la curte, în loc s-o lase în căminul ei fericit de la moșie. Regina îi răspunde cu asprime și-i ordonă deplină supunere. În timp ce regina se retrage cu suita ei, toți cei de față privesc cu o simpatie plină de compătimire spre îndurerata Melinda.

Actul II

(Tabloul 1). Într-o cameră a palatului. Banul Bánk se frământă în urma celor văzute de el. Durerea din sufletul său se împletește cu îngrijorarea pentru soarta patriei sale. (*Arie*).

În acest timp își face apariția Tiborc, un țăran bătrîn. Îmbrăcat în zdrențe, el deplînge mizeria amară a poporului, jefuit de curtenii risipitori, încurajați de regina străină de neam. Îngîndurat, banul Bánk recunoaște în Tiborc pe cel ce i-a salvat viața odinioară, ferindu-l de pumnalul unui spadasin. (*Duet*). După ce îi dă un dar bogat, îl roagă să-l lase singur.

Biberach vine și-l anunță pe banul Bánk că soția sa a fost necinstită de prințul Otto. Văzînd furia banului, el se depărtează în grabă. După cîteva clipe apare și Melinda, cu părul despletit, ca ieșită din minți. În durerea sa nemărginită, Bánk își blestemă copilul. Melinda se aruncă la picioarele sale : mai bine s-o omoare pe ea, dar să nu facă nici un rău copilului nevinovat. (*Arie*). Minia lui Bánk se mai potolește. Îl cheamă pe bătrînul Tiborc și-i încredințează soția și copilașul pe care urmează să-i conducă în castelul său de la țară. În scurt timp îi va urma și el acolo. Melinda își ia rămas-bun de la soțul ei și pleacă.

(Tabloul 2). În apartamentul reginei. Banul Bánk s-a prezentat în fața reginei. Gertruda îl trage la răs-

pundere, reproșându-i că s-a întors la palat fără a fi fost rechemat de ea. Banul Bánk îi răspunde cu demnitate și, în cuvinte hotărâte, îi cere socoteală atît pentru suferințele poporului, cît și pentru necinstirea soției sale. Discuția devine din ce în ce mai violentă și, în fața atitudinii amenințătoare a banului, regina strigă după ajutor. Apare pentru un moment prințul Otto, dar fuge în mod laș, văzînd mînia lui Bánk.

Regina se înarmează pe ascuns cu un pumnal și încearcă să-l ucidă pe Bánk. Acesta îi smulge însă pumnalul din mînă și i-l împlîntă în piept.

Actul III

(Tabloul 1). **La malul Tisei.** Este noapte. Bătrînul Tiborc a ajuns aci împreună cu Melinda și copilul, pregătindu-se să treacă fluviul într-o barcă. Deși Tiborc o zorește tot timpul pe stăpîna sa din pricina furtunii care se apropie, Melinda nici nu-l ascultă : cu mințile rătăcite de durere, ea povestește despre o păsărică ce a fost omorîtă de o pasăre de pradă. (*Cîntec*). Apoi își adoarme copilașul cu un cîntec de leagăn.

Furtuna s-a dezlănțuit cu furie. Ieșită complet din minți, Melinda se aruncă împreună cu copilul în valurile fluviului.

(Tabloul 2). **Sală în palat.** În fața catafalcului reginei se desfășoară ceremonia funerară. Este de față și regele Andrei II, întors din război. Cavalerul Sólyom, aghiotantul său, anunță că nobilii complotiști, în frunte cu banul Petur, acuzați de a o fi ucis pe regină, au fost condamnați la moarte și executați. În același timp el aduce în fața regelui și pe ceilalți răzvrătiți, care protestează însă împotriva acuzațiilor ridicate. Regele ordonă să fie predați și ei în mîna călăului.

Banul Bánk își face apariția și recunoaște că el a ucis-o pe regina Gertruda. Deoarece, din cauza rangului său înalt, fapta sa nu poate fi judecată de rege și văzînd că nici unul dintre nobilii prezenți nu vrea — potrivit obiceiului — să se bată în duel cu Bánk, regele scoate sabia pentru a apăra el însuși onoarea soției sale. În acest moment apare un cor-

tegiu jalnic avînd în frunte pe bătrînul Tiborc, iar în urma lui sînt aduse corpurile neînsuflețite ale Melindei și al copilului ei. Copleșit de durere, Bánk se prăbușește asupra trupurilor celor două ființe iubite. Mulțimea privește înmărmurită la soarta nefericitului soț și părinte.

Acțiunea operei a fost luată după tragedia istorică Bánk Bán a scriitorului Iózséf Katona (1791—1830), considerată ca o culme a dramaturgiei clasice maghiare. Deși întîmplările din piesă se petrec în secolul XIII, în timpul domniei regelui Andrei II al Ungariei, autorul a înțeles să evoce problemele care frămîntau epoca din timpul său : lupta poporului maghiar împotriva jugului străin al casei de Habsburg. În mod corespunzător, în drama lui Katona vedem pe banul Petur, pe bătrînul țăran Tiborc și în cele din urmă chiar pe banul Bánk ridicîndu-se împotriva samavolniciilor reginei Gertruda și a celorlalți meranieni venetici, aduși de ea în țară.

Erkel a fost atras de timpuriu de valoarea dramatică deosebită a piesei lui Katona. Deși opera a fost de multă vreme terminată, împrejurările istorice de după înfrîngerea Revoluției din 1848 au împiedicat ani de zile reprezentarea ei. Premiera a putut avea loc abia în anul 1861, pe scena Teatrului Național din Budapesta.

Opera Banul Bánk se distinge în primul rînd prin puternica expresivitate dramatică a muzicii, care o ridică deasupra celorlalte lucrări ale lui Erkel. Mult mai unitară ca stil decît operele sale anterioare, ea se remarcă, în afară de marea bogăție melodică, printr-o deosebit de reușită caracterizare a personajelor principale. În special figurile feminine (duioșia și tragedia nefericitei Melinda, în contrast cu trufia și perfidia reginei Gertruda) sînt redată prin mijloace muzicale și dramatice deosebit de convingătoare.

GLINKA Mihail

Considerat pe drept cuvînt întemeietorul Școlii naționale muzicale ruse, Glinka i-a deschis acesteia largi perspective de dezvoltare, îmbogățind în același timp tezaurul muzicii universale. După o cunoaștere temeinică a celor mai importante realizări din muzica europeană, el a izbutit să dea la iveală lucrări pline de originalitate, limbajul său muzical inspirîndu-se atît din cîntecul popular rus, cît și al altor popoare. În acest chip, el a realizat un stil muzical profund popular în ceea ce privește izvoarele sale și totodată de o mare importanță pentru toate școlile muzicale naționale ce s-au dezvoltat ulterior și în alte țări.

Mihail Ivanovici Glinka s-a născut la 1 iunie 1804 (stil nou) în satul Novospaskoe din fosta gubernie Smolensk, unde tatăl său poseda o moșie. Trimis la vîrsta de 13 ani la Petersburg, într-un pension destinat pentru educarea copiilor de nobili, el primește aci primele cunoștințe muzicale pe care le adîncește apoi prin studiul continuu al lucrărilor marilor compozitori clasici și însușindu-și temeinic noțiunile de bază ale teoriei muzicii. Pentru aprofundarea culturii sale muzicale, în anul 1830 el întreprinde o călătorie în străinătate, care-l duce prin Italia, Viena și Berlin. În acest din urmă oraș, Glinka ia lecții de la cunoscutul muzician și profesor Siegfried Dehn, perfecționîndu-și măiestria de compozitor.

Întors în patrie după o absență de patru ani, el aduce cu sine un număr apreciabil de compoziții, dintre acestea remarcîndu-se în primul rînd numeroase romanțe pentru voce și pian, apoi lucrări pentru pian și de muzică de cameră (*Sextet pentru pian și coarde, Trio patetic pentru pian,*

clarinet și fagot, din anul 1833). Două creații de mai mare amploare, anume *Capriccio pe teme rusești* pentru pian la 4 mâini și *Uvertura-simfonie pe două cîntece rusești*, deși nu au fost terminate, reprezintă totuși primele încercări ale simfonismului rus bazat pe intonațiile cîntecului popular.

Încă înainte de întoarcerea sa din străinătate, în sufletul lui Glinka s-a zămislit hotărîrea de a compune o operă națională rusă. Cu sprijinul cercurilor literare, pe atunci în plină desfășurare, el își poate duce la bun sfîrșit țelul propus. Prin reprezentarea operei *Ivan Susanin* (1836), primită cu mare entuziasm de public, Glinka se ridică în rîndul celor mai însemnați compozitori ai vremii sale, remarcîndu-se prin deosebita profunzime a gîndirii muzicale și perfecțiunea măiestriei artistice.

Dar societatea aristocratică de la Curtea imperială manifesta o totală neînțelegere față de fondul sincer și omnesc al lucrării sale. Deși a fost numit între timp în postul de dirijor al Capelei corale imperiale, Glinka a trebuit să suporte o serie de umilințe, ce-l determină să părăsească pînă la urmă această funcție.

A doua operă a lui Glinka, *Ruslan și Ludmila* (după poemul lui Pușkin), a fost reprezentată pentru întia oară pe scena Teatrului Mare din Petersburg, la 9 decembrie 1842. Primită cu răceală de către public, ea a dispărut din repertoriu, fiind reluată abia cu mulți ani după moartea compozitorului. Lipsa de succes s-a datorit pe de altă parte felului neglijent al execuției muzicale — la care s-a mers pînă la denaturarea partiturii — cît și stilului cu totul original al acestei noi opere. *Ruslan și Ludmila* este o operă-basm, avînd un subiect fantastic cu o mare varietate de scene și personaje de diverse caractere. Bogăției de imagini scenice îi corespunde o multilateralitate a mijloacelor muzicale utilizate, mergînd de la diferitele tipuri de melodii vocale pînă la marile scene corale și tablouri simfonice, pline de strălucire. Glinka a introdus pe scară largă în această operă intonațiile de muzică orientală, elemente atît de importante în dezvoltarea ulterioară a muzicii ruse.

Tot din această perioadă mai amintim bogata sa creație de romanețe, precum și unele lucrări simfonice ca *Valsul-fantezie* și muzica de scenă pentru piesa de teatru *Cneazul Holmski* a scriitorului N. Kukolnik, prieten al compozitorului.

Insuccesul operei *Ruslan și Ludmila* adăugându-se la decepțiile de ordin intim (despărțirea de soția sa), l-a determinat să părăsească din nou țara, plecând în anul 1844 în străinătate. Se stabilește întâi la Paris, unde leagă o prietenie strânsă cu marele compozitor francez Hector Berlioz, care a contribuit apoi, printr-un concert public și prin articole de revistă, la popularizarea lucrărilor lui. La rîndul său, Glinka începe scrierea unei serii de lucrări simfonice bazate pe prelucrarea orchestrală a unor cîntece și dansuri populare spaniole. Pentru a culege materialul muzical necesar, el pleacă în Spania unde timp de doi ani studiază melodiile populare ale acestei țări. Cu ajutorul acestei culegeri, Glinka scrie cele două piese orchestrale (uverturi spaniole) *Jota aragonesa* (1845) și *Amintirea unei nopți de vară la Madrid*, aceasta din urmă terminată după întoarcerea în Rusia. Tot acum scrie cunoscuta fantezie simfonică *Kamarinskaia*, folosind două cîntece populare ruse, unul de nuntă și celălalt cu caracter de dans (1848). Prin această lucrare, el a dovedit în mod strălucit posibilitățile de prelucrare simfonică a cîntecului popular rus.

Întors în patrie, Glinka suportă din greu indiferența cu care sînt primite lucrările sale și, cuprins de o stare de depresiune psihică, productivitatea sa creatoare începe să scadă. Deși a plănuvit compunerea unor lucrări simfonice și chiar a unei noi opere, nu a mai scris decît unele romanețe și mici piese pentru pian.

Moartea îl surprinde la 15 februarie 1857 la Berlin, unde plecase pentru studierea modurilor bisericești medievale, fiind preocupat de problema înnoirii muzicii bisericești ruse. Ulterior, rămășițele sale pămîntești au fost aduse în patrie și înhumate acolo.

IVAN SUSANIN

Operă în 4 acte (5 tablouri) și un epilog. Textul de E. F. Rozen.

IVAN SUSANIN, țăran din satul Domnino (*bas*); ANTONIDA, fiica sa (*soprană*); SOBININ, logodnicul ei (*tenor*); VANIA, fiul adoptiv al lui Susanin (*alto*); REGELE SIGISMUND al Poloniei (*bariton*); Un sol polonez (*tenor*).

Țărani și țărance; ofițeri și ostași ruși; nobili, ofițeri și soldați polonezi; popor.

Locul și timpul acțiunii: în Rusia, în satul Domnino și împrejurimi; actul II în Polonia; la începutul secolului XVII.

Uvertura, după o introducere lentă, este scrisă în forma unui *allegro* de sonată, bazat pe două teme luate din operă. Prima temă avînd un caracter viu, popular, este luată din finalul actului III, în timp ce tema secundară o formează melodia cîntecului însuflețit al lui Vania, de la începutul aceluiași act. Se sfîrșește într-o atmosferă măreață, plină de strălucire.

Actul I

În fața casei lui Susanin, din satul Domnino. Țăranii sărbătoresc victoria reputată asupra cotropitorilor polonezi, în timp ce femeile salută venirea apropiată a primăverii. După plecarea sătenilor, își face apariția Antonida, fiica lui Susanin. Ea își așteaptă cu nerăbdare logodnicul, pe tînărul Sobinin, plecat și el la luptă. Potrivit dorinței tatălui ei, căsătoria nu poate fi sărbătorită pînă ce dușmanul nu va fi fost izgonit de pe pămîntul patriei. (*Cavatină* și *Rondo*). Între timp, țăranii s-au adunat din nou și, în frunte cu Susanin, primesc cu mare bucurie sosirea tinerilor întorși de pe cîmpul de luptă.

În rîndul lor se găsește și Sobinin, care dă de veste că polonezii au fost bătuți, astfel că străvechea capitală Moscova este acum eliberată. Aflînd aceste vești îmbucurătoare și la rugămintea stăruitoare a tinerilor, Susanin consimte ca nunta să aibă loc cît mai curînd, ceea ce stîrnește bucuria tuturor.

Actul II

Sală de baia curtea regelui Sigismund al Poloniei. Petrecerea este în toi. Plini de îngîmfare, nobilii polonezi sărbătoresc dinainte înfrîngerea apropiată a rușilor. (*Balet: poloneza, cracoviac și mazurca*).

Petrecerea este întreruptă de sosirea unui sol trimis de armata poloneză din Rusia. La întrebarea regelui Sigismund, solul aduce vestea că armata poloneză a fost înfrîntă și silită să se retragă.

Curtenii iau hotărîrea să pornească cu toții la luptă pentru subjugarea poporului rus. Apoi petrecerea continuă cu și mai multă însuflețire.

Actul III

O introducere orchestrală scurtă oglindește liniștea căminului părintesc.

Interiorul casei lui Susanin. Micul Vania, fiul adoptiv al lui Susanin, lucrează în casă, cîntînd o veche romanță populară. Atunci cînd vine Susanin și-i ascultă cîntecul, tînărul Vania îl roagă să-i dea și lui voie să meargă la război pentru apărarea patriei amenințate.

În acest timp sosesc niște săteni ca să-l felicite pe Susanin pentru căsătoria fiicei sale cu Sobinin. După aceea, țărani se depărtează în timp ce Susanin rămîne singur cu familia sa, bucurîndu-se de fericirea lor. (*Cvartet*).

După plecarea lui Sobinin, apare pe neașteptate o patrulă de soldați polonezi care, pătrunzînd în casă îi poruncesc lui Susanin să le arate drumul spre tabăra unde se găsește oștirea rusească. În timp ce Antonida a reușit să se ascundă, Susanin încearcă să se opună pretenției polonezilor. Văzînd că orice opunere este zadarnică, el se preface că primește să-i conducă pe polonezi, fiind însă hotărît să provoace nimicirea lor, făcîndu-i să rătăcească prin desișul pădurii.

Pentru a preveni pe conducătorii oastei rusești de primejdia ce-i amenință, el reușește — profitînd de o clipă de

neatenție a polonezilor — să-l trimită pe Vania înspre tabăra rusească. Apoi își ia rămas-bun în cuvinte adînc simțite de la Antonida, care venise din odaia alăturată, și pleacă împreună cu soldații polonezi.

Sosesc acum prietenele Antonidei, dar cîntecul fetelor nu o poate înveseli. Ea presimte că tatăl ei nu se va mai întoarce niciodată. (*Romanță*). Sobinin vine și el împreună cu locuitorii satului. Aflînd că polonezii l-au luat cu ei pe Susanin, țărani se înarmează și pleacă în urmărirea lor, pentru a-l scăpa.

Actul IV

O introducere orchestrală agitată zugrăvește graba micului Vania de a ajunge în tabăra rusească.

(**Tabloul 1).** În apropierea taberei rusești. Vania a reușit să se strecoare pînă la tabăra rusească unde trezește pe ostași. (*Arie*). Le povestește că polonezii se apropie, dar că Susanin îi va duce la pieire, făcîndu-i să se rătăcească prin zăpezile pădurii. Ostașii se ridică și pornesc în întîmpinarea dușmanului.

(**Tabloul 2).** În mijlocul pădurii. Este noapte. Polonezii conduși de Susanin, istoviți în urma drumului anevoios prin zăpada adîncă, sînt nevoiți să facă un scurt popas și se culcă în jurul unui foc de tabără. Rămas singur cu gîndurile sale, Susanin se arată hotărît să-și îndeplinească gîndul pînă la capăt, acela de a se jertfi pentru binele patriei. (*Arie*). Își ia în gînd rămas-bun de la copiii săi, apoi se culcă și el. În acest timp, vîntul se pornește cu furie și începe să viscolească. După potolirea viscolului, polonezii se trezesc din somn și, bănuindu-l pe Susanin că i-a adus într-adins în aceste locuri primejdioase, îl trag la răspundere. În cele din urmă, Susanin le aruncă adevărul în față: i-a rătăcit intenționat în desișul pădurii, unde îi așteaptă un sfîrșit groaznic. Înfuriați peste măsură, polonezii îlucid.

Epilog

Piața din fața Kremlinului la Moscova. Poporul sărbătorește victoria împotriva polonezilor, proslăvind eroismul lui Ivan Susanin, care și-a dat viața pentru salvarea patriei. (*Cor de slavă*).

★

Glinka a ales ca subiect al operei sale un crîmpei din trecutul Rusiei, cînd regele Sigismund al Poloniei — profitînd de dezbinările dintre cneji — a încercat să întreprindă subjugarea țării. Pînă la urmă, polonezii sînt alungați de către armata populară, formată și condusă de către eroii Minin și Pojarski. Sacrificiul lui Ivan Susanin, țăranul din satul Domnino, întruchipează eroismul întregului popor rus, care s-a ridicat pentru apărarea patriei amenințate de cîmpirirea dușmană. Deși scenariul a fost pregătît de compozitor, libretul definitiv a fost întocmit de către baronul Rozen, un literat avînd strînse legături cu cercurile de la Curtea imperială. De aceea, acesta a introdus în acțiunea operei multe pasaje de preamărire a țărilor, iar titlul lucrării a fost chiar schimbat în Viață pentru țar. În prezent, Ivan Susanin este reprezentat cu libretul refăcut al lui S. M. Gorodețki.

Astăzi a fost redată întreaga semnificație de operă națională și populară a lucrării lui Glinka. Personajul principal Ivan Susanin este un adevărat erou popular, strîns legat de năzuințele de eliberare a pămîntului strămoșesc. El merge pînă la sacrificiul vieții, atunci cînd patria o cere. Pentru a sublinia caracterul popular al personajului central, Glinka utilizează un limbaj muzical ce cuprinde numeroase elemente apropiate de cîntecele populare rusești, unele din ele fiind luate direct din folclor. De asemenea, trebuie să menționăm importanța mare dată scenelor corale, adevărate descrieri muzicale ale sufletului popular. Sînt semnificative în acest sens, pe lîngă corurile mai mici — cum ar fi cel al vislașilor din actul I sau corul de nuntă al fetelor din actul III — cele două mari scene corale de la începutul și sfîrșitul operei. În corul introductiv, sătenii își exprimă hotărîrea de

a-și apăra pământul împotriva cötropitorilor, în timp ce grandiosul cor final, cu intonațiile sale eroice, este un adevărat imn de slavă, ce impresionează prin monumentalitatea sa.

Ajuns la o măiestrie desăvîrșită în ceea ce privește stăpînirea mijloacelor de expresie muzicală, atît vocale cît și instrumentale, Glinka a reușit să dea o caracterizare fiecărui personaj din operă, folosind diferitele tipuri de arii ce corespund trăsăturilor firești ale personajului respectiv. Astfel, de pildă, prima arie a Antonidei (Cavatină și Rondo din actul I, prin cele două părți ale ei — cea dintîi lentă și melancolică, iar a doua plină de strălucire și virtuozitate — creează imaginea unei fete tinere care trece cu ușurință de la tristețea pricinuită de absența iubitului ei la veselie senină.

Tabăra vrăjmașă a polonezilor este zugrăvită de Glinka cu ajutorul intonațiilor specifice ale dansurilor naționale poloneze. Acestea formează de altfel materialul muzical pentru scenele de balet pline de strălucire de la curtea regelui Sigismund al Poloniei (actul II).

În scena lui Susanin cu polonezii din actul III, cînd aceștia îl silesc să devină călăuza lor, Glinka opune în mod genial caracteristicile muzicale ale celor două tabere aflate în luptă: pe de o parte ritmul de dans al mazurcii, peste care se suprapune melodia largă și gravă a lui Susanin.

Prima reprezentație a operei Ivan Susanin a avut loc la Teatrul Mare din Petersburg, la 9 decembrie 1836. Prin măreția conținutului de idei și perfecțiunea mijloacelor artistice, această operă a lui Glinka constituie prima realizare de seamă în domeniul operei naționale clasice ruse și stă la baza dezvoltării ei de mai tîrziu.

G O U N O D Charles

Printre numeroasele lucrări muzicale inspirate din drama *Faust* a marelui scriitor clasic german Goethe, una din cele mai importante este opera cu același nume de Gounod, care, din punct de vedere al popularității, este cea mai cunoscută de marele public. Deși are la bază drama scrisă de un scriitor german și deși acțiunea ei se petrece în Germania, totuși prin muzica sa melodioasă, avînd o limpezime și claritate specific franceze, opera *Faust* a devenit o operă națională și considerată ca atare de către publicul francez.

Compozitorul Charles Gounod s-a născut la 17 iunie 1818 la Paris, dintr-o familie de artiști. Primele cunoștințe muzicale le-a primit de la mama sa, o pianistă înzestrată, urmînd apoi cursurile Conservatorului din Paris. În anul 1839 el este distins cu *Premiul Romei* și, pe baza bursei obținute, petrece trei ani de studii în străinătate, în cea mai mare parte la Roma. Aci el are posibilitatea să studieze muzica veche religioasă, în special a lui Palestrina (1525—1594), ilustru compozitor italian de muzică religioasă, sub influența căruia scrie compozițiile sale bisericești de mai tîrziu.

Întors la Paris, el ocupă postul de organist și dirijor la biserică, frecventează cursurile unui seminar teologic și este pe punctul de a deveni preot. Sub influența lucrărilor lui Schumann și Berlioz, reprezentanți de seamă ai muzicii romantice, Gounod își descoperă însă adevărata sa vocație, îndreptîndu-se către teatrul de operă.

Primele sale lucrări dramatice, operele *Sapho* (1851), *La nonne sanglante* (Călugărița însîngerată, 1854), *Medic fără voia lui* (operă comică, 1858), nu au avut succes. În schimb, opera *Faust* (1859) l-a consacrat în rîndul celor mai celebri compozitori de operă. Păstrînd pînă la

capăt formele tradiționale ale operei împărțite pe numere (arii, ansambluri vocale etc.), muzica lui Gounod este bogată în melodii, plină de lirism și capabilă să zugrăvească sentimente adânc omenești.

Dintre operele ulterioare (*Regina din Saba*, 1862, *Mireille*, 1864, *Polyeucte*, 1878 etc.), numai *Romeo și Julieta* (1867) a rămas în repertoriul universal, celelalte lucrări avînd o valoare muzicală și dramatică redusă.

În afară de opere, Gounod a mai compus numeroase lucrări vocale, instrumentale și simfonice, precum și compoziții religioase; mise, oratorii și cantate. În special, în ultima perioadă a vieții sale, el nu a mai scris decît muzică religioasă. O lucrare celebră, deși de dimensiuni minuscule, este *Meditația (Ave Maria)*, ce folosește drept acompaniament instrumental primul preludiu din *Clavecinul bine temperat* al lui J. S. Bach.

Compozitorul a fost și un scriitor talentat. Printre studiile sale de muzicologie, se remarcă în special lucrarea sa asupra operei *Don Juan* de Mozart. Prezintă un interes deosebit și cartea autobiografică *Memoriile unui artist*.

Gounod moare la 17 octombrie 1893.

FAUST

Operă în 5 acte (7 tablouri). Textul de J. Barbier și M. Carré, după partea I a dramei *Faust* de Goethe.

FAUST (*tenor*); MEFISTO (*bas*); VALENTIN, fratele Margaretei (*bariton*); BRANDER (*bariton*); SIEBEL (*soprană*); MARGARETA (*soprană*); MARTA (*altistă*).

Studenti, soldați, tineri și tinere; popor, vrăjitoare, strigoi, demoni.

Locul și timpul acțiunii: Germania în secolul XVI.

Introducerea orchestrală, începînd într-o atmosferă sumbră, oglindește deznădejdea bătrînului doctor Faust. Treptat, prin coloritul orchestral, atmosfera se luminează și apare melodia ariei lui Valentin din actul II, iar după aceea, o temă cu caracter pastoral.

Actul I.

Camera de studiu a doctorului Faust.

Este noapte. Bătrînul învățat Faust stă îngîndurat la masa lui de lucru, înconjurat de tot felul de cărți și hrisoave. Îl chinuie neconținut gîndul că și-a pierdut viața zadarnic în căutarea adevărului : cu toată tinerețea sacrificată, el nu a găsit fericirea după care tinjește.

Mijește de ziuă. În deznădejdea sa, Faust toarnă într-o cupă cîteva picături de otravă, hotărît să-și ia viața. Dar în clipa cînd duce paharul la gură, se aude de pe stradă cîntecul vesel al mulțimii care salută venirea primăverii și înflorirea naturii.

Faust își schimbă gîndurile : este hotărît să trăiască mai departe, dar pentru aceasta, prin vrăjile sale, îl cheamă în ajutor pe Diavol. Acesta i se arată îndată în întruchiparea lui Mefisto.

Cînd Mefisto îl întreabă ce anume dorință are, dacă vrea cumva bogății, glorie sau putere, Faust îi răspunde că vrea doar să-și redobîndească tinerețea pierdută. Mefisto îi promite îndeplinirea dorinței, cu condiția ca Faust să-i vîndă sufletul. La început Faust șovăie, dar cînd Mefisto îi arată imaginea Margaretei, la vederea chipului ei încîntător el se învoiește și pecetluiește înțelegerea cu Diavolul. Mefisto îi dă apoi să bea o licoare vrăjită și Faust capătă înfățișarea unui tînăr cavalier. *(Duet).*

Actul II

Într-un crîng din fața porților orașului. Petrecerea populară este în toi. Tineretul, studenți și fete, se distrează gălăgios în timp ce un grup de soldați stă la mese în jurul paharelor cu vin, în fața unui han. Valentin, fratele Margaretei, se apropie și se arată îngrijorat de faptul că, trebuind să plece la război, sora sa va rămîne singură.

Brander și Siebel, prietenii săi, îi promet că o vor supraviețui pe Margareta în tot timpul lipsei sale, avînd grijă de ea. Părăsind plaiurile sale iubite, Valentin își îndreaptă gin-

‘dul către cer, implorînd ocrotirea surorii sale. (*Arie : Rugăciunea lui Valentin*).

Deodată Mefisto își face apariția în mijlocul soldaților. Pentru a distra pe cei de față, el începe să cînte, proslăvînd puterea aurului care guvernează lumea. (*Rondoul vițelului de aur*).

După aceea, începe să arate tot felul de vrăjitorii. Întîi ghicește în palmă viitorul celor de față : lui Brander îi prezice că va muri în război, iar tînărului Siebel îi prevestește că florile ce le va oferi Margaretei se vor ofili în mîinile sale. La auzul numelui surorii sale, Valentin tresare, dar Mefisto îi prezice și lui că va muri în curînd. Apoi la un semn al său, face să curgă vin din butoiul zăgrăvit pe firma hanului și închină un pahar în cinstea frumoasei Margareta. Auzind că Mefisto pomenește din nou numele ei, Valentin scoate sabia și se năpustește asupra lui, dar sabia sa se frînge în aer. Cu toții recunosc acum că au în fața lor pe însuși Diavolul. Atunci cînd soldații îi așează înaintea spadele în formă de cruce, Mefisto este nevoit să dea înapoi.

După ce soldații s-au depărtat, apare Faust care-l întrebă cu nerăbdare pe Mefisto cînd i-o va prezenta pe Margareta. Acesta îi promite că nu va avea de așteptat mult timp.

Mulțimea revine spre pajiște și petrecerea continuă. (*Vals*). Margareta apare și ea, trecînd printre fetele care dansează. Faust îi oferă brațul pentru a o însoți, dar fata, sfioasă, îl refuză, spunîndu-i că poate pleca și singură spre casă. Faust este profund impresionat de drăgălășenia fetei, iar Mefisto îi promite că va fi a lui. Apoi amîndoi se depărtează, în timp ce poporul continuă cîntecele și jocul.

Actul III

Un *intermezzo orchestral* scurt, oglindește liniștea căminului Margaretei.

Grădina casei Margaretei. Tînărul Siebel a venit să culeagă un buchet de flori pentru Margareta. Dar prezicerea lui Mefisto se adevărește : florile se veștejesc în

mîinile sale. Vrăjile se risipesc abia atunci cînd Siebel își udă mîna în aghiasmă. (*Arie*).

După plecarea lui Siebel, intră Faust însoțit de Mefisto. În timp ce Mefisto pleacă să aducă un dar pentru Margareta, Faust salută cu emoție acest cuib al nevinovăției. (*Cavatînă*). Mefisto s-a întors avînd la el o cutie plină cu bijuterii pe care o așează pe prispa casei ; apoi cei doi bărbați se depărtează.

Margareta nu întîrzie să apară. Ea este tulburată de cuvintele adresate ei în ajun de tînărul cavaler și simte că în inima ei încolțește dragostea. (*Balada regelui din Thule*). Cînd vrea să intre din nou în casă, ea descoperă cutia cu bijuterii. Plină de bucurie, Margareta se împodobește cu ele și se admiră în oglindă. (*Aria bijuteriilor*). Admirația este împărtășită și de Marta, vecina ei, care venise la ea.

Faust și Mefisto își fac din nou apariția. Pentru ca Faust să poată rămîne singur cu Margareta, Mefisto dă tîrcoale Martei. El îi aduce știrea că soțul ei, de la care nu mai primise nici o veste, a murit. Femeia se consolează repede, auzind vorbele meșteșugite ale Diavolului. În același timp, Margareta povestește lui Faust din viața ei. Cei doi tineri se plimbă fericiți prin grădină, în timp ce Marta s-a dus să-l caute pe Mefisto, care s-a ascuns spre a scăpa de insistențele ei.

S-a înnoptat. Rămînînd singur, Mefisto invocă forțele tainice ale naturii, pentru a trezi dragostea Margaretei. După aceea, se retrage în fundul grădinii, căci se apropie perechea de îndrăgostiți. Margareta vrea să-și ia rămas-bun de la Faust care o imploră să mai zăbovească în grădină. Cuprinși de dragoste, ei se îmbrățișează. (*Duet*). Margareta intră în casă iar Faust, care a rămas singur, este mișcat de sinceritatea fetei. El vrea să plece, cu gîndul de a o revedea a doua zi, dar Mefisto îl reține, ca să vadă cele ce urmează.

Intr-adevăr, Margareta apare în fereastra casei și crezînd că este singură, destăinuiește nopții dorul ei, chemîndu-și iubitul. Faust răspunde chemării ei și o îmbrățișare pătimașă îi unește. Mefisto, cu un rîs plin de batjocură, părăsește grădina, lăsîndu-i singuri,

Actul IV

(Tabloul 1). **În biserică.** Margareta, roasă de remușcări, s-a refugiat în biserică spre a se ruga. Sufletul ei chinuit nu găsește alinarea nici aici : în timpul rugăciunii se aude tot timpul vocea lui Mefisto și a unui cor nevăzut, care o amenință. Copleșită de blestemul Necuratului și sleită de puteri, Margareta leșină.

(Tabloul 2). **Stradă în fața casei Margaretei.** Soldații se întorc din război, nerăbdători de a revedea pe cei dragi. (*Corul soldaților*).

Odată cu ei s-a întors și Valentin ; el este întâmpinat de Siebel care la început încearcă să-l rețină în pragul casei, pentru ca să nu afle cele întâmplate în lipsa sa. Dar Valentin îl dă la o parte și intră grăbit în casă.

Pe stradă apar acum Faust și Mefisto. Faust vrea s-o revadă pe Margareta, dar Mefisto își bate joc de ea, cîntînd sub fereastra ei. (*Serenada lui Mefisto*). Din casă iese Valentin cu sabia în mînă și, plin de indignare, îi trage la răspundere pe cei doi străini, bănuind că unul din ei trebuie să fie seducătorul surorii sale. Faust scoate și el sabia, străpungîndu-l pe Valentin ; apoi împreună cu Mefisto se depărtează în fugă.

Auzind gălăgie, se adună în grabă cetățenii orașului împreună cu Margareta care vine însoțită de Siebel. Valentin își dă sufletul, blestemîndu-și sora.

Actul V

(Tabloul 1). **Regiune muntoasă, apoi interiorul unui palat strălucit.** Pentru a-l face s-o uite pe Margareta, Mefisto îl duce pe Faust în mijlocul supturilor săi. Apar într-un iureș amețitor toate viciile infernului : strigoi, iele, vrăjitoare. Apoi, la un semn al lui Mefisto, munții se întredeschid, astfel că se poate zări interiorul bogat împodobit al unui palat în care-și fac apariția numeroase grupuri de femei frumoase ce dansează pentru a-l distra pe Faust. (*Balet : Noaptea Valpurgiei*).

Dar Faust continuă să se gindească la Margareta. Dansul se sfârșește și pe o colină apare acum chipul Margaretei. De data aceasta nimic nu-l mai poate reține pe Faust : el îl silește pe Mefisto să-l ducă numaidecât la ea.

(Tabloul 2). **În temniță.** Din cauza nenorocirilor care au copleșit-o, Margareta și-a pierdut mințile. O vedem acum în temniță, în lanțuri, așteptându-și sfârșitul. Ea a fost osîndită la moarte, pentru vina de a-și fi ucis copilul nou-născut, fruct al dragostei ei cu Faust.

Ca s-o scape, Faust a venit la ea în temniță, însoțit de Mefisto ; acesta îi lasă apoi singuri. Văzîndu-și iubitul, Margareta re trăiește în gînd toată fericirea dragostei lor, începînd cu prima întîlnire de la serbarea cîmpenească. Dar cînd îl zărește pe Mefisto — care între timp a revenit pentru a-i grăbi plecarea — ea respinge cu groază pe iubitul ei și refuză să plece cu el. Căzînd în genunchi, ea imploră îndurare cerului. Mefisto, din ce în ce mai grăbit, nu mai vrea să zăbovească și-l ia cu sine pe Faust.

Rugăciunea Margaretei a fost ascultată în cele din urmă : un cor nevăzut îi vestește mîntuirea sufletului ei.

Figura devenită legendară a autenticului doctor Faust a apărut încă din evul mediu în literatura mai multor popoare europene și reprezintă pe învățatul veșnic în căutarea adevărului. Povestea înțelegerii sale cu Diavolul a fost întruchipată deseori pe scenele teatrelor, în formă de drame, comedii, piese pentru teatre de păpuși și felurite aranjamente muzicale.

Dar adevărul Faust își găsește desăvîrșirea abia în drama cu același nume a marelui scriitor german J. W. Goethe (1749—1832). În lucrarea sa monumentală ce cuprinde două părți, Goethe a creat tipul omului care nu se mulțumește numai cu știința rigidă din cărți, rezultat al unor speculațiuni abstracte, ci vrea cu orice chip să cunoască tainele universului, ca astfel să devină el stăpîn al forțelor naturii. După ce gustă toate plăcerile vieții și capătă o bogată experiență, eroul dramei lui Goethe găsește, la sfîrșitul părții a doua, fericirea desăvîrșită în munca creatoare spre binele omenirii.

Libretiștii operei lui Gounod au luat ca bază a acțiunii întâmplările din prima parte a dramei lui Goethe, adică dragostea lui Faust — înținerit de Mefisto în schimbul vânzării sufletului său — și a Margaretei, o tină ră fată din popor. Ajutat de Diavol, Faust reușește s-o seducă, iar ea își ispășește păcatul prin moarte. Nici Gounod și nici autorii libretului nu au avut drept scop să transpună în muzică drama lui Goethe în toată profunzimea ei ci au preluat doar elementele exterioare, cu personajele și întâmplările respective.

Din punct de vedere muzical, meritul lui Gounod este acela de a fi reușit să se elibereze de sub influența celor două curente muzicale care dominau teatrul de operă francez din acea epocă: „opera mare” („grand opéra”) a lui Meyerbeer — caracterizată printr-o mare diversitate de scene de mase și de balet și alcătuită pe baza unor întâmplări tragice luate din istorie — iar pe de altă parte opera comică (reprezentată de compozitorii Auber, Boieldieu, Adam), cu acțiuni fondate pe intrigă, travestiri și întorsături neprevăzute. Gounod a pus bazele unei noi orientări a operei franceze: opera lirică (găsind apoi urmași în Ambroise Thomas, Delibes, Massenet), care se caracterizează prin zăgrăvirea unor sentimente intime, de duioșie și în același timp de tristețe. Muzica unei astfel de opere lirice este emoționantă, fără a răscoli pasiuni puternice, ea răminând totdeauna în cadrul unor nuanțe mai reținute.

Toate aceste caracteristici ale muzicii lui Gounod le găsim din plin în opera F a u s t, incontestabil cea mai valoroasă dintre lucrările sale. Sentimentele personajelor principale sînt redată în mod veridic, impresionînd în special prin forța expresivă deosebit de caldă a limbajului muzical. Scenele de dragoste dintre Faust și Margareta se numără printre cele mai reușite pagini ale operei clasice universale. Pe lîngă numeroasele arii, care se bucură de o imensă popularitate, amintim aci și scenele de mase din actul II (Petrecerea cîmpenească), și din tabloul 1 al actului IV (Marșul soldaților).

Premiera operei a avut loc la 19 martie 1859 pe scena Teatrului Liric din Paris, fiind primită cu răceală de public. Abia la reluarea ei după 10 ani, pe scena Operei Mari din Paris, a început succesul triumfal al lucrării lui Gounod. Pen-

tru această reprezentație, compozitorul a adăugat în mod special baletul din tabloul 1 al actului V (Noaptea Valpurgiei), înlocuind în același timp dialogurile în proză prin recitative.

La majoritatea teatrelor de operă, tabloul 1 din actul IV (scena denumită Margareta la vîrtelniță) se omite, rămînînd numai celelalte două tablouri, astfel cum le-am înfățișat și noi. Acest tablou — în care Margareta, părăsită de iubitul ei, după ce trebuie să suporte batjocura fetelor, își deplînge soarta nefericită, fiind consolată numai de tînărul Siebel — este lipsit de o semnificație muzicală sau scenică deosebită. Scoaterea acestui tablou este compensată prin scenele de balet de mare efect din Noaptea Valpurgiei, care se păstrează pretutindeni în cadrul reprezentației operei.

HUMPERDINCK Engelbert

Compozitorul german Engelbert Humperdinck s-a născut la 1 septembrie 1854 în localitatea Siegburg, lângă Rin. După absolvirea Conservatorului din Köln (Colonia), el a reușit la mai multe concursuri de compoziție, dotate cu burse și premii, ceea ce i-a permis să-și desăvârșească măiestria artistică prin călătorii de studii prin străinătate. Începînd din anul 1881, Humperdinck colaborează în calitate de corepetitor la festivalurile Richard Wagner de la Bayreuth. Atunci cînd Siegfried Wagner, fiul maestrului, se hotărî să se dedice carierei muzicale, Humperdinck a fost ales ca să devină profesorul său de compoziție.

După ce ocupă un timp catedra de compoziție la Conservatorul din Barcelona (Spania), îl găsim apoi în aceeași calitate la Conservatorul din Franckfurt-pe-Main (1890). Cunoscut pînă atunci mai ales prin cîteva balade scrise pentru cor, Humperdinck și-a cîștigat un renume mondial prin povestea muzicală *Hänsel și Gretel* (1893), bazată pe prelucrarea deosebit de reușită a unor cîntece populare pentru copii.

Numit în anul 1901 membru al Academiei de Artă din Berlin, el ocupă și postul de conducător al cursurilor de perfecționare componistică de pe lângă această înaltă instituție culturală. Chinuit de boală în ultimii ani ai vieții, Humperdinck moare la 27 septembrie 1921, în localitatea Neustrelitz.

Printre lucrările sale, mai putem aminti povestea muzicală *Copiii de rege* (compusă inițial, în 1898, în formă de melodramă, apoi în anul 1910 ca operă), opera comică *Căsătoria fără voie* (1905) și mai ales muzicile de scenă scrise pentru unele piese de teatru ale lui Shakespeare (*Poveste de iarnă*, *Cum vă place*, *Negustorul din Veneția*) și Maeterlinck (*Pasărea albastră*).

HÄNSEL ȘI GRETTEL

Poveste muzicală în 3 tablouri. Textul de Adelheid Wette.

PETER, pădurar sărac (*bariton*); GERTRUD, soția sa (*mezzo-soprană*); HÄNSEL (*mezzo-soprană*) și GRETTEL (*soprană*), copiii lor; BABA CLOANȚA (*mezzo-soprană*); MURGILĂ, pitic (*sopran*); ZORILĂ, pitic (*sopran*).

Zîne, copii.

Locul și timpul acțiunii: în țara basmelor; a fost odată ca niciodată!

Uvertura constituie o piesă orchestrală de mare efect, cuprinzînd o prelucrare polifonică a principalelor teme din operă: rugăciunea de seară, motivul vrăjitoarei, precum și jocul de bucurie al copiilor scăpați din mîinile acesteia.

(**Tabloul 1).** **Acasă. Interiorul unei colibe sărăcăcioase.** Aci locuiește pădurarul Peter care-și cîștigă cu greu pîinea, lucrînd mături. El stă împreună cu soția sa Gertrud și cu cei doi copii ai lor: un băiat, cu numele de Hänsel, și o fetiță — Gretel.

Părinții sînt plecați în satul vecin să vîndă mături, iar copiii au rămas acasă. Aci îi vedem pe amîndoi: Hänsel lucrează la mături, iar Gretel împletește ciorapi. Chinuiți de foame, copiii caută s-o uite, cîntînd niște cîntece vesele.

Văzînd că frățiorul ei este necăjit, Gretel îi împărtășește o taină: o vecină le-a dăruit o oală cu lapte, astfel că mama, cînd se va întoarce, le va găti desigur orez cu lapte. Hänsel sare în sus de bucurie și, împreună cu Gretel, începe să danseze și să cînte, învîrtindu-se din ce în ce mai repede în jurul mesei.

Dar pe neașteptate ușa se deschide și apare mama care se întoarce de la tîrg. Văzînd că, în loc să lucreze, copiii se joacă, ea se supără, mai ales că nici ea nu reușise să vîndă măturile și să aducă de-ale mîncării. Plină de mînie, mama aleargă cu bățul în mînă după Hänsel și Gretel, dar se lovește de masă, astfel că oala cade la pămînt și tot laptele se scurge. Acum într-adevăr au rămas fără nici un fel de mîncare! Nea-

vînd încotro, mama trimite pe copii în pădure să culeagă fragi și pînă ce nu vor fi umplut în întregime coșul, nici să nu se întoarcă !

Istovită, mama se așează pe un scaun. Din toropeala ei o trezește numai sosirea lui Peter, bărbatul ei, care apare voios și încărcat cu tot soiul de bunătăți ; el a reușit să vîndă măturile pe un preț bun. (*Cîntec*). Cînd află însă că, deși s-a înnoptat, Hänsel și Gretel se găsesc încă în pădure, începe să-l cuprindă teama : dacă cei doi copii s-au rătăcit și au fost prinși de Baba Cloanța, care ademeneste copiii și-i frige în cuptor, prefăcîndu-i în figuri de turtă dulce ? Îngrijorați, părinții pleacă numaidecît în căutarea copiilor.

Un *intermezzo orchestral*, pe baza temei din cîntecul vrăjitoarei, pregătește atmosfera.

(**Tabloul 2).** În pădure. În timp ce Hänsel culege fragi, Gretel împletește o coroană de flori. (*Cîntec*). Hänsel se întoarce, avînd coșul plin de fragi. Un cuc îi cheamă din copac, iar copiii îi răspund, ciugulind mereu din coșul de fragi pînă ce l-au golit de tot.

Acum ce să facă ? S-a înnoptat de-a binelea și Hänsel nu mai găsește drumul spre casă : s-au rătăcit !

În întunericul pădurii, încep să le apară strigoi și licurici, care îi sperie. Dar în ceața deasă apare deodată piticul Murgilă cu un sac în spate și aruncă un pumn de nisip în ochii copiilor, pentru a-i cufunda într-un somn dulce. Copiii se culcă sub un copac și în curînd adorm. (*Duet : rugăciunea de seară*). În vis, le apar zînele bune care înconjoară căpătîiul lor, spre a-i păzi de cele rele, și-i acoperă pe amîndoi cu un văl ca să nu răcească.

Un *intermezzo orchestral* aduce tema care sugerează ronțăitul de turtă dulce.

(**Tabloul 3).** Căsuța de turtă dulce. Decorul ca în tabloul precedent. Ceața acoperă încă priveliștea atunci cînd, în zori, copiii sînt treziți de către piticul Zorilă. Întîi s-a trezit Gretel care, deșteptîndu-l și pe

Hänsel, îi povestește visul ce l-a avut, aflînd cu uimire că și frățiorul ei visase aceleași întîmplări.

Dar ceața s-a ridicat și în fața lor se ivește o căsuță de turtă dulce, avînd într-o parte un cuptor, în altă parte un coteț, totul fiind înconjurat de un gard făcut din copii de turtă dulce. (*Duet*). Hänsel și Gretel s-au apropiat de căsuță și încep să rupă bucăți de turtă, pe care le mănîncă cu lăcomie. Deodată ușa se deschide și în pragul căsuței apare o femeie bătrînă și nespus de urîță : este Baba Cloanța !

La început, baba încearcă să-i ademenească în casă prin cuvinte prietenoase și momindu-i cu diferite bunătăți. Copiii nu se lasă amăgiți și încearcă să fugă. Dar Baba Cloanța, cu bățul ei fermecat, face un semn vrăjit, rostește formula magică *hocus-pocus* și copiii rămîn pe loc, încrămeniți.

Vrăjitoarea îl închide acum pe Hänsel în coteț, iar pe Gretel o trimite în căsuță, ca s-o ajute la prepararea aluatului de copt. Apoi aprinde focul în cuptor și, bucurîndu-se că a reușit să prindă iarăși niște copii pentru a-i frige, ea încalecă pe un măturoi fermecat și călărește în jurul căsuței. (*Cavalcada vrăjitoarei*).

Văzînd că între timp cuptorul s-a încins, Baba Cloanța se pregătește s-o prăjească pe Gretel. O cheamă afară, însă în primul rînd îi poruncește să-i dea de mîncare lui Hänsel.

Apropiîndu-se de coteț, fetița observă că vrăjitoarea își lăsase acolo bățul fermecat, astfel că ea reușește să deschidă ușa cotețului și să-l scoată pe Hänsel de acolo. Baba nu a observat nimic, așa că o trimite pe Gretel la cuptor ca să vadă dacă turta s-a copt. Gretel, în șiretenia ei, se preface că este neîndemînică și o roagă pe babă să-i arate cum se umblă la cuptor. Baba îi arată cum se descurcă ușa și cum trebuie să-și bage capul ca să observe turta dinăuntru al cuptorului. Această clipă este pîndită de copii, care împing pe babă înăuntru, în cuptorul încins !

Hänsel și Gretel sînt în culmea fericirii, mai ales cînd observă că gardul de turtă dulce a început să se miște. Gretel îi învie pe copiii de turtă cu ajutorul bățului fermecat și acum cu toții se înveslesc de scăparea lor din mîinile vrăjitoarei. Unul dintre copii aduce o turtă uriașă : este Baba Cloanța, care s-a copt chiar în cuptorul ei.

Dar iată-i venind în grabă și pe părinții lui Hänsel și Gretel, care, în mijlocul bucuriei, își îmbrățișează fericiți copiii regăsiți.

Subiectul poveștii muzicale Hänsel și Gretel își are originea în culegerea de basme populare a cunoscuților folcloriști germani frații Grimm. Compozitorul a avut la început intenția să compună o serie de cîntece și dansuri pentru copiii surorii sale, scriitoarea Adelheide Wette. Cu timpul, această lucrare, oarecum familială, s-a dezvoltat din ce în ce și Humperdinck ajunse să compună o operă propriu-zisă, pe libretul surorii sale.

Stăpînind într-o înaltă măsură arta componistică, el a reușit să îmbrace cîntecele populare, luate direct sau inspirate din folclorul german, cu toată splendoarea armoniei și orchestrației wagneriene.

Deși adresată în primul rînd copiilor, Hänsel și Gretel este o adevărată operă care se impune prin sinceritatea inspirației melodice, frumusețea textului și a tablourilor scenice și mai ales prin măiestria prelucrării muzicale. În această privință subliniem țesătura polifonică superbă a uverturii care a devenit o piesă simfonică ce se execută adeseori în concerte. Tema ei de bază, anume rugăciunea de seară, care impresionează prin melodia ei simplă și totuși plină de căldură și sinceritate, revine atît în duetul și pantomima cu zînele de la sfîrșitul tabloului 2, cît și în corul final.

Premiera operei a avut loc la Teatrul din Weimar, la 23 decembrie 1893.

LEONCAVALLO Ruggiero

Ruggiero Leoncavallo, unul dintre întemeietorii curentului naturalist al *verismului* din muzica de operă, s-a născut la 8 martie 1858 la Neapole unde a urmat și absolvit cursurile Conservatorului. La începutul carierei sale a trebuit să lupte din greu pentru a-și putea susține o existență destul de modestă, dînd lecții de muzică și cîntînd ca pianist prin diferite restaurante și cafenele.

Totuși, această situație nu-l descurajează și el se ocupă tot timpul cu munca de creație, în special cu aceea din domeniul operei. Prima sa operă *Chatterton*, al cărei text a fost scris de el după drama scriitorului francez Alfred de Vigny, este refuzată de toate teatrele de operă și a fost reprezentată, fără succes, abia mai tîrziu, după ce opera *Paiațe* a asigurat compozitorului un renume mondial. Leoncavallo începe să compună apoi o lucrare dramatică în formă de trilogie, cu subiecte istorice luate din timpul Renașterii italiene, din care termină numai prima operă intitulată *Familia de Medici*, reprezentată ulterior, în anul 1893, însă tot fără succes.

Între timp, succesul uriaș al operei *Cavalleria rusticana* de Mascagni (1890), îl face și pe Leoncavallo să înțeleagă că publicul este sătul să vadă evoluînd pe scena teatrelor de operă mereu numai figuri luate din mitologie sau din istoria timpurilor depărtate : el ar dori să fie înfățișate și aspecte din viața cotidiană. Leoncavallo își însușește stilul curentului *verist* și obține cu opera *Paiațe* (1892) un succes răsunător. Valoarea acestei lucrări constă nu numai în dramatismul subiectului, luat dintr-o întîmplare reală, ci și în marea ei bogăție melodică.

Din nefericire, opera *Paiațe* a rămas un caz izolat în creația lui Leoncavallo, întrucât celelalte lucrări ale sale (din care amintim operele *Boema*, 1897, *Zaza*, 1900, *Roland din Berlin*, 1900 etc.) fiind de o valoare redusă, au dispărut din repertoriul teatrelor de operă, imediat după primele reprezentatii.

Leoncavallo moare la 11 august 1919, în localitatea Montecatini, lângă Florența.

PAIAȚE

Operă în 2 acte. Textul de compozitor.

CANIO, conducătorul unei trupe de comedianți — în comedie: PAIAȚA (*tenor*); NEDDA, soția sa — în comedie: COLOMBINA (*soprană*); TONIO — în comedie: TADDEO (*bariton*); BEPPO — în comedie: ARLECHINO (*tenor*); SILVIO, tânăr țaran (*bariton*).

Țărani și țărance.

Locul și timpul acțiunii: în satul Montalto din Calabria (sudul Italiei), la 15 august 1865.

Prologul este expus de unul din personajele operei, comedianțul Tonio. El subliniază că subiectul acțiunii ce va urma este luat din viața reală. Actorii care vor apărea pe scenă nu trebuie considerați ca simpli comedianți, al căror rol ar fi doar distrarea publicului: ei sînt în primul rînd oameni, cu sentimentele lor firești.

Actul I

Piața unui sat din sudul Italiei. Țăranii întîmpină cu mare bucurie sosirea unei trupe de comedianți. Conducătorul trupei, Canio, anunță mulțimii că se va organiza în această seară un spectacol de comedie, la care invită pe toată lumea. Atunci cînd Tonio — care din cauza sluteniei sale joacă totdeauna rolurile prostului din comedie — încearcă s-o ajute pe Nedda să coboare din căruță, el este dat la o parte cu brutalitate de Canio care, în gelozia lui feroce,

nu lasă pe nimeni să se apropie de soţia sa. Umilit, Tonio îşi ascunde cu greu sentimentele de răzbunare.

Ţăranii îi invită pe comedianţi la un pahar de vin, la care răspund bucuroşi atât Canio cât şi Beppo ; numai Tonio rămîne de o parte. Ţăranii remarcă, în glumă, că probabil de aceea nu vine şi el cu ei, spre a putea rămîne singur cu Nedda. La auzul acestor cuvinte, Canio devine dintr-odată serios : el acceptă să se facă glume pe socoteala sa numai atunci cînd joacă pe scenă. Dar în viaţă, în realitate, el este gelos pe Nedda, pe care chiar o ameninţă, căci în ultimul timp ea s-a înstrăinat de el.

Se aud clopotele satului şi ţăranii se îndreaptă spre casele lor. (*Cor*).

Nedda, rămasă singură, este tulburată de cuvintele lui Canio, dar curînd se linişteşte şi sufletul ei este cuprins din nou de bucurie. (*Cîntecul păsărelelor*). Tonio a aşteptat tot timpul clipa în care s-o găsească singură pe Nedda ; acum el se apropie şi-i face declaraţii înfocate de dragoste. Ea însă îşi bate joc de el, iar atunci cînd Tonio devine agresiv şi încearcă s-o cuprindă în braţe, Nedda îl alungă cu lovituri de bici. Tonio, în culmea furiei, pleacă, jurînd că se va răzbuna. El rămîne totuşi în apropiere, pentru a nu o scăpa din ochi pe Nedda.

Apare acum Silvio, un tînăr ţăran care iubeşte pe Nedda, şi cei doi iubiţi îşi jură credinţă. Într-adevăr, Nedda este sătulă de viaţa nesigură a comedianţilor şi, după o scurtă şovăire, ea primeşte propunerea iubitului ei de a fugi cu el chiar în noaptea aceasta. (*Duet*). Întîlnirea lor însă a fost observată de Tonio, care aleargă la Canio spre a-i putea surprinde. Ei se reîntorc chiar în clipa cînd Nedda îi promite lui Silvio că la noapte va fi pentru totdeauna a lui. Acum Canio se aruncă furios asupra lui Silvio, dar acesta reuşeşte să dispară fără a putea fi recunoscut. Deoarece, cu toate ameninţările sale, Nedda refuză să divulge numele iubitului ei, el scoate un cuţit s-o ucidă, dar este împiedicat de Tonio şi Beppo, care-i smulg cuţitul din mînă. Totuşi Tonio îl sfătuieşte în şoaptă pe Canio s-o supravegheze îndeaproape pe Nedda, căci tînărul ţăran va veni desigur la reprezentaţia comediei şi va putea fi recunoscut atunci.

Canio rămîne singur. Deși sufletul său este răvășit de durere din cauza necredinței soției sale, el va trebui totuși să joace rolul său din comedie, să distreze publicul și să rîdă, (*Arie*).

Actul II

Un *intermezzo orchestral*, bazat pe tema din aria lui Canio («Rizi, paiață») și pe tema principală din prolog, prevestește deznodămîntul tragic.

Același decor. Sătenii s-au adunat în fața scenei înjghebate de comedianți și așteaptă nerăbdători începerea spectacolului. Comedia începe, iar acțiunea ei se aseamănă cu cele întîmplate în realitate: Colombina (jucată de Nedda), știind că soțul ei este plecat, își așteaptă iubitul, pe Arlechino (jucat de Beppo). Acesta îi cîntă o serenadă, la auzul căreia Colombina îi face semne pe fereastră ca să intre. Dar în locul său își face apariția prostul Taddeo (interpretat de Tonio) care o plictisește cu declarațiile sale caraghioase de dragoste, pînă ce este alungat de Arlechino.

Întîlnirea celor doi iubiți este întreruptă prin venirea Paiaței (rol jucat de Canio), soțul Colombinei, care sosește chiar în clipa cînd Colombina promite iubitului ei Arlechino că la noapte va fi pentru totdeauna a lui — deci aceleași cuvinte pe care le-a spus Nedda lui Silvio!

La început, Canio depune efortări pentru a-și stăpîni sentimentele, dar asemenea situației din comedie cu propria sa dramă sufletească îl face să uite rolul său de comedianț și jocul se transformă brusc în realitate. El cere cu insistență ca Nedda să-i divulge numele iubitului ei. Nedda refuză acest lucru și încearcă să joace mai departe rolul Colombinei din comedie, prefăcîndu-se că nu înțelege realitatea situației. Cuprins de furie, Canio o amenință cu un cuțit, apoi, văzînd refuzul ei hotărît precum și încercările ei disperate de a fugi de pe scenă, îi împlîntă cuțitul în piept. La stigătele ei de ajutor, tînărul Silvio — aflat în rîndurile spectatorilor — se repede spre scenă, dar Canio îl ucide și pe el.

Țăranilor îngroziți de cele întîmplate, Canio le spune cu o voce sinistră: *Comedia s-a terminat.*



Valabilitatea operei *Paiațe* rezultă din realismul subiectului și din zugrăvirea veridică a personajelor, luate din viața cotidiană. Cunoscînd din propria sa experiență existența precară a unei categorii de artiști, compozitorul a înfățișat un tablou foarte sugestiv al vieții zbuciumate și plină de necazuri de tot felul a artiștilor ambulanți, în cazul de față mai ales din cauza promiscuității în care sînt nevoiți să trăiască.

Muzica lui Leoncavallo prezintă toate trăsăturile contradictorii ale lucrărilor veriste. Pe de o parte, ea cuprinde scene de o mare bogăție și sinceritate melodică, exprimate printr-o armonizare subtilă, o ritmică susținută și o orchestrație colorată și plină de strălucire, dar pe de altă parte găsim și aici unele contraste artificiale (scenele cu Tonio) și o oarecare exagerare sentimentală.

Una din calitățile facturii muzicale a operei o constituie, fără îndoială, folosirea unei melodicități foarte expresive, menite să zugrăvească variatele stări sufletești ale personajelor principale, unele din ele de o tensiune foarte ridicată. Spre a marca deosebirea dintre viața fictivă și cea din realitatea tragică a desfășurării dramatice, în cadrul comediei din actul II sînt folosite intonații din muzica preclasică, personajele din comedie evoluînd în ritmuri grațioase de gavotă și menuet. Dar încetul cu încetul pătrund din ce în ce mai accentuat temele muzicale ce alcătuiesc acțiunea principală, marcînd astfel transformarea jocului în realitate.

Reprezentată pentru prima dată la 22 mai 1892 la Teatrul Scala din Milano, opera *Paiațe* se menține în rîndul lucrărilor cele mai iubite și mai apreciate de ascultători.

MASCAGNI Pietro

În anul 1890, editura muzicală Sonzogno din Milano a înstituit un concurs pentru compunerea unei opere într-un act. Premiul întâi a fost obținut de Mascagni, tânăr compozitor pînă atunci cu totul necunoscut și opera sa *Cavalleria rusticana* i-a adus în scurt timp celebritatea mondială.

Pietro Mascagni s-a născut la 7 decembrie 1863 la Livorno. Studiile muzicale le-a făcut la Conservatorul din Milano dar, lipsit cu totul de mijloace materiale, a fost nevoit să se angajeze de timpuriu ca dirijor la trupa unui teatru ambulant, parcurgînd astfel toată Italia. După cîțiva ani se stabilește în orașelul Cerignola, activînd în calitate de conducător al societății muzicale locale și ca profesor la școala de muzică.

Succesul uriaș al lucrării sale premiate la concurs a pus nu numai bazele renumelui său de compozitor consacrat ci a dat naștere unui nou curent în istoria muzicii de operă, denumit *verism* (de la cuvîntul italian *vero* — adevărat).

Îvit ca o reacție împotriva epigonilor lui Richard Wagner — care, fără a poseda geniul neîntrecutului compozitor german, au exagerat unele părți negative din creația acestuia, rupînd astfel în mod complet muzica de operă de orice bază reală — curentul verist a căutat să apropie opera de realitățile vieții, zugrăvind scene luate din viață și folosind ca personaje principale oameni obișnuiți: țărani, lucrători, artiști etc. În curînd, verismul a fost îmbrățișat, alături de Mascagni, de cei mai renumiți compozitori de operă din jurul anului 1900, cum ar fi Giordano, Leoncavallo și Puccini în Italia, d'Albert și Schillings în Germania etc.

În ceea ce-l privește pe Mascagni, el nu a justificat speranțele care s-au pus în talentul său, astfel încît celelalte lucrări ale sale — cum au fost operele *Amicul Fritz* (1891), *Ratcliff* (1894), *Iris* (1898), *Le maschere* (1900), *Lodoletta* (1917) etc. — au dovedit o scădere continuă atît a inspirației melodice, cît și a măiestriei artistice.

Mascagni a murit la 2 august 1945 la Roma.

CAVALLERIA RUSTICANA

Operă într-un act. Textul de G. Targioni-Tozzetti și G. Menasci, după o nuvelă a lui G. Verga.

SANTUZZA, tinăra țărancă (*soprană*); TURIDDU, tînăr țaran (*tenor*); LUCIA, mama acestuia (*altistă*); ALFIO, căruțaș (*bariton*); LOLA, soția sa (*mezzo-soprană*).

Țărani și țărance.

Locul și timpul acțiunii: într-un sat din Sicilia, în jurul anului 1880.

Introducerea orchestrală are la bază tema tragică a Santuzzei. Ea cuprinde și serenada lui Turiddu, prin care acesta preamărește frumusețea Lolei. (*Siciliana*).

Piața din fața bisericii. Este zi de sărbătoare și locuitorii satului se adună voioși în piață. După plecarea lor, apare Santuzza care-l caută pe Turiddu, iubitul ei. Ea o întreabă de el pe Lucia, mama lui Turiddu, a cărei casă este lîngă piață. Cînd aceasta îi răspunde că fiul ei este dus pînă în satul vecin, Santuzza îi spune că Turiddu nu a plecat de fel: el a fost zărit în jurul casei frumoasei Lola, soția lui Alfio, căruțașul. Spusele sale sînt întărite chiar de Alfio care apare cu mai mulți săteni. El este vesel și plin de încredere în cinstea soției sale.

Țăranii și țărancele se apropie pentru a asculta slujba de Paști. După ce rostesc o rugăciune în genunchi, intră cu toții în biserică. (*Cor*).

Santuzza rămîne singură cu Lucia căreia îi istorisește cum a iubit-o Turiddu odinioară pe Lola, dar care, în timp ce el era dus la armată, s-a măritat cu Alfio. La întoarcerea sa, Turiddu a găsit consolare în Santuzza, cu care apoi s-a și logodit. Dar Lola — femeie cochetă și nestatornică — cunoscînd pasiunea ce i-o mai nutrește încă Turiddu, l-a atras în ultimul timp din nou în mrejele ei. (*Arie*). Mama Lucia privește cu mîhnire în suflet la deznădejdea Santuzzei, apoi se retrage în casa ei.

Santuzza însă rămîne să-l aștepte pe Turiddu. La venirea acestuia, ea îl imploră să nu o părăsească. Dar tînărul este sătul de scenele ei de gelozie și nici nu vrea s-o asculte. Cînd apare Lola, fredonînd un cîntec vesel și îndreptîndu-se spre biserică, Turiddu vrea și el s-o urmeze. Santuzza încearcă să-l împiedice, dar Turiddu o dă în lături cu putere. Santuzza, în culmea deznădejdii, îl blestemă. (*Duet*). Acum își face apariția Alfio, grăbit să asiste și el la slujba de Paști. Santuzza îl oprește și-i dezvăluie legătura soției sale cu Turiddu. Înebunit de furie, Alfio jură cumplită răzbunare și pleacă împreună cu Santuzza.

Deznodămîntul tragic este întîrziat printr-un moment de reculegere. (*Intermezzo simfonic*).

Poporul iese din biserică și se adună la un pahar de vin. Turiddu închină paharul său și cei de față fac la fel. (*Cîntec*). Cînd oferă însă un pahar de vin lui Alfio, acesta îl refuză și-i aruncă paharul din mînă. Este o jignire care trebuie spălată numai cu sînge: cei doi bărbați se provoacă la un duel cu cuțitele. Alfio pleacă; își va aștepta însă adversarul în dosul grădinii.

Rămas singur cu mama sa, Turiddu își dă seama că dacă va fi ucis, Santuzza va rămîne fără nici un sprijin. În cuvinte emoționante, el își ia rămas bun de la Lucia și o roagă să aibă grijă de Santuzza. (*Arie*). Apoi pleacă grăbit după Alfio.

După scurt timp se aud vocile îngrozite ale femeilor, care năvălesc din toate părțile: Turiddu a fost ucis!

Santuzza leșină și se prăbușește la pămînt.

Autorii textului au luat subiectul după nuvela cu același nume (care în traducere românească înseamnă Onoare țărănească) a scriitorului italian Giovanni Verga (1840—1922), unul din reprezentanții de seamă ai realismului în literatura italiană. În lucrările sale (din care a apărut în limba română romanul Familia Malavoglia) el face o critică severă stărilor înapoiate și felului în care-și duc viața muncitorii din Italia. Stilul verist în muzica de operă corespunde în linii mari curentului naturalist din literatură. El a urmărit să oglindească prin mijloace muzicale realitatea vieții, nu însă în totalitatea ei ci numai a unor aspecte secundare, de suprafață, neesențiale, în special a acelor care produc ciocnirea unor pasiuni violente și neînfrinate. De aci rezultă o exagerare voită a efectului dramatic și crearea unor situații tari care produc astfel o impresie puternică asupra ascultătorilor.

Toate aceste calități și defecte sînt caracteristice și operei lui Mascagni. Drama pasională petrecută în mijlocul unor țărani din Sicilia — cunoscuți prin temperamentul lor aprins — se desfășoară rapid, în decursul unui singur act, făcînd erupție ca un torent de lavă fierbinte, ce mistuie totul în calea lui.

Limbaajul muzical este de altfel asemănător cu textul: plin de unele durtăți, mai ales în ceea ce privește orchestrația, este totuși de un efect puternic și imediat prin accesibilitatea melodiilor, multe din ele izvorîte din muzica populară italiană. Ca motiv de bază, întîlnim încă din introducerea orchestrală motivul tragic al Santuzzei ce prevestește deznoadămintul final. Pe lîngă numeroasele arii (în special ale lui Turiddu: Siciliana, Cîntecul de pahar, Aria de adio de la mama), se remarcă o largă participare a corului, ca o întru-chipare a prezenței poporului la desfășurarea scenică.

Toate aceste calități ale muzicii operei Cavalleria rusticana — reprezentată pentru prima dată la 17 mai 1890 la Roma — explică imensa ei popularitate, neștirbită pînă în zilele noastre.

Compozitorul sovietic Iulii Sergheievici Meitus, reprezentant de seamă al noii școli muzicale sovietice, s-a născut la 28 ianuarie 1903 în orașul Kirovograd (R.S.S. Ucraina). Studiile muzicale și le-a făcut la Conservatorul din Harcov, pe care l-a absolvit în anul 1931. De o fecundă activitate creatoare, el a dat la iveală lucrări din aproape toate genurile muzicale, demnă de remarcat fiind în primul rând contribuția sa în domeniul muzicii de operă.

Dintre lucrările sale de operă amintim *Perekop* (1939), *Haidamacci* (textul după poemul poetului ucrainean Taras Sevcenko), precum și două opere inspirate din folclorul turcmen (scrise în colaborare cu autori turcmeni): *Abadan* (cu A. Kuliev, 1943) și *Leili și Medjnun* (cu D. Ovezov, 1946). Rod al ultimelor sale preocupări este și compunerea unei simfonii turcmene, primită cu succes de publicul sovietic.

Numele lui Meitus a devenit foarte cunoscut mai ales în urma reprezentării operei *Tînăra Gardă* (prima redactare în anul 1947), care a devenit la rîndul ei nu numai una din cele mai populare opere sovietice, dar a fost reprezentată și în numeroase alte țări. Ultima sa lucrare dramatică este opera *Zorile deasupra Dvinei*.

Dintre celelalte compoziții ale sale menționăm aci poemul simfonic *Drumul victoriei* și cantata pentru orchestră și solo de bas *Cuvîntul leninist*, apoi cîteva cicluri de cîntece cu acompaniament orchestral, în care a prelucrat melodii populare ucrainene. În general, toate lucrările lui Meitus folosesc din plin intonații de origine populară, împletite cu elemente ale cîntecelor revoluționare de mase.

TÎNĂRA GARDĂ

Operă în 4 acte (7 tablouri). Textul de A. Mališko, după romanul lui A. Fadeev.

OLEG KOȘEVOI, conducătorul organizației „Tinăra Gardă” (*tenor*, pe unele scene *bariton*); ELENA NIKOLAEVNA, mama sa (*soprană*); VERA VASILIEVNA, bunica sa (*altistă*); ANDREI VALKO, directorul minei (*bas*); IVAN PROȚENKO, activist de partid, comandantul detașamentului de partizani (*bariton*); ULEA GROMOVA (*mezzo-soprană*), LIUBA SEVȚOVA (*soprană*), SERGHEI TIULENIN (*tenor*), VANEA ZEMNUHOV (*bariton*), KLAVA KOVALEVA (*soprană*), VALEA BORT (*mezzo-soprană*), JORA ARUTIUANEANȚ (*tenor*), EVGHENII STAHOVICI (*bariton*), membri ai „Tinerei Gărzi”; SEVȚOV, miner, tatăl Liubei (*bariton*); KAIUTKIN, un soldat (*tenor*); FOMIN, polițist (*tenor*); BRÜCKNER, plutonier SS din Gestapo (*bariton*); COLONELUL HITLERIST (*bariton*); SUBOFITERUL HITLERIST (*bas*); ORDONANȚA GENERALULUI (*bas*).

Soldați și ofițeri sovietici; membri ai Comsomolului, locuitori ai orașului, soldați și ofițeri hitleriști.

Locul și timpul acțiunii: în orașul minier Krasnodon (Ucraina), din vara anului 1942 pînă în februarie 1943.

Uvertura începe cu o temă energică, întruchipînd eroismul popoarelor sovietice, încheștate în lupta împotriva fascismului. Urmează o temă cu caracter expresiv și tragic, ce zugrăvește suferințele populației; ca un fel de răspuns se fac auzite, la început înăbușit apoi din ce în ce mai aproape, acordurile de marș ale cîntecului tinerilor eroi din Krasnodon. În decursul prelucrii simfonice, la temele de mai sus se adaugă și altele ce revin apoi în cursul operei (de pildă: leitmotivul lui Serghei Tiulenin, apoi un fragment din corul poporului din actul I). La reluare, temele principale — inclusiv cîntecul tinerilor eroi — revin într-o orchestrație amplă, cu un caracter solemn, descriind victoria asupra cotropitorilor.

Actul I

La periferia oraşului Krasnodon. Sîntem în vara anului 1942. Atacînd cu forţe superioare, trupele hitleriste se apropie de oraş. Un grup de fete, în fruntea cărora vedem pe comsomoliste Valea Borţ, Klava Kovaleva şi Ulea Gromova, sînt în drum spre oraş. Cu toate suferinţele provocate de război, ele sînt vesele, avînd mereu prezentă în minte viaţa fericită pe care le-a creat-o puterea sovietică. Ulea se gîndeşte la pămîntul patriei sale iubite, invadate acum de hoardele fasciste : ea spune că este gata să-şi dea chiar viaţa pentru apărarea gliei strămoşesti. (*Arie*).

Se aude din ce în ce mai aproape bombardamentul inamic şi fetele se refugiază spre casele lor. Locuitorii oraşului se adună îngrijoraţi în mijlocul drumului. Ei sînt încurajaţi de către Andrei Valko, directorul minei, care-i îndrumază să se evacueze în ordine dincolo de fluviu.

Începe acum exodul populaţiei care se îndreaptă spre podurile Doneţului. Tinăra Ulea Gromova s-a hotărît de asemenea să plece, dar în drum spre casă o zăreşte pe Liuba Sevţova stînd lîngă porţile locuinţei. La întrebarea comsomolistei Ulea de ce nu se evacuează cu ceilalţi, ea răspunde liniştită că rămîne pe loc. Neştiind că Liuba primise consenmul de la organizaţia comsomolistă de a rămîne în oraş spre a putea acţiona pe teritoriul ce va fi ocupat vremelnic de fasciști, Ulea crede că Liuba a devenit o trădătoare.

Dinspre mină sosesc acum directorul Valkov, activistul Proţenko şi minerul Sevţov, tatăl Liubei. Ei au aruncat mina în aer, potrivit ordinului primit. Înainte de a se despărţi de Sevţov, care pleacă în evacuare, toţi îl îmbărbătează, asigurîndu-l că, după alungarea duşmanului, ei vor reface mina şi vor trăi la fel de fericiţi ca şi înainte. Apoi pleacă cu toţii.

Apare din nou Klava Kovaleva, însoţită de tînărul Vanea Zemnuhov, şi îşi iau rămas-bun înainte de a se despărţi.

Un detaşament de soldaţi care se îndreaptă spre front este întîmpinat cu dragoste de populaţie ; soldaţii fac un scurt popas iar comsomoliste, în rîndul cărora se găsesc Ulea Gromova şi Valea Borţ, le aduc să bea apă. Soldatul

Kaiutkin începe să cînte un cîntec glumeț, pentru a-i mai înveseli pe ostași. Apoi pornesc cu toții spre a-și ocupa pozițiile de luptă.

Se înserează. Spre podul de peste Donet se îndreaptă și tînărul Oleg Koșevoi, însoțit de mama sa. În cuvinte emoționante, ea își ia rămas-bun de la fiul ei. (*Arie*).

S-a înnoptat de-a binelea. Apare acum comsomolistul Serghei Tiulenin, întors de pe linia frontului. El povestește tinerei Valea Borț despre eroismul ostașilor sovietici, arătîndu-i și armele pe care le-a adus cu el. În întuneric se aud pași care se apropie din ce în ce : Serghei și Valea vor să se ascundă, dar recunoscînd pe Proțenko și Valko, cei doi tineri rămîn pe loc. Văzînd armele aduse de Serghei, cei doi bărbați îl povățuiesc să le ascundă cu grijă.

După plecarea comsomoliștilor, cei doi vechi bolșevici se consfătuiesc în legătură cu organizarea luptei de partizani. Dar discuția lor este întreruptă de strigătele îngrozite ale populației care se întoarce : dușmanul a reușit să distrugă podul de peste Donet, astfel că orașul este acum înconjurat din toate părțile. Proțenko îmbărbătează mulțimea, îndemnînd-o la rezistență împotriva dușmanului. Însuflețiți de cuvintele acestuia, populația se înarmează și, sub conducerea lui Proțenko, pornește la luptă.

Întors și el de la pod, Oleg Koșevoi arată lui Valko că, deși orașul a fost împresurat, totuși i-au mai rămas deschise cele trei drumuri. (*Arioso*). Ei hotărăsc să rămînă pe loc și să lupte împreună, ca partizani.

În această clipă, trupele nemțești își fac intrarea în oraș.

Actul II

(Tabloul 1). Curtea casei familiei Koșevoi.

Deoarece casa a fost ocupată de un general neamț, familia Koșevoi a trebuit să se mute în curte, într-o magazie. Aci îl vedem pe Serghei Tiulenin povestind lui Oleg cum a incendiat clădirea în care se instalase comandamentul fascist. Dar Oleg intervine, spunîndu-i că, pentru a putea învinge

pe dușman, este necesară unirea întregului tineret comsolist într-o organizație ilegală de luptă.

Profitînd de faptul că în clipa aceasta generalul hitlerist tocmai părăsește casa, cei doi tineri hotărăsc să-i convoace în grabă pe comsoliștii din oraș în vederea ședinței de constituire a organizației *Tinăra Gardă*. Serghei pleacă să-i anunțe.

Rămas singur, Oleg se gîndește cu duioșie la mama sa, care i-a fost din totdeauna cel mai prețios sprijin și care desigur va sta și de astă dată alături de el în grelele încercări ce vor urma. (*Recitativ și Arie*).

În curte își fac apariția comsolistele Ulea și Liuba. Întîlnindu-se aci cu Oleg, ele îi transmit îndrumările lui Valko în legătură cu organizarea luptei de partizani. În timp ce Oleg și Ulea discută despre sarcinile organizației, Liuba caută să distragă în altă parte atenția ordonanței generalului, care stă de santinelă la intrarea în curte.

Deodată intră în curte un colonel hitlerist. Ulea și Oleg reușesc să se ascundă, în timp ce Liuba începe să cocheteze cu el, făcînd pe artista. Colonelul o invită să bea cu el, ceea ce fata primește de formă, dar în timp ce ea rămîne trează — căci pe ascuns varsă paharele ei cu vin — colonelul se ametește de băutură. În această situație, Liuba reușește să afle de la el anumite secrete militare și chiar să-i sustragă o hartă. Apoi pleacă cu el spre a-l depărta din preajma casei.

Ulea și Oleg apar din ascunzătoarea lor. Ei își jură credință veșnică: vor lupta împreună pînă ce dușmanul va fi alungat de pe pămîntul sovietic. (*Duet*).

Tinerii convocați s-au adunat și începe prima ședință a conducerii organizației. Aflînd de planul nemților de a deporta pentru muncă tineretul din oraș, ei hotărăsc să incendieze clădirea oficiului de muncă, unde se găsesc înscriși cei ce urmează să fie deportați. Potrivit îndrumărilor primite de la Valko, conducerea *Tinerei Gărzi* decide să se facă legătura cu minerii arestați de nemți, spre a-i ajuta să evadeze din temniță. În același timp, Liuba primește misiunea de a pleca la Vorosilovgrad, unde va lua legătura cu Proțenko, comandantul detașamentului de partizani. Este respins pla-

nul nechibzuit al lui Stahovici, care a propus să se atace închisoarea cu arma în mână.

În clipa aceasta își fac apariția comsomoliștii Serghei și Klava, aducînd o veste îngrozitoare : în urma trădării polițistului Fomin, care s-a pus în slujba hitleriștilor, minerii comuniști au fost denunțați și, după torturi groaznice, au fost îngropați de vii ! La aflarea acestei crime, tinerii sînt cuprinși de o pornire aprigă de răzbunare : ei jură solemn că vor răzbuna crîncen toate suferințele îndurate de popor, lup-tînd pînă la ultima picătură de sînge împotriva cotropitorilor fasciști. (*Octetul jurămîntului*).

(**Tabloul 2).** **Lîngă parcul orașului, în apropierea oficiului de muncă.** Este o seară de toamnă și vedem populația orașului citind cu înfrigurare manifestele ilegale lipite pe ziduri de către membrii *Tinerei Gărzi*. Din aceste manifeste, locuitorii află situația reală a războiului, în pofida știrilor false răspîndite de nemți. Polițistul Fomin se apropie și caută să împrăstie mulțimea, urmărit fiind de privirile disprețuitoare ale locuitorilor.

Trece apoi un convoi de fete, duse sub paza soldaților hitleriști la muncă forțată în Germania. (*Cor de femei*). Convoitul se depărtează, însoțit de populație, care-l conduce pînă la ieșirea din oraș.

Se lasă întunericul. Apar în parc membrii *Tinerei Gărzi* împreună cu Liuba, înapoiată de la Voroșilovgrad, și Andrei Valko. Acesta, după ce comunică noile instrucțiuni primite din partea conducerii de partid, pleacă. La rîndul ei, Liuba aduce la cunoștință că s-a întîlnit cu Proțenko iar organizația *Tinerei Gărzi* și conducerea ei au fost recunoscute și confirmate de partid. În același timp, ea mai spune că Stahovici, care a dezertat din detașamentul de partizani al lui Proțenko, a fost exclus din conducerea organizației.

S-a înnoptat de-a binelea, astfel că a sosit momentul cînd trebuie să se dea foc clădirii oficiului de muncă. Membrii *Tinerei Gărzi* pornesc în direcția clădirii, rămînînd de strajă numai Ulea în parc. Pe neașteptate apare „polițaiul” Fomin. Ulea îl oprește, chemîndu-și în grabă tovarășii de luptă,

Aceștia se aruncă asupra trădătorului și îl duc în fundul parcului spre a-l executa.

În zare încep să se vadă flăcări înălțându-se spre cer, semn că s-a produs incendierea oficiului de muncă ; populația orașului se adună în grabă, privind cu bucurie la actul de eroism al tinerilor patrioți.

Actul III

În casa familiei Koșevoi. Membrii *Tinerei Gărzi* s-au întâlnit în seara zilei de 6 noiembrie 1942, pentru a sărbători aniversarea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Elena Nikolaevna, mama lui Oleg, se gîndește cu îngrijorare la zilele grele care-i așteaptă. Plini de bucurie apar Oleg și Ulea, spunînd că a doua zi fiind 7 Noiembrie, drapelurile roșii vor filfia deasupra orașului. Unul cite unul vin membrii organizației. Oleg propune să se deschidă aparatul de radio : tinerii ascultă cu emoție emisiunea postului Moscova, care îndeamnă poporul sovietic să lupte pentru nimicirea dușmanului.

Pe stradă se aude trecînd o patrulă nemțească. Cu toții tresar auzind bătăi în fereastră : Liuba intră însoțită de un comsomolist, spunînd că au reușit să arboreze peste tot drapelurile roșii.

Tineretul se așează în jurul mesei. Cu toții sînt veseli, uitînd că se găsesc într-un oraș ocupat de inamic. Nici Vera Vasilievna, bunica lui Oleg, nu rămîne de o parte. Ea cîntă un cîntec popular, după care îi urmează Liuba. Alte cîntece sînt reluate în cor de toți cei de față. În culmea veseliei încep dansurile : întîi un vals-boston, apoi un joc ucrainean și în fine un dans rusesc.

Dar veselia este întreruptă brusc de sosirea Klavei, care aduce știrea despre arestarea comsomoliștilor Vanea Zemnuhov, Stahovici și Moșkov. Cu tot pericolul ce-i amenință, tinerii hotărăsc, la propunerea lui Oleg, să continue lupta cu și mai multă dîrzenie.

Actul IV

(Tabloul 1). În biroul plutonierului SS Brückner. Gestapoul hitlerist a reușit să aresteze o parte din membrii *Tinerei Gărzi*, a căror anchetare se desfășoară în cabinetul lui Brückner.

Întîi este adus Andrei Valko. Pentru a-i cîștiga bunăvoința, Brückner îi face tot felul de promisiuni, care însă sînt respinse cu dispreț de către Valko. La un moment dat, Valko îl lovește cu pumnul în față. La porunca lui Brückner, soldații îl scot cu forța din cameră. La anchetă urmează tînărul Vanea Zemnuhov. Strădaniile plutonierului sînt zadarnice : comsomolistul refuză să vorbească, astfel că este dus în camera de tortură. Readus de acolo, Vanea scoate primele cuvinte după patru săptămîni de interogatorii continue, dar nu pentru a-și trăda tovarășii de luptă ci pentru a înfrunta cu dîrzenie pe anchetatorul hitlerist.

După Vanea, îl aduc pe Stahovici. Neputînd rezista chinurilor la care este supus, Stahovici — care și pînă acum s-a dovedit a fi un trădător — o denunță pe Klava. În sfîrșit este rîndul Ulei Gromova. Refuzînd să răspundă întrebărilor ce i se pun, ea este dusă în camera de tortură.

(Tabloul 2). Într-o celulă a temniței. Aci se găsesc membrii *Tinerei Gărzi* împreună cu Andrei Valko. Liuba se gîndește la viața ei închinată înfloririi patriei. (*Arie*).

Chiar acum este adusă și Ulea din camera de tortură. Valko se adresează tinerilor, îmbărbătîndu-i în aceste clipe grele. El spune că înfrîngerea dușmanului nu va mai întîrzia, astfel că poporul sovietic se va putea bucura din nou de viață. (*Arie*). În clipa aceasta apar cîțiva soldați nemți și-l duc pe Valko la locul execuției.

Cîteva clipe tinerii sînt înmărmuriți de cele întîmplate, dar numaidecît încep să cînte un cîntec de luptă, reluat cu putere și de ceilalți deținuți din închisoare. Din depărtare se aude bubuitul artileriei sovietice, vestind reluarea ofensivei ce-i va duce la victorie. În celulă intră în fugă un subofițer hitlerist apoi, plin de furie, însuși Brückner ; dar încercările

lor de a-i face pe comsomoliști să nu mai cînte se dovedesc zadarnice: cîntecul se înalță victorios, pătrunzînd pînă departe de zidurile închisorii.

O introducere orchestrală, avînd caracterul unui marș funebru, pe tema principală tragică a operei, face legătura cu tabloul următor.

(Tabloul 3). *Lîngă ruinele minei nr. 5*. E noapte și ninge. Călăii hitleriști îl duc pe Oleg la locul execuției. Deși i se promite din nou că va fi lăsat în viață dacă îi va denunța pe comsomoliștii încă nearestați, el refuză să răspundă. Ultimul său gînd se îndreaptă înspre pămîntul patriei, mulțumit că și-a îndeplinit datoria pînă la capăt.

Sînt aduși și ceilalți membri ai *Tinerei Gărzi*. Ei merg hotărîți la moarte, slăvind patria sovietică și glorioasa ei Armată Roșie.

★

Opera este genul muzical care are incontestabil o puternică influență asupra celor mai largi cercuri de iubitori de muzică și care, alături de cîntecul de mase, se adresează unui număr cît mai mare de ascultători. Specificul ei, rezultînd din contopirea unor elemente de dramă și de muzică, face posibilă oglindirea unor întîmplări, a unor sentimente și a unor idei din cele mai diferențiate. Această calitate cu adevărat socială a teatrului muzical, precum și caracterul său democratic, explică importanța ce i-a fost acordată din totdeauna de către cercurile artistice înaintate.

În Uniunea Sovietică, unde Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a eliberat pe artiști din situația lor de dependență față de interesele clasei exploatatoare, s-au deschis noi căi de dezvoltare și pentru creația muzicală. Compozitorii sovietici, însușindu-și estetica marxist-leninistă, au îmbrățișat în lucrările lor principiile realismului socialist, zugrăvind în imagini artistice muzicale realitatea, considerată în dezvoltarea ei revoluționară.

În tendința lor de a pune bazele unei opere realiste naționale, muzicienii sovietici au pornit de la tradițiile operei

clasice ruse, unind aceste tradiții cu noile realități ale societății sovietice.

Cadrele acestei cărți nu ne permit să dăm aci un tablou nici măcar aproximativ al dezvoltării operei sovietice ; ne vom mulțumi de a indica doar cîteva date necesare pentru înțelegerea lucrării pe care o analizăm. Amintim astfel că, în perioada dintre cele două războaie mondiale, în Uniunea Sovietică au apărut operele : Pe Donul liniștit și Pămînt destelenit de I. Dzerjinski, În furtună de T. Hrennicov, Emelian Pugaciov de M. Koval, Crușătorul Potemkin de O. Cișko, Stepan Razin de A. Kasianov și altele, la care trebuie să se adauge și primele opere datorite unor compozitori din diferite republici naționale. Aceste opere au contribuit în mod esențial la făurirea unui limbaj muzical dramatic, bazat pe cîntecul revoluționar contemporan.

O influență de prim ordin asupra muzicii sovietice de toate genurile a avut-o cunoscuta Rezoluție din 10 februarie 1948 a Comitetului Central al P.C.U.S. cu privire la problemele muzicii, dată în legătură cu reprezentarea operei Marea Prietenie de V. Muradeli. Combătînd unele manifestări ale formalismului ce s-au făcut simțite în muzica sovietică din perioada premergătoare, rezoluția a dat un impuls sănătos dezvoltării ulterioare a muzicii sovietice. Punînd un accent deosebit pe dificultățile constatate în creația de operă, acest document de partid a însemnat un imbold puternic pentru compozitorii sovietici de a-și îndrepta talentul spre realizarea unor lucrări de operă care să întruchipeze în mod veridic și în forme de înalt nivel artistic realitățile epocii sovietice precum și evenimente din trecutul istoric.

În răstimpul scurs de atunci, au văzut lumina zilei un mare număr de opere, unele din ele constituind lucrări deosebit de valoroase, ca de pildă : Decembriștii de I. Șaporin, Familia lui Taras și Nikita Verșinin de Kabalevski, Război și Pace de S. Prokofiev, Bogdan Hmelnițki de C. Dankevici și altele. Tot din această perioadă datează și noua redactare a operei Tinăra Gardă de I. Meitus.

Chiar printr-o analiză succintă putem distinge în construcția operei sovietice mai multe procedee creatoare. În unele din ele predomină împărțirea pe numere încheiate (arii, ansambluri etc.), constituind așa-numitele opere pe bază de cîntece, al căror prototip este Pe Donul liniștit de I. Dzerjinski (și din care categorie face parte — după cum vom vedea mai jos — și Tînăra Gardă).

Un alt tip de operă îl reprezintă dramele muzicale eroico-epice, bazate pe o dezvoltare creatoare a procedeeelor folosite în operele clasice ruse, îmbinînd vaste scene dramatice populare cu intonații ale cîntecului revoluționar rus (Decembrie de I. Șaporin, Emelian Pugaciov de M. Koval).

În fine, cu totul alta este dramaturgia muzicală a lui S. Prokofiev (1891—1953). În opera sa de maturitate Război și Pace, el pune accentul pe recitative și pe redarea orchestrală a acțiunii scenice. Se apropie de acest stil și operele lui D. Kabalevski, care folosește însă în același timp uneori și formele operei pe bază de cîntece.

Cu toată diversitatea curentelor de creație și a mijloacelor muzicale utilizate, un lucru este cert: opera sovietică se bazează pe principiile realismului socialist, exprimînd idealurile luminoase ale omenirii în mers spre progres.



Libretul operei Tînăra Gardă s-a inspirat din cunoscutul roman cu același nume de A. Fadeev (1901—1956). Reprezentant de seamă al noii generații de scriitori sovietici, Fadeev a unit în persoana sa calitățile bolșevicului încercat, participant la războiul civil, cu acelea ale scriitorului de talent și ale ideologului valoros, situat în mod ferm pe pozițiile realismului socialist.

Romanul său Tînăra Gardă este fără îndoială una din cele mai importante lucrări literare ce zugrăvesc eroismul poporului sovietic în Marele Război pentru Apărarea Patriei. Întîmplările precum și figurile eroilor principali sînt luate din realitate: după ce la sfîrșitul lunii iulie 1942, în cursul ofensivei

de vară a nemților, aceștia au ocupat orașelul Krasnodon din bazinul minier al Donețului și au săvîrșit o serie de cruzimi împotriva populației pașnice, comsomoliștii rămași în oraș au pus bazele organizației de partizani Tînăra Gardă, luptînd cu armele în mîini împotriva hitleriștilor. Dar în ianuarie 1943 — cu o lună înainte de eliberarea orașului de către armata sovietică — organizația a fost descoperită și majoritatea membrilor ei au fost executați, după ce mai înainte au fost supuși la torturi groaznice.

Deși textul operei a fost alcătuit folosind prima redactare a romanului (apărută în anul 1945), autorul libretului a ținut seamă de criticile ridicate în legătură cu insuficienta prezentare în roman a rolului conducător avut de Partidul Comunist în desfășurarea evenimentelor istorice. De aceea, în operă îi vedem pe Proțenko și Valko, vechi și încercați bolșevici, îndrumînd îndeaproape activitatea tinerilor luptători ai organizației.

După cum se știe, Fadeev și-a refăcut romanul care, în această a doua redactare (1952), înfățișează acțiunile Tinerei Gărzi în strînsă legătură cu lupta întregului popor sovietic dusă — astfel cum a avut loc în realitate — sub conducerea Partidului.

Respectînd specificul genului de operă, libretul a preluat în linii generale, momentele principale ale romanului. Dacă din punct de vedere dramatic, actul I se prezintă mai puțin încheiat din cauza unui prea mare număr de personaje și de situații, în schimb celelalte acte corespund intrutotul cerințelor dramaturgiei muzicale, autorii reușind să realizeze o concentrare a evenimentelor în jurul eroului colectiv al operei : organizația Tînăra Gardă.

Structura muzicală a operei este caracterizată prin predominarea părților de sine stătătoare (arii, coruri, ansambluri, dansuri), cu alte cuvinte, compozitorul a folosit forma de operă pe bază de cîntece, ducînd mai departe primele realizări de acest gen ale operei sovietice din jurul anilor 1930 (operele lui Dzerjinski și Hrennikov).

Din punct de vedere melodic, Meitus a utilizat două categorii de intonații : cele ale cîntecului popular ucrainean (vechi și contemporan) și cele izvorînd din cîntecele sovietice

revoluționare. Melosul ucrainean este prezent în operă uneori prin citarea în întregime a unor cîntece populare (de exemplu : cîntecul fetelor deportate din tabloul 2 al actului II sau cîntecele și dansurile de la serbarea din locuința familiei Koșevoi din actul III); în alte ocazii, compozitorul utilizează numai unele intonații populare izolate sau creează însuși episoade muzicale înrudite cu aceste intonații (în acest sens cităm două exemple orchestrale caracteristice : motivul tragic principal al operei, simbolizînd eroismul poporului, și tema elegiacă a suferinței, care apare chiar în uvertură).

Accentele cîntecelor de mase se fac auzite în special în numeroasele scene corale ce marchează momentele cele mai dramatice ale operei : corul soldaților ce se îndreaptă spre front, precum și corul poporului ce se ridică la luptă (actul I) ; corul din fața oficiului de muncă cuprins de flăcări (tabloul 2 din actul II) și cîntecul comsomoliștilor din temniță (tabloul 2 al actului IV), acesta din urmă reprezentînd foarte plastic eroismul și spiritul de sacrificiu de care sînt animați membrii Tinerei Gărzi. Tot aci mai amintim și scena jurămîntului (octetul din finalul tabloului 1 al actului II), a cărui temă plină de dîrzenie, prelucrată în stil fugato (adică reluîndu-se pe rînd, de fiecare voce, aceeași melodie), revine apoi deseori în cursul operei.

De altfel, Meitus acordă un rol destul de important unor teme și motive conducătoare (leitmotive), atît pentru dezvoltarea sensului mai adînc al unor situații, cît și pentru caracterizarea unor personaje. Unele din aceste motive apar prima dată în cadrul unor scene vocale (cum este octetul jurămîntului, arătat mai sus, sau corul final al actului I „Ridică-te, Donbas, la luptă”), pentru a reveni apoi în orchestră, ori de cîte ori se face aluzie la situațiile respective. Alte leitmotive au un caracter pur orchestral (motivul tragic principal al operei, motivul rezistenței, motivul sacadat al hitleriștilor, motivul lui Serghei Tiulenin etc.). Se ajunge astfel la o atenuare într-o largă măsură a deficienței principale a formei de operă împărțită în numere de sine stătătoare, care duce în mod inerent la lipsa unei legături organice între părțile cantabile și la un recitativ puțin expresiv.

După ce opera Tînăra Gardă a fost reprezentată pentru prima oară la Teatrul de Operă și Balet Taras Sevcenko din Kiev la 7 noiembrie 1947, compozitorul a su-pus-o unei prelucrări substanțiale și această versiune definitivă a fost montată apoi în premieră pe scena Teatrului Mic de Operă din Leningrad (1950).

MONIUSZKO Stanislav

S-a mai arătat cu alt prilej că secolul XIX a marcat apariția pe tărîmul muzicii a diferitelor școli naționale, care au scos la iveală bogăția muzicii de inspirație populară. În această privință, alături de școala muzicală națională rusă, întemeiată de Glinka, și cea a altor popoare (cehi, maghiari, norvegieni etc.), se cuvine să menționăm înflorirea artei muzicale poloneze, avînd ca reprezentanți de seamă pe Fr. Chopin (1810—1849), unul din cei mai geniali compozitori pe care i-a avut omenirea, și pe Moniuszko, întemeietorul operei naționale poloneze.

Stanislav Moniuszko s-a născut la 5 mai 1819 în micul sat Ubiel, din fosta provincie Minsk, dintr-o familie de moșieri scăpătați. Atracția față de muzică s-a manifestat încă din anii copilăriei, mai ales sub influența cîntecelor populare auzite de la țărani de pe moșia părinților săi. Mama sa, de origine maghiară, ea însăși pianistă și cîntăreață înzestrată, a contribuit la educarea muzicală a copilului, iar după mutarea familiei la Varșovia, el a avut ocazia de a-și însuși noțiunile fundamentale ale muzicii.

În anul 1837, Moniuszko pleacă la Berlin, studiînd timp de trei ani compoziția la Academia de Muzică. După întoarcerea sa în patrie, el se stabilește în orașul Vilno, unde rămîne pînă în anul 1858, avînd de luptat cu mari greutăți materiale. Compozițiile sale cuprinzînd numeroase operete și vodeviluri, dar mai ales bogata sa creație de cîntece în stil popular, i-au asigurat însă simpatia iubitorilor de muzică, fiind de pe atunci larg răspîndite în toată Polonia.

Moniuszko s-a îndreptat și spre forme muzicale mai ample, compunînd poemul simfonic *Baika (Poveste)*, precum și primele sale opere, în rîndul cărora se găsește și *Halka* (1847),

devenită opera națională a Poloniei. Însă din cauza restricțiilor puse de autorități, ea nu a putut fi reprezentată decît după mai bine de zece ani de la compunerea ei.

Spre deosebire de nepăsarea manifestată de către cercurile conducătoare, creația lui Moniuszko s-a bucurat de aprecierea muzicienilor ruși contemporani cu el (Glinka, Dargomijski, Serov etc.), pe care i-a cunoscut cu prilejul unor turnee de concert întreprinse la Petersburg. Amintim că Țezar Kiui, originar din Vilno, unul din membrii *Grupului celor cinci*, a fost în tinerețe elevul lui Moniuszko.

După succesul triumfal al operei *Halka* (1858), compozitorul s-a mutat la Varșovia, continuînd activitatea sa creatoare. Aci el își cîștigă merite atît ca profesor de conservator, îndrumînd tinerele generații de muzicieni, ca dirijor la Opera din Varșovia, cît și ca animator al întregii vieți muzicale poloneze.

Dintre lucrările sale, menționăm în primul rînd numeroase opere, cum ar fi *Contesa* (1860), *Verbum nobile* (1861), *Conacul groazei* (*Castelul stafiilor*, 1865), *Paria* (1869), *Beata* (1872), în care a folosit intonații apropiate de cîntecele populare. A mai compus muzică de balet, muzică de scenă (printre altele, pentru *Hamlet* și *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare), cantate, muzică religioasă, piese pentru pian și muzică vocală (aproape 400 de romănțe).

Suferind de o gravă boală de inimă, Moniuszko moare la Varșovia, la 4 iunie 1872.

HALKA

Operă în 4 acte. Textul de Wl. Wolski.

HALKA, tinără țărăncă (*soprană*); IONTEK, tînăr țaran (*tenor*); STOLNIK, un nobil bogat (*bas*); SOFIA, fiica sa (*soprană*); IANUSZ, tînăr moșier (*bariton*); DZEMBA, administratorul moșiei lui Stolnik (*bas*); UN CIMPOIER (*bariton*).

Nobili, femei nobile, moșieri, servitori la Stolnik, țărani și țărance.

Locul și timpul acțiunii: în Polonia, secolul XVII.

Uvertura se compune dintr-o introducere bazată pe două teme contrastante, urmată apoi de o dezvoltare avînd un caracter agitat și dramatic.

Actul I

Sală festivă în castelul lui Stolnik. Invitații sărbătoresc logodna Sofiei, fiica moșierului, cu tînărul moșier Ianusz. Cu toții dansează în ritmul unei poloneze. Dzemba, administratorul moșiei, urează multă fericire tinerei perechi; la această urare se asociază toți cei de față.

După aceea invitații se depărtează, unii din ei retrăgîndu-se în grădina castelului, nerămînînd decît tinerii logodiți, împreună cu Stolnik care le dă binecuvîntarea părintească. Deodată se aude din grădină un cîntec dureros. Ianusz tresare căci vocea este a tinerei Halka, frumoasa țărancă ademenită și apoi părăsită de el, spre a se logodi cu Sofia. Ianusz caută să rămînă singur pentru a o putea întîmpina pe Halka, deoarece se teme ca aceasta să nu-i strice căsătoria cu fata moșierului. (*Arioso*).

Halka s-a apropiat. Văzîndu-l iarăși pe iubitul ei, toate în-doilelile, care pînă atunci găsiră ecou în sufletul ei chinuit, dispar, astfel că este cuprinsă din nou de aceeași dragoste puternică față de Ianusz. Profitînd de încrederea oarbă ce i-o arată fata, Ianusz reușește s-o convingă să plece de aci, spunîndu-i că va veni și el peste cîtva timp și se vor vedea din nou.

După ce Halka pleacă, invitații se întorc în sală și adresează din nou urări de fericire tinerei perechi. Stolnik mulțumește tuturor, apoi petrecerea continuă. (*Mazurcă*).

Actul II

Un *intermezzo orchestral*, scurt, aduce tema ariei cîntate de Halka.

În parcul castelului. Este noapte și printre copaci străbate zgomotul petrecerii din castel.

Halka își face apariția. Este tristă căci l-a așteptat în zadar pe Ianusz, care a mințit-o și nu a venit la întîlnire. Cu

toate acestea, ea continuă să-l iubească, așteptînd plină de nerăbdare să-l revadă. (*Arie*).

În urma fetei pășește Iontek, un tînăr țaran, care o iubește încă din copilărie. El încearcă s-o convingă să nu mai aibă încredere în cuvintele mincinoase ale lui Ianusz : ea nu este decît o fată săracă, așa că nu poate aștepta nimic de la un boier. Dar Halka nu-i dă crezare, de aceea aleargă disperată spre castel și bate în poartă. Auzind zgomotul, Ianusz apare în ușa și-l ceartă pe Iontek pentru vina de a o fi adus aci pe Halka. Apoi îi promite acestuia o recompensă bogată, în caz că se va însura cu fata și o va duce înapoi în mijlocul munților. În clipa aceasta vin și ceilalți invitați. Cu toții se arată nemulțumiți de cei doi țărani ce au îndrăznit să tulbure serbarea. În cele din urmă, la porunca lui Ianusz, servitorii îi alungă din împrejurimile castelului.

Actul III

Un *intermezzo orchestral* zugrăvește liniștea unui peisaj de munte. Din cînd în cînd se fac auzite unele intonații mai sumbre, prevestind deznodămîntul tragic ce va urma.

Într-un sat de munte. Este duminică. Țăranii s-au adunat și vorbesc despre nunta moșierului Ianusz cu Sofia, care va avea loc în curînd în biserica satului. Apoi îi vedem înlănțuiți într-un joc animat. (*Dansul muntenilor*).

În acest timp se apropie Iontek, sprijinind-o pe Halka ce și-a pierdut mințile de durere. Întrebat de țărani, Iontek le povestește cum și-a bătut joc boierul Ianusz de fată. Halka, cu sufletul zdrobit de durere, își deplînge soarta. (*Cîntec*).

Din vale se vede apropiindu-se cortegiul nupțial.

Actul IV

O *introducere orchestrală*, bazată pe melodia din aria lui Iontek, pregătește atmosfera.

Lîngă biserica de lemn a satului, așezată pe malurile unui rîu de munte. Iontek

se gîndește îndurerat la soarta vitregă a Halkăi. Atunci cînd vine cimpoierul satului și-i cîntă o melodie tristă, Iontek își aduce aminte de dragostea lui nefericită. (*Arie*).

Între timp, locuitorii satului s-au adunat în întîmpinarea alaiului de nuntă. Dzemba, administratorul moșiei, este și el de față, îndemnînd stăruitor pe săteni să-i primească cu cît mai multă însuflețire pe stăpîinii moșiei.

Cortegiul a sosit, avînd în frunte pe Ianusz cu logodnica sa. Pe neașteptate, le apare în față Halka, smulgîndu-se din mîinile sătenilor care încercau s-o oprească. Ianusz, temîndu-se ca fosta lui iubită să nu fie recunoscută de Sofia, o ia pe aceasta repede de braț și intră în biserică, urmat apoi de toată lumea.

Halka a rămas singură în fața bisericii. Auzind de afară slujba cununiei, cu mintea tulburată de nebunie, ea are impresia că i-a murit propriul ei copil, căruia îi deplînge moartea. Dar starea ei de deznădejde cedează numaidecît în fața pornirii sălbatice de răzbunare. Din vreascuri și paie, ea își face o torță pe care o aprinde, voind să dea foc bisericii. Dar, un moment de luciditate o împiedică să săvîrșească o asemenea faptă, de aceea aleargă spre rîul de munte și zvîrle în apă mănunchiul aprins. Sleită de puteri, Halka se urcă apoi pe podețul de lemn și se aruncă în apele repezi ale rîului.

Strigătul ei de moarte a fost auzit și de cei din biserică ; aceștia ies afară în grabă. Zadarnic o strigă însă Iontek pe nume, apele au dus-o pe Halka la vale. Apare acum în ușa bisericii și cortegiul nobililor. Dzemba îi îndeamnă iarăși pe săteni să-i primească pe stăpîinii moșiei cu urări de fericire. Dar sătenii le întorc spatele, arătînd astfel indignarea lor față de purtarea neomenoasă a lui Ianusz.

★

Moniuszko a compus opera Halka în anul 1847, pe textul lui Wl. Wolski, tînăr literat făcînd parte din cercurile artistice revoluționare poloneze. Aceste cercuri arătau interes și simpatie față de revoltele țărănești izbucnite pe tot cuprinsul Poloniei la începutul anului 1846, revolte îndreptate atît împotriva regimului țarist, cît și contra explcatării din partea moșierimii autohtone.

Acesta este fondul social pe care se deapănă subiectul operei, bazat pe povestea nefericită a unei tinere țărance, ademenită și apoi împinsă la moarte de către stăpînul ei.

Conflictul dramatic dintre boierul fără scrupule și obștea sătenilor care o compătimesc pe nenorocita fată ce și-a pierdut mințile de durere, a permis autorilor să aducă pe scenă unele idei îndreptate vădit împotriva regimului de asuprire din Polonia. De aci se explică piedicile puse de cercurile conducătoare, care ani de zile s-au opus reprezentării operei. Astfel, premiera a avut loc abia la 1 ianuarie 1858, pe scena Operei din Varșovia, sub conducerea muzicală a compozitorului.

Opera Halka se caracterizează prin bogăția melodică, îmbrăcînd de preferință formele cîntecului liric de factură populară. Semnificativă în această privință este scena și aria de la începutul actului II, în care Halka exprimă cu duioșie dragostea ei statornică. Moniuszko a zugrăvit cu măiestrie unele scene populare, prin coruri și dansuri expresive, scoțînd astfel în evidență bucuriile și obiceiurile locuitorilor unui sat de munte.

M O Z A R T Wolfgang Amadeus

Intr-o scurtă notiță biografică, așa cum este cea de față, este aproape imposibil de a cuprinde, chiar în linii generale, activitatea și vasta creație a lui Mozart, ce totalizează aproape 700 de lucrări de toate genurile muzicale. De aceea, ne-am rezumat la indicarea lucrărilor sale de operă, de asemenea foarte numeroase.

Wolfgang Amadeus Mozart s-a născut la 27 ianuarie 1756 în orașul austriac Salzburg, pe atunci capitala unui principat avînd în frunte un arhiepiscop. El este fiul lui Leopold Mozart, compozitor, pedagog și dirijor al orchestrei arhiepiscopale.

Talent muzical precoce, ca de altfel și sora sa mai mare Nannerl, micul Mozart devine elevul tatălui său, care îi va rămîne sfătuitor credincios în tot restul vieții. Stăpînind cu măiestrie mai multe instrumente muzicale, ca vioara, orga și clavecinul, Mozart întreprinde la vîrsta de 6 ani, împreună cu întreaga sa familie, un turneu de concerte în străinătate, stîrnind pretutindeni entuziasmul plin de admirație al publicului. Venind în contact cu cei mai însemnați reprezentanți ai artei muzicale din vremea lui — dintre care menționăm pe Johann Christian Bach (1735—1782), unul din fiii marelui Johann Sebastian Bach — Mozart începe să compună încă de la vîrsta de 5 ani.

Înapoiat la Salzburg, el compune (la vîrsta de 11 ani !) cele dintîi lucrări dramatice, anume oratoriul cu subiect biblic *Datoria poruncii întîi*, precum și comedia muzicală cu textul în limba latină *Apollo și Hyacinthus*.

De mai mare importanță sînt lucrările următoare, compuse în anul 1768 la Viena. Astfel, opera bufă (comică) *La finta*

semplice (*Naiva prețăcută*) cuprinde de pe acum unele părți muzicale ce reușesc să dea o descriere veridică a stărilor sufletești ale personajelor, în timp ce *Bastien și Bastienne* este primul său *Singspiel*, cu text în limba germană. (Prin această denumire se înțelege o comedie muzicală, în care dialogul vorbit alternează cu părțile muzicale).

Începînd din anul 1769, Mozart vine din nou la Salzburg, ocupînd postul de concert-maestru în orchestra Curții principelui-arhiepiscop. În anii următori (1769—1771), el efectuează, însoțit de tatăl său, prima călătorie de studii și de concerte în Italia, menită să-i îmbogățească măiestria artistică. Cunoscînd de astă dată în mod temeinic lucrările dramatice ale compozitorilor italieni, Mozart dă la iveală prima compoziție din genul de *opera seria* (adică operă cu subiect serios, luat din istorie sau din mitologie), intitulată *Mitridate, re di Ponto* (*Mitridate, regele Pontului*). Ea a fost reprezentată cu mare succes sub conducerea lui Mozart la Teatrul *Scala* din Milano (1770).

Cu ocazia celei de a doua călătorii în Italia (1771), Mozart compune serenada-balet *Ascanio in Alba*, lucrare ocazională, compusă pentru nunta arhiducelui Ferdinand. Între timp, la Salzburg se urcă pe tronul principatului arhiepiscopul Ieronim, prinț de Colloredo, un om îngîmfat și lipsit de suflet. Acesta îl tratează pe tînărul compozitor în rînd cu servitorii Curții, deși la îndemnul tatălui său — pentru a cîștiga astfel bunăvoința noului senior — Mozart a compus cu ocazia înscăunării arhiepiscopului un nou spectacol dramatic, serenada *Il sogno di Scipione* (*Visul lui Scipione*).

La comanda Teatrului *Scala* din Milano, el termină opera *Lucio Silla*, reprezentată cu ocazia ultimei sale călătorii în Italia (1772). Lucrarea nu a avut succes, mai ales din cauza textului prea convențional și schematic.

În timpul perioadei următoare, petrecute la Salzburg, Mozart dă la iveală, pe lîngă multiplele sale lucrări simfonice, instrumentale și vocale, iarăși cîteva lucrări de operă. Astfel, cu ocazia unei călătorii scurte la Viena (1783), el compune muzica de scenă și corurile pentru drama *Thamos, regele Egiptului* care, prin caracterul ei solemn, amîn-

tește de părțile corespunzătoare din opera *Flautul fermecat*. Lucrarea următoare este opera bufă în trei acte *La finta giardiniera* (*Grădinărița prefăcută*), compusă pentru carnavalul din München (1775). Este cea mai reușită lucrare de operă din tinerețea lui Mozart, dar textul ei prea naiv, bazat pe o serie de deghizări copilărești, a constituit din totdeauna o piedică în calea menținerii acestei opere în repertoriul permanent. Din același an datează și opera *Il re pastore* (*Regele păstor*), lucrare ocazională, scrisă cu prilejul vizitei la Salzburg a unui principe imperial.

Nutrind de mai mult timp gândul de a căuta în altă parte o situație mai potrivită desfășurării activității sale creatoare, după ce a avut o serie de conflicte cu arhiepiscopul de Colloredo, el obține în cele din urmă un concediu de mai lungă durată (1777), îndreptându-se prin mai multe orașe din Germania (München, Augsburg, Mannheim) spre Paris, însoțit de astă dată de mama lui.

Dar la Paris — unde odinioară societatea aristocratică înconjura cu admirație pe răsfățatul copil-minune — el nu reușește să se impună și se întoarce singur la Salzburg, căci mama sa murise acolo.

În această perioadă, Mozart compune puține lucrări pentru teatru. Putem semnală doar: baletul *Les petits riens* (*Micile nimicuri*), compus la Paris, o melo-dramă (text vorbit cu acompaniament orchestral) intitulată *Semiramis*, a cărei partitură s-a pierdut, și în fine un *Singspiel* cu text exotic (premergător la *Răpirea din Serai*), rămas neterminat, și care a fost reconstituit și reprezentat abia în anul 1864 sub numele de *Zaide*.

În toamna anului 1780 începe scrierea operei *seria* în 3 acte *Idomeneo, re di Creta* (*Idomeneu, regele Cretei*). Reprezentată pentru prima dată la 29 ianuarie 1781, la München, ea este prima lucrare dramatică de proporții mari, încheind perioada operelor de tinerețe, fiind în același timp cea mai importantă dintre operele *seria* ale compozitorului. Dacă totuși opera *Idomeneo* nu și-a putut asigura un loc permanent în repertoriu — ca celelalte lucrări de maturitate ale lui Mozart — motivul este datorit

atît textului mediocru al abatelui Varesco, cît și muzicii lipsite de intensitate dramatică. În această operă, uneori totul se rezumă la o redare destul de superficială a sentimentelor, deși conține multe părți de o mare frumusețe și puritate a construcției muzicale.

Geniul dramatic al lui Mozart avea să se desăvîrșească mai târziu în opera comică și cea tragi-comică.

Cu ocazia unei vizite a Curții arhiepiscopale la Viena, în primăvara anului 1781, se produce deznodămîntul : în urma unei discuții violente, Mozart își dă demisia din serviciul prințului de Colloredo și rămîne singur la Viena să înfrunte, ca artist liber, societatea feudală. Neputînd obține un post retribuit, el își cîștigă din greu existența prin organizarea de concerte și dînd lecții particulare de muzică.

Acum el dă la iveală opera *Răpirea din Serai* (1782), compusă în perioada cînd s-a înfiripat dragostea sa pentru Constanze Weber, viitoarea sa soție. Acest *Singspiel*, cu toată aparenta exotică a acțiunii sale, este considerat drept prima realizare de seamă pe drumul înfăptuirii unei opere naționale germane.

În anii următori, Mozart este în căutarea unui libret potrivit de operă comică, însă cele două încercări în această direcție : *Slugă la doi stăpîni* (după comedia lui Goldoni) și *L'oca del Cairo* (*Gîsca din Cairo*) nu au fost terminate.

Făcînd cunoștință cu poetul Lorenzo da Ponte, acesta îi pune la dispoziție libretul operei comice *Nunta lui Figaro* (1786), după cunoscuta piesă de teatru a scriitorului francez Beaumarchais. Cu toate că lucrarea a avut un mare succes, ea a fost scoasă în curînd din repertoriu, în urma intrigilor cercurilor aristocrate de la Curtea imperială, cărora nu le convenea critica împotriva nobilimii, ce reiese în mod evident din această operă. Tot în acest an, Mozart a mai compus un nou *Singspiel* german într-un act, intitulat *Directorul de teatru*, a cărui premieră a avut loc la 7 februarie 1786. Începînd cu uvertura de un autentic stil mozartian, această mică operă zugrăvește în mod fermecător rivalitatea dintre două cîntărețe — una soprană lirică, cealaltă

de coloratură — care-și dispută întâietatea. În cearta lor intervine un tenor și în fine directorul de teatru (bas comic).

Succesul uriaș al operei *Nunta lui Figaro* la Praga, precum și dragostea de care a fost înconjurat de către publicul din acest oraș cu ocazia vizitei întreprinse la începutul anului 1787, îl determină pe Mozart să compună noua sa operă *Don Juan* pentru teatrul acestui oraș unde a și fost reprezentată în același an. Această lucrare — îmbinare într-adevăr genială a comicalului cu tragicul (are chiar titlul de *dramma giocoso*) — reprezintă până în zilele noastre o culme neîntrecută a teatrului de operă.

La întoarcerea sa de la Praga, Mozart obține în sfârșit un angajament fix, fiind numit compozitor al Curții, în locul lui Gluck — care murise de curînd — dar cu un salariu mult mai redus. După un turneu de concerte în Germania, el compune, tot pe un text al lui da Ponte, opera comică în două acte *Costi fan tutte* (*Așa fac toate*), reprezentată la Viena la 26 iunie 1790. Libretul are la bază o întâmplare reală: doi ofițeri pun la îndoială — în urma unei prinsori — fidelitatea logodnicilor lor, travestindu-se și făcînd o curte asiduă fiecare iubitei celuilalt. Opera a avut mare succes, totuși greutățile materiale continuă să-l copleșească. Lipsit de sfaturile înțelepte ale tatălui său, pe care-l pierde în anul 1787, Mozart duce o luptă grea pentru susținerea existenței, fiind la bunul plac al unor editori necinstiți și supus intrigilor unor răuvoitori de la Curte. În același timp, munca fără preget a subminat rezistența constituției sale fizice delicate, ca urmare a diverselor boli de care a suferit în timpul copilăriei.

În ultimul an al vieții, el scrie opera germană *Flautul fermecat* (1791), devenită cea mai populară dintre lucrările sale dramatice. Paralel cu acest *Singspiel*, el compune, la comanda notabilităților din Praga, opera seria *La clemenza di Tito* (*Mărinimia lui Titus*), reprezentată aci la 6 septembrie 1791, cu ocazia încoronării împăratului Leopold II ca rege al Boemiei. Lucrare scrisă la repezeală, ea are în mod firesc toate cusurile creațiilor ocazionale, la care se adaugă și o mai mică aplicație în general a lui Mozart în domeniul operei seria.

Ultima sa compoziție, celebrul *Requiem* (missă funebră), a fost scrisă pe patul de suferință, fiind terminată după moartea sa de către un elev al său, Süßmayer, pe baza indicațiilor proprii ale maestrului.

Mozart a murit la 5 decembrie 1791, la ora 1 după miezul nopții. Din cauza nepăsării familiei și a prietenilor care, reținuți fiind de vremea rea, nu au urmat carul mortuar pînă la cimitir, sicriul său a fost aruncat în groapa comună a săracilor. Sfîrșitul tragic al scurtei vieți a acestui geniu al omenirii, reprezintă un exemplu grăitor al nepăsării totale de care erau înconjurați artiștii din acea vreme.

Figura unui Mozart mereu senin și fericit, care în lucrările sale s-ar fi situat cu deplină ușurință și într-o formă totdeauna plăcută în afara frămîntărilor vieții, nu corespunde realității. Abia în epoca noastră personalitatea lui Mozart a găsit înțelegerea deplină. În activitatea sa creatoare el s-a ridicat împotriva tuturor piedicilor puse în calea înfloririi depline a artei de către societatea în care trăia, iar ca artist a dezvoltat formele muzicale ale înaintașilor, ridicîndu-le pe o treaptă nemaîntîlnită pînă la el.

RĂPIREA DIN SERAI

Operă comică (*Singspiel*) în 3 acte (4 tablouri). Textul de G. Stephanie, după o piesă de teatru a lui C. F. Bretzner.

SELIM-PAȘA (*rol vorbit*); CONSTANȚA, logodnica lui Belmonte (*soprană*); BLONDA, însoțitoarea ei (*soprană*); BELMONTE (*tenor*); PEDRILLO, servitorul său (*tenor*); OSMIN, supraveghetorul proprietăților lui Selim-pașa (*bas*); KLAAS, corăbier; UN MUT.

Ieniceri, soțiile lui Selim-pașa, paznici, sclavi.

Locul și timpul acțiunii: Pe moșia lui Selim-pașa din Asia-Mică, la mijlocul secolului XVI.

Uvertura, în formă tripartită, cuprinde — între două părți cu o mișcare foarte vie (*presto*) — o parte lentă (*andante*) care are ca temă (în tonalitate minoră) aria lui Belmonte de la începutul actului I.

Actul I

Terasă în fața palatului lui Selim-pașa. Belmonte, un tânăr nobil spaniol, încearcă să se apropie de palatul de vară (serai) al lui Selim-pașa, pentru a o găsi pe logodnica sa Constanța, răpită de pirăți și vîndută, împreună cu Blonda și Pedrillo, lui Selim. (*Arie*). El dă de Osmin, supraveghetorul palatului, care este ocupat să culeagă smochine pentru stăpînul său. Osmin îl privește pe străin cu bănuială, iar cînd acesta îl întrebă de Pedrillo, se supără și-l izgonește.

În clipa aceasta își face apariția Pedrillo, care de multe ori și-a bătut joc de Osmin, astfel că acesta din urmă își varsă acum toată supărarea pe el. (*Arie*). După plecarea lui Osmin, Belmonte vine din nou. Pedrillo este bucuros că și-a găsit stăpînul și-i povestește peripețiile prin care au trecut cu toții după ce au fost vînduți lui Selim-pașa. Deși demnitarul turc s-a îndrăgostit de Constanța, totuși ea a rămas credincioasă iubitului ei, după cum și Blonda, iubita lui Pedrillo, a reușit să-și ridă de bătrînul Osmin, care-i face ochi dulci.

Cunoscînd pasiunea lui Selim pentru arhitectură și grădinarii, ei hotărăsc ca Pedrillo să-l recomande pe Belmonte drept un arhitect renumit. În felul acesta el se va putea apropia de Constanța. Belmonte așteaptă cu înfrigurare revederea cu iubita sa. (*Recitativ și Arie*).

Dar deocamdată sînt nevoiți să se ascundă deoarece își face intrarea Selim-pașa, înconjurat de toată suita sa. După ce toți cei care-l însoțeau se depărtează, Selim, rămas singur cu frumoasa Constanța, o întrebă de ce nu vrea să-i primească iubirea. Ea îi răspunde că a jurat credință iubitului ei și înțelege să rămînă credincioasă în veci jurămîntului dat. (*Arie*). Selim îi acordă un ultim termen pentru a se răzgîndi: mai ales să nu uite nici o clipă că el este stăpînul ei și poate dispune de ea! Constanța pleacă cu sufletul mîhnit.

Profitînd de faptul că pașa a rămas singur, Pedrillo se apropie și-l recomandă pe Belmonte drept un arhitect de seamă, care ar vrea să intre în serviciul său. Selim este de acord cu propunerea și dă dispoziții lui Pedrillo să se îngri-

jească de locuința noului angajat. Pentru a putea intra în palat, Belmonte și Pedrillo trebuie să-l înfrunte acum pe răutaciosul Osmin, care caută în zadar să-i împiedice.

Actul II

În grădina palatului. Blonda, însoțitoarea Constanței își bate joc de Osmin, care încearcă să se apropie de ea. (*Arie*). În cele din urmă, ea îl alungă.

Constanța își face apariția și se gîndește cu tristețe la Belmonte, de care a fost despărțită de o soartă nemiloasă. (*Recitativ și Arie*). Blonda caută s-o încurajeze, ca să nu-și piardă speranța în posibilitatea eliberării lor.

Selim-pașa se apropie și-i amintește Constanței că ziua ultimului termen acordat pentru a se răzgîndi este aproape. Dar Constanța rămîne neclintită: ea este gata să suporte chinurile cu care o amenință pașa pentru refuzul ei. (*Arie de coloratură*). Apoi se depărtează; Selim pleacă și el, văzînd că stăruințele sale sînt zadarnice.

Blonda apare din nou și se întîlnește aci cu Pedrillo. Ei îi aduce vestea sosirii lui Belmonte și-i destăinuiește planul evadării: Belmonte a venit cu o corabie care-l așteaptă în port, urmînd ca la noapte să răpească fetele din serai. Pentru a înlătura vigilența lui Osmin, Pedrillo a făcut rost de o băutură adormitoare pe care o va amesteca în vinul bătrînului. Blonda este în culmea fericirii și pleacă în grabă să aducă stăpînei sale vestea eliberării. (*Arie*).

Pedrillo îl așteaptă pe Osmin. De îndată ce sosește, îi oferă acestuia să bea dintr-o butelie mare cu vin de Cipru, în care a turnat din licoarea adormitoare. Deși la început Osmin, bănuitor, refuză să bea, în cele din urmă el golește butelia de vin, pînă ce se îmbată și adoarme. Pentru a scăpa apoi de prezența bătrînului, Pedrillo îl duce în palat.

Între timp s-a înnoptat. Belmonte o poate acum îmbrățișa în sfîrșit pe iubita sa, în timp ce Pedrillo stă de vorbă cu Blonda. Pentru cîteva clipe, fericirea lor este tulburată de întrebările geloase ale celor doi bărbați cu privire la Selim-pașa și Osmin. Dar încredințîndu-se de cîntea iubitelor lor, îndrăgostiții proslăvesc din nou triumful iubirii. (*Cvartet*).

Actul III

(Tabloul 1). În fața palatului și a casei lui Osmin. Pedrillo și Klaas, corăbier în serviciul lui Belmonte, aduc două scări pentru a înlesni evadarea celor două femei. Belmonte își exprimă încrederea în izbînda dragostei. (*Arie*). Pedrillo dă semnalul printr-un cîntec, acompaniindu-se cu mandolina. (*Romanță*). Belmonte se urcă pe una din scări, proptită de zidul palatului, și, după ce o aduce pe Constanța, se îndreaptă în grabă spre port.

În timp ce Pedrillo s-a urcat și el pe cealaltă scară spre a o elibera pe Blonda din locuința lui Osmin, scara este descoperită de un sclav mut din haremul pașei, care prin semne îi dă de veste lui Osmin. Încercarea de fugă a fost astfel descoperită : după prinderea lui Pedrillo și a Blondei, paznicii palatului o aduc și pe Constanța cu Belmonte.

Osmin poruncește ca ei să fie duși în fața lui Selim-pașa, exprimîndu-și satisfacția și bucuria că va vedea pe prizonieri duși în curînd la spînzurătoare. (*Arie*).

(Tabloul 2). Sala mare a palatului. Paznicii palatului, conduși de Osmin, aduc pe fugari în fața lui Selim-pașa. Constanța îi dezvăluie lui Selim adevărul : Belmonte este iubitul ei ; ea cere îndurare numai pentru el. Belmonte, la rîndul său, îi oferă o însemnată sumă drept preț al răscumpărării lor, arătînd că face parte dintr-o familie nobilă din Spania, cu numele de Lostados. Dar această destăinuire pare să pecetluiească soarta prizonierilor, deoarece tatăl lui Belmonte a fost pe vremuri dușmanul de moarte al lui Selim, pe care chiar l-a alungat din țara lui. Acum el se va putea răzbuna, avînd în mîinile sale pe unicul fiu al dușmanului său. Lăsînd pe Belmonte și Constanța în paza ostașilor, Selim-pașa pleacă cu întreaga suită, urmînd să dea mai tirziu hotărîrea.

Rămăși singuri, Belmonte și Constanța își iau rămas bun unul de la altul în cuvinte emoționante. Paznicii aduc acum și pe cealaltă pereche fugară, așteptînd cu toții hotărîrea lui Selim. Dar acesta înțelege să fie mărinimos și în loc de răzbunare, dispune eliberarea prizonierilor.

Cu toții preamăresc bunătatea lui Selim-pașa, în afară de Osmin, supărat că nu s-a putut răzbuna.



Opera Răpirea din Serai face parte, așa cum am mai arătat, din genul denumit în limba germană Singspiel (adică piesă de teatru cu cîntece), unde pasajele vorbite în proză alternează cu părțile muzicale (arii, ansambluri vocale etc.).

Autorul libretului, Gottlob Stephanie (1741—1800), actor și om de teatru, luînd ca bază o piesă a scriitorului contemporan C. F. Bretzner, a pus la dispoziția lui Mozart o acțiune scenică vie. Cu toate naivitățile și slăbiciunile sale literare, textul acesta i-a permis totuși să zugrăvească, prin mijloace muzicale variate, personaje realiste.

Acțiunea operei se desfășoară în Turcia evului mediu, fără ca autorii să fi urmărit o descriere istorică fidelă. În acest cadru al unei atmosfere de basm oriental, se desfășoară efortul unor tineri îndrăgostiți de a scăpa din captivitate. Pînă la urmă ei reușesc să scape numai prin atitudinea mărinimoasă a lui Selim-pașa, care nu se lasă copleșit de porniri de răzbunare ci, dimpotrivă, este însuflețit de sentimente nobile.

În figura voit idealizată a lui Selim, Mozart a dat întruchipare unor concepții propagate de unii gânditori ai epocii, care susțineau că mizeria poporului și nesocotirea demnității umane s-ar putea înlătura prin luminarea monarhilor.

În schimb, celelalte personaje sînt înfățișate cu multă naturalitate, fără acel schematism caracteristic operelor italiene la modă.

Bătrînul supraveghetor Osmin reprezintă nu numai o figură comică (cum se întîlnește în operele bufe) ci și un personaj plin de răutate și cruzime. Este caracteristică aria sa din tabloul I al actului III, în care-și exprimă bucuria sălbatică de a asista la spînzurarea fugarilor.

Cele două perechi — Belmonte și Constanța, pe de o parte, și Pedrillo și Blonda, pe de alta — sînt redată de Mozart printr-o muzică plină de farmec și noblețe. Ariile însuflețite ale lui Belmonte alternează cu cele scilipitoare ale Constanței, în

cuprinsul cărora, influențat de stilul operei seria italiene, compozitorul a intercalat numeroase pasaje de mare virtuozitate vocală. Mozart însuși recunoaște acest lucru în scrisoarea sa din 26 septembrie 1781, adresată tatălui său: „Aria Constanței am sacrificat-o oarecum virtuozului gitlej al domnișoarei Cavalieri“ (soprană de coloratură, prima interpretă a acestui rol).

Blonda și în special Pedrillo (autentic precursor al lui Figaro!) sînt oameni de rînd, dotați însă cu înțelepciune firească și iscusință, reușind astfel să-l păcălească pe Osmin.

Măiestria desăvîrșită a lui Mozart în exprimarea sentimentelor firești ale eroilor săi și-a găsit o realizare genială în marile cvartet din finalul actului II. După bucuria de a-și fi revăzut iubitele, în inimile bărbaților își face loc îndoiala asupra fidelității femeilor aflate de atîta timp în puterea lui Selim. Dar neîncrederea lor de o clipă este repede risipită și îndrăgostirii preamăresc acum dragostea care-i unește din nou.

Cu tot conținutul exotic al libretului, caracterul muzicii este pe de-a întregul german. De aceea, opera Răpirea din Serai — a cărei premieră a avut loc la 16 iulie 1782 la Teatrul Național (Burgtheater) din Viena — are o importanță deosebită nu numai în creația mozartiană, dar și în istoria muzicii, ea constituind punctul de plecare propriu-zis al operei naționale germane.

NUNTA LUI FIGARO

Operă comică în 4 acte. Textul de Lorenzo da Ponte, după comedia cu același nume a lui Beaumarchais.

CONTELE ALMAVIVA (*bariton*); CONTESA (*soprană*); FIGARO, valetul contelui (*bas*); SUZANA, cameristă, logodnica lui Figaro (*soprană*); CHERUBINO, paj (*sopran*); BARTOLO, medic (*bas*); MARCELINA, menajera acestuia (*mezzo-soprană*); BASILIO, profesor de muzică (*tenor*); DON CURZIO, judecător (*tenor*); ANTONIO, grădinar în serviciul contelui (*bas*); BARBARINA, fiica sa (*soprană*).

Țărani, țărance, fete din popor, servitori.

Locul și timpul acțiunii: în castelul de lângă Sevilla (Spania) al contelui Almaviva, la sfîrșitul secolului XVIII.

Uvertura, scrisă în formă liberă într-un tempo foarte viu (*presto*), cuprinde teme deosebite de cele din operă. Cu toată mișcarea rapidă ce oglindește o atmosferă de voie bună, străbat pe alocuri și accente muzicale în strînsă legătură cu atmosfera și conținutul întregii opere (de exemplu : prima temă serpuitoare, intonată la unison de coarde și de fagot, capătă, prin intervenția acestuia din urmă, un caracter de amenințare răutăcioasă).

Actul I

Camera Suzanei din castelul contelui. Figaro, valetul contelui Almaviva, măsoară dimensiunile camerei, pentru a vedea dacă încapă în ea patul dăruit de conte în vederea căsătoriei sale cu Suzana. Dar Suzana îl lămurește îndată despre adevăratele intenții ale contelui : acesta, profitînd de vecinătatea camerei, îl va putea oricînd îndepărta pe Figaro sub un pretext oarecare spre a se putea distra apoi cu frumoasa lui soțioară !

Acum și Figaro își dă seama de ceea ce urzise contele. El este hotărît să-l înfrunte și să-i strice socotelile. (*Cavatînă*).

După plecarea lor, își face apariția bătrînul doctor Bartolo, însoțit de menajera sa Marcelina. Aceasta ar vrea să-l ia de bărbat pe Figaro, fapt pentru care Bartolo îi promite tot sprijinul, mai ales că astfel se poate răzbuna pe Figaro, care la timpul său a contribuit din plin ca el s-o piardă pe frumoasa sa pupilă Rozina, acum soția contelui Almaviva. (*Arie*). Bartolo se depărtează, în timp ce Marcelina face diferite observații ironice la adresa Suzanei, care s-a întors. Dar în urma răspunsurilor tăioase primite din partea acesteia, Marcelina pleacă și ea grăbită.

Apare acum tînărul paj Cherubino. El este în continuu tulburat de fiorii dragostei ; la vederea femeilor, inima sa de adolescent se aprinde. (*Arie*).

Convorbirea lui cu Suzana este întreruptă de venirea contelui. Pentru a nu fi surprins, Cherubino se ascunde în spațiile unui fotoliu. Contele începe să o asalteze pe Suzana cu insistențele sale, dar nu mai poate continua, căci apare Basilio, profesorul de muzică. Contele se ascunde la rîndul său

în spatele aceleiași fotoliu, în timp ce Cherubino trece în cealaltă parte și se așează pe fotoliu, unde Suzana îl acoperă repede cu un palton. Intrigantul Basilio o îndeamnă pe Suzana să dea ascultare dorinței contelui de a-l accepta pe acesta ca amant și nu pe Cherubino, mai ales că se vorbește în castel de admirația pe care pajul o arată contesei.

La auzul acestor cuvinte, contele iese înfuriat din ascunzătoarea sa și ia hotărîrea de a-l da afară chiar astăzi pe Cherubino, mai ales că zilele trecute l-a găsit ascuns sub un covor la Barbarina, fiica grădinarului. Povestind această întâmplare, ca să fie mai demonstrativ, contele ridică paltonul de pe fotoliu și-l descoperă și aci pe Cherubino !

Spre norocul pajului, furia contelui se potolește prin intrarea lui Figaro, care vine însoțit de alaiul sătenilor. Aceștia îl sărbătoresc pe conte care abolise de curînd dreptul feudal al *primei nopți*, ce amăra atît de mult pe tinerii logodnici. Prin această manifestare pusă la cale de el, Figaro vrea să obțină aprobarea contelui pentru căsătoria sa. Dar contele amînă răspunsul său pentru mai tîrziu. El o așteaptă pe Marcelina, cu ajutorul căreia vrea să încurce toate planurile lui Figaro.

După plecarea sătenilor, contele îl iartă pe Cherubino. Nu-l mai lasă pe drumuri, dar în schimb îl numește ofițer în regimentul său, ordonîndu-i să plece de îndată la post. Rămînînd singur cu Cherubino, Figaro îi descrie cu ironie greutățile vieții de soldat care-l așteaptă ; s-a terminat cu viața ușoară pe care o duce prin saloanele doamnelor frumoase. (*Arie*).

Actul II

Camera contesei. Contesa este cuprinsă de tristețe fiindcă soțul ei o evită. (*Cavatină*). Suzana apare și povestește stăpînei sale încercările contelui de a o cuceri. Figaro vine și el și le arată planul său, menit să-l silească în cele din urmă pe conte să-i aprobe căsătoria cu Suzana : prin Basilio îi va trimite contelui un bilețel anonim, făcîndu-l atent asupra unei pretinse întîlniri pe care contesa ar avea-o noaptea în grădină, iar pe de altă parte și Suzana să-i trimită vorbă

contelui că-l așteaptă în grădină. În locul ei va merge însă Cherubino — reținut de Figaro la castel — îmbrăcat în haine de femeie, care-l va surprinde pe conte la întâlnirea nocturnă, astfel că acesta va fi silit să facă tot ce i se va pretinde.

Figaro pleacă, iar Suzana îl introduce pe Cherubino pentru a-l travesti în haine femeiești. La îndemnul Suzanei, el îi cîntă contesei o cântănetă scrisă de el, în care exprimă dorințele sufletului său. (*Romanță*).

Dar în timp ce Suzana îl gătește pe Cherubino, se aud bătăi în ușă ! Suzana se ascunde, iar Cherubino se închide la repezeală în cabinetul alăturat. Contele intră și văzînd tulburarea contesei, îi cere să deschidă ușa cabinetului, unde el bănuiește că s-ar afla ascuns un bărbat. Contesa susține dimpotrivă că acolo se găsește Suzana și-i interzice acesteia să răspundă la întrebările contelui. Pentru a lămuri misterul cu cel ce se găsește în dosul ușii încuiate, contele pleacă după scule pentru deschiderea ușii. În scopul înlăturării oricărei îndoieli, o roagă pe contesă să-l însoțească.

După plecarea lor, Suzana părăsește ascunzătoarea și-i dă de știre lui Cherubino că poate ieși. Întrucît contele, la plecarea sa, a închis pe dinafară toate ușile apartamentului, lui Cherubino nu-i rămîne altă scăpare decît să sară pe fereastră. Suzana intră în cabinet în locul lui, zăvorînd ușa pe dinăuntru.

Contele se întoarce, hotărît să spargă ușa. Dar contesa îl oprește, mărturisindu-i că în cabinet se găsește încuiat Cherubino, îmbrăcat numai sumar, deoarece erau pe punctul de a-l travesti în femeie. Furia contelui nu mai cunoaște margini ; el trage spada și se repede spre ușa care se deschide. Spre mirarea lor, în ușă apare Suzana ! Acum este rîndul contelui să ceară iertare, pentru că a fost în stare să pună la îndoială cinstea soției sale. În cele din urmă, cele două femei îl iartă, iar contele promite că în viitor nu va mai fi niciodată bănuitor.

Figaro apare din nou și anunță că s-au adunat invitații care așteaptă nerăbdători să ia parte la ceremonia de nuntă. Contele caută însă diferite pretexte pentru a amîna iarăși promisiunea sa ; el este în așteptarea Marcelinei, care susține că posedă o scrisoare prin care Figaro îi promisese că o ia de

soție. De aceea, în primul rînd îi cere explicații lui Figaro în legătură cu bilețelul anonim trimis prin Basilio. Figaro tăgăduiește că ar fi scris el bilețul, deși contesa și Suzana încearcă prin semne să-l facă să înțeleagă că între timp ele au recunoscut acest fapt.

Încurcătura se mărește cînd apare pe neașteptate grădinarul Antonio, avînd în mîna un gîhiveci cu flori pe jumătate spart. El se plînge contelui că cineva — după statură el bănuiește că ar fi fost pajul Cherubino — a sărit adineauri pe fereastră în grădină, stricîndu-i florile. Figaro salvează însă situația și susține că el a fost acela care a sărit deoarece, auzind vocea contelui, i-a fost frică să dea ochi cu el, din cauza bilețelului anonim trimis prin Basilio.

Tot astfel — cu ajutorul femeilor, care prin semne și cuvinte șoptite îl fac să înțeleagă situația — Figaro iese din încurcătură în legătură cu brevetul de ofițer al lui Cherubino, găsit de Antonio în grădină, arătînd că a fost lăsat de paj la el cînd a plecat la Sevilla, spre a i se aplica sigiliul oficial.

Atunci, cînd se pare că în sfîrșit lucrurile s-au aranjat, își fac apariția Marcelina, Basilio și doctorul Bartolo. Marcelina, sprijinită de cei doi intriganți, insistă ca Figaro să respecte angajamentul scris, dat de el: ori să restituie banii împrumutați, ori să se căsătorească cu ea! Contele stă în mijlocul celor două tabere care se înfruntă, anunțînd că el va judeca pricina.

Actul III

Sala de festivități a castelului. Contele Almaviva se plimbă agitat încoace și încolo, repetînd în gînd întîmplările încurcate la care a asistat.

În acest timp în fundul sălii, nevăzute de conte, contesa și Suzana pun la cale întîlnirea nocturnă din grădină, unde în locul cameristei se va duce însăși contesa. Contesa se depărtează, iar Suzana se apropie de conte și-i promite că va veni noaptea în grădină, la întîlnire. Contele este încîntat, crezînd că și-a ajuns scopul și nu observă că Suzana îi face o farsă. (*Duet*).

La apariția lui Figaro, camerista se desprinde din brațele contelui și, înainte de plecare, îi șoptește logodnicului ei că a câștigat procesul. Aceste cuvinte însă sînt auzite de conte, care vede acum că a fost tras pe sfoară. Drept răzbunare, el se hotărăște să împiedice prin toate mijloacele cununia valetului său cu Suzana. (*Recitativ și Arie*).

Acum își face intrarea judecătorul don Curzio, urmat de toți cei implicați în proces și, în fața lor, el pronunță sentința : Figaro este obligat fie să plătească suma împrumutată, fie să se însoare cu bătrîna Marcelina.

Figaro nu se dă însă bătut ; el este de origine nobilă — susține el — și fără consimțămîntul părinților săi nu poate încheia această căsătorie. Dînd amănunte asupra împrejurărilor în care a fost răpit de mic copil de lingă părinți precum și după semnul de pe brațul său drept, doctorul Bartolo și Marcelina recunosc întrînsul pe fiul lor nelegitim. Marcelina își îmbrățișează fericită fiul regăsit, astfel că, la venirea ei, Suzana îi surprinde și crede că Figaro a înșelat-o. Dar cei de față îi explică noua situație și acum cu toții sînt bucuroși că uneltirile contelui au fost din nou dejucate. Se vor serba două nunți, deoarece și Bartolo anunță că acum o va lua de soție pe Marcelina. După aceea, cu toții părăsesc sala.

Apare contesa, plină de tristețe, gîndindu-se la clipele ferice din trecut, cînd contele Almaviva îi jurase credință veșnică. Ea nu și-a pierdut însă speranța că pînă la urmă va redobîndi iubirea lui. (*Recitativ și Arie*). Suzana se întoarce și contesa îi dictează o scrisoare destinată contelui, prin care camerista îi dă o întîlnire noaptea în grădină. (*Duet*). În loc de sigiliu, ele închid scrisoarea cu un ac ; contele va trebui să trimită acest ac Suzanei în cazul cînd primește invitația.

Se apropie un cortegiu de fete tinere care oferă flori contesei. Printre ele se găsește și Barbarina, fiica grădinarului Antonio, precum și Cherubino, travestit în haine de femeie. Cu toate acestea, Antonio îl recunoaște, iar contele îl amenință că va fi aspru pedepsit. Însă în favoarea lui intervine micuța Barbarina, amintindu-i contelui că ori de cîte ori acesta o săruta, îi promitea în schimb satisfacerea oricărei dorințe. Dorința ei este de astă dată să i-l dea de soț pe Cherubino. Contele, neavînd încotro, trebuie să-și țină promisiunea !

Începe ceremonia nunții. În sunetele unui marș, sosește cortegiul nupțial, format din cele două perechi care se vor căsători, însoțite de țărani și țărance în straie de sărbătoare. Urmează un dans, în decursul căruia Suzana strecoară contelei bilețelul închis cu un ac. Figaro a observat acest gest, precum și faptul că acul nu a mai fost înapoiat Suzanei de conte.

La sfârșitul serbării, cortegiul se depărtează în aclamațiile sătenilor.

Actul IV

În parcul castelului, noaptea. Barbarina caută cu înfrigurare acul pierdut pe care-l primise de la conte spre a-l remite Suzanei. (*Cavatină*). Aci este găsită de Figaro, care vine însoțit de Marcelina. Fata îi spune necazul ei, astfel că bănuiala lui Figaro despre necredința Suzanei, pare a fi întemeiată. El pleacă infuriat, pentru a surprinde la întâlnire pe logodnica sa.

La chemarea lui, își face apariția Basilio împreună cu Bartolo. Figaro îi roagă să rămână în apropiere, spre a-i putea chema la momentul potrivit, după care se depărtează din nou. Bartolo își manifestă supărarea pentru purtarea contelui, dar Basilio, intrigant ca totdeauna, îi spune că nu este bine să înfrunți pe cei mari, este mai sănătos să te apleci în fața lor.

După plecarea lor, îl vedem revenind pe Figaro. El așteaptă înfrigurat întâlnirea Suzanei cu contele și, plin de mîhnire, atrage atenția tuturor bărbaților ca să nu aibă încredere în femei. (*Recitativ și Arie*). După aceea se ascunde pentru a observa ce are să se întîmple.

S-a înnoptat de-a binelea. Contesa sosește împreună cu Suzana, îmbrăcată fiecare în rochia celeilalte; ele sînt însoțite de Marcelina. Contesa și Marcelina se ascund în boschetele parcului. Rămasă singură, Suzana își exprimă sentimentele ei de iubire sinceră. (*Recitativ și Arie*). Apoi se depărtează.

Deodată apare pajul Cherubino, venind s-o întîlnească pe Barbarina. Observînd-o însă pe contesă — travestită în rochia Suzanei — tinărul începe să-i facă o curte insistentă. Dar iată că sosește și contele la întâlnire. Spre norocul său, Che-

rubino l-a observat din timp și se refugiază la rezezeală într-unul din pavilioanele parcului.

Contele rămîne cu soția sa și, crezînd că este Suzana, îi șoptește cuvinte pline de înfocare. Scena lor este tulburată de venirea lui Figaro. Contesa se depărtează, iar contele pleacă și el într-altă parte, ca s-o poată urma mai tirziu. Acum vine și Suzana, îmbrăcată în rochia contesei. Figaro se gîndește să se răzbune în același fel pe conte și, cu toate că de la primele cuvinte recunoaște vocea logodnicei sale, el continuă jocul și-i declară dragoste în genunchi. Suzana, înfuriată, îl pămăiește, dar cînd Figaro o liniștește spunîndu-i că a recunoscut-o de la început, ei se împacă repede.

Contele se întoarce în parc, căutînd pe cameristă. Continuînd farsa începută, Figaro, în cuvinte înflăcărâte, face declarații de dragoste femeii care după îmbrăcăminte pare a fi contesa. Contele îi surprinde și nu vrea să asculte rugămințile lor de iertare, acuzîndu-i de trădare.

Cînd în sfîrșit apare cu adevărat contesa, situația se clarifică. Este acum rîndul contelui să implore iertare soției sale.

Astfel s-a terminat cu bine această zi plină de încurcături.



În anul 1783, Mozart face cunoștință cu Lorenzo da Ponte, care-i scrie apoi libretul la trei dintre cele mai importante opere ale sale (Nunta lui Figaro, Così fan tutte și Don Juan). Fire de aventurier, bun cunoscător al meșteșugului literar, abatele da Ponte (1749—1832) a fost dintre puținii contemporani care și-a dat seama de genialitatea marelui compozitor.

Libretul urmează îndeaproape comedia cu același nume a scriitorului francez Beaumarchais (1732—1799). Scriitor, profesor de muzică, om de afaceri și speculant, Beaumarchais a devenit repede celebru prin comedile sale Bărbierul din Sevilla și Nunta lui Figaro. În prima comedie (care a servit ca bază operei lui Rossini), scrisă în anul 1775, el a creat pe bărbierul Figaro care-l ajută pe contele Almaviva să-și cucerească fericirea alături de iubita sa. A doua comedie satirică,

Nunta lui Figaro (sau Ziua nebună), a fost scrisă mai târziu, dar din cauza împotrivirii înverșunate a cercurilor aristocrate de la Curtea regală franceză, ea fu reprezentată la Paris abia în anul 1784.

În preajma Revoluției franceze, piesa Nunta lui Figaro a arătat pe scenă în mod deschis triumful luptei unui valet — om din popor — împotriva imoralității stăpînului său. Contele Almaviva, care numai în mod formal desființase dreptul feudal al „primei nopți” (jus primae noctis), vrea totuși să abuzeze față de tînăra cameristă Suzana, logodnica lui Figaro. Împotrivirea acestuia și, în cele din urmă, demascarea imoralității contelui — ieșit umilit din noianul de peripeții în care a fost încurcat — au însemnat pentru epoca aceea o critică într-adevăr revoluționară a moravurilor societății aristocrate.

Din cauza cenzurii — piesa lui Beaumarchais fusese interzisă în Austria — latura satirică a trebuit să fie atenuată în oarecare măsură în textul operei. Astfel, da Ponte, care avea titlul de poet al Curții imperiale, nu a putut obține aprobarea împăratului decît după ce i-a promis acestuia că va efectua unele modificări în acest sens. Cu toate acestea, conflictul dramatic fundamental s-a păstrat în întregime: ciocnirea dintre un nobil și un om din popor, avînd ca rezultat înfrîngerea celui dintîi.

Muzica lui Mozart, cu tot caracterul ei grațios și poetic, are unele momente, mai ales în aparițiile lui Figaro, în care ascuțitul criticii sociale este cît se poate de transparent (de exemplu: Cavatina de la începutul actului I „Vrea să danseze drăguțul conte”). Pentru a sublinia acțiunea vie a operei, Mozart a utilizat în mod frecvent ansamblul vocal, în care două sau mai multe personaje își spun părerile și gîndurile, în timp ce situațiile scenice se schimbă în mod corespunzător. În această privință, amintim în primul rînd marele final al actului II unde, la intrarea fiecărui personaj nou, cresc atît încurcăturile cît și tensiunea dramatică. Odată cu intrarea Marcelinei (în acompaniament de trompete și timpane), care vine însoțită de Bartolo și de Basilio, cele două tabere potrivnice se înfruntă în mod hotărît. Cu tot triumful de moment al contelui, care deocamdată a reușit să împiedice încheierea căsătoriei lui Figaro cu Suzana, conflictul dramatic nu este rezolvat

în întregime, tocmai pentru a permite desfășurarea peripețiilor din cele două acte următoare.

Cu toate că, din punct de vedere formal, opera *Nunta lui Figaro* urmează linia operelor bufe italiene (în sensul că, între numerele cîntate, legătura se face cu ajutorul recitativului secco — adică recitativ acompaniat de acorduri de clavecin), lipsește totuși cu desăvîrșire orice urmă de schematism. Legăturile obișnuite, stereotipe, intercalate în opera italiană între părțile muzicale propriu-zise, sînt folosite de Mozart pentru a face să trăiască într-o concordanță perfectă acțiunea muzicală și scenică cu textul comediei.

În tot decursul operei, ariile se desfășoară într-o succesiune perfectă, muzica lor fiind totdeauna cît se poate de sugestivă din punct de vedere al acțiunii scenice. Ele exprimă înainte de toate sentimentul de iubire care domină aproape întreaga lucrare.

Mozart găsește accente fermecătoare, pline de poezie, pentru redarea afecțiunii sincere resimțite de către Suzana față de Figaro (de pildă: recitativul și aria din grădină, în actul IV). Aparițiile contesei (cavatina din actul II, precum și aria din actul III) reflectă o dragoste umbrită de o melancolie lesne explicabilă. Ariile lui Cherubino reprezintă foarte plastic pe adolescentul tulburat de primii fiori ai iubirii, gata să și-o manifeste față de prima femeie ce o întâlnește în cale.

Premiera operei a avut loc la 1 mai 1786 pe scena Teatrului Național din Viena. Cu toate că a fost primită în mod favorabil de către public, intrigile cercurilor aristocratice au reușit să obțină scoaterea ei de pe afiș după a 9-a reprezentație, lucru ce însă nu a putut împiedica un succes triumfal la Praga.

DON JUAN

Operă în 2 acte (10 tablouri). Textul de Lorenzo da Ponte.

DON JUAN (*bariton*); COMANDORUL (*bas*); DONNA ANNA, fiica sa (*soprană*); DON OTTAVIO, logodnicul ei (*tenor*); DONNA ELVIRA, fosta iubită a lui Don Juan (*soprană*); LEPORELLO, ser-

vitorul lui Don Juan (*bas*); MASETTO, țăran (*bariton*); ZERLINA, logodnica acestuia (*soprană*).

Țărani, muzicanți, servitori, invitați la bal.

Locul și timpul acțiunii: într-un oraș din Spania, în prima jumătate al secolului XVII.

Uvertura oglindește caracterul de „dramă veselă“ („*dramma giocoso*“), astfel cum și-au intitulat autorii opera lor, îmbinând elementele de dramă și comedie. Introducerea (*andante*) începe cu câteva acorduri solemne și sugerează apariția misterioasă a comandorului (în scena din cimitir). Dar atmosfera de neliniște se risipește odată cu trecerea bruscă spre partea a doua a uverturii (*allegro*) care, prin mișcarea ei plină de exuberanță, redă temperamentul năvalnic al eroului principal.

Actul I

(Tabloul 1). În fața palatului comandorului. Este noapte; în fața palatului comandorului străjuiește Leporello, servitorul lui don Juan. El își arată nemulțumirea față de stăpînul său care nu-i lasă nici o clipă de odihnă.

Deodată iese în grabă din palat don Juan, urmărit de donna Anna, fiica comandorului; don Juan, care profitînd de întunericul nopții încercase s-o seducă, acum caută să scape de ea, dar femeia strigă după ajutor. La strigătele ei apare comandorul, care-l provoacă pe don Juan la duel. După o luptă scurtă, comandorul cade străpuns de spada lui don Juan care — fără a fi recunoscut de nimeni — reușește să dispară cu Leporello.

Donna Anna, plecată între timp după ajutoare, vine însoțită de don Ottavio, logodnicul ei, și de servitori. Văzînd trupul neînsuflețit al tatălui ei, ea cade în genunchi, pradă deznădejdiei. După cîtva timp de reculegere își revine și, împreună cu don Ottavio, jură să răzbune moartea năprasnică a părintelui ei.

(Tabloul 2). Pe o străduță la periferia orașului, în fața unui han. Don Juan și Leporello toc-

mai discută întâmplările din noaptea trecută, cînd deodată apare o femeie voalată : este donna Elvira, încă una din iubitele părăsite ale lui don Juan. Văzînd reproşurile ei, don Juan preferă să se depărteze şi o lasă cu Leporello. Acesta îi prezintă, într-un registru, lista iubitelor stăpînului său. (*Aria registrului*). Elvira pleacă în urmărirea lui don Juan.

Îşi fac apariţia acum un grup de ţărani pentru a sărbători nunta frumoasei ţărance Zerlina cu Masetto. Don Juan, revenind cu Leporello, este atras imediat de frumuseţea tinerei fete. Pentru a putea rămîne cu Zerlina, el invită toată lumea să petreacă pe cheltuiala sa la han. Țăranii se depărtează, conduşi de Leporello, iar Masetto, deşi cam bănuieşte intenţiile cavalerului faţă de logodnica sa, este silit să se retragă, văzînd atitudinea ameninţătoare a lui don Juan.

Rămas în sfîrşit singur cu Zerlina, don Juan, cu vorbe bine alese, începe s-o încînte pe tînăra ţărăncă ; aceasta este măgulită de atenţiile seniorului şi este la un pas de a ceda insistenţelor sale. (*Duet*). Dar în momentul cînd don Juan o conduce pe Zerlina spre pavilionul său de vară, situat în apropiere, apare pe neaşteptate donna Elvira. Cu toate că don Juan încearcă s-o îndepărteze, susţinînd că este nebună, Elvira reuşeşte totuşi s-o convingă pe Zerlina despre adevăratele intenţii ale cavalerului ; apoi o duce cu ea.

Se apropie acum donna Anna împreună cu logodnicul ei. Nebănuind nimic, ea îi cere sprijinul lui don Juan pentru găsirea ucigaşului tatălui ei. În acelaşi timp vine şi Elvira, care denunţă încă o dată purtările nedemne ale fostului ei iubit. Deşi don Juan caută s-o îndepărteze şi de astă dată pe Elvira, susţinînd iarăşi că ar fi nebună, donna Anna şi logodnicul ei încep să-l privească eu bănuială. Atunci cînd don Juan îşi ia rămas bun de la donna Anna, apropiindu-se insinuant de ea pentru a-i săruta mîinile, ea îşi dă seama dintr-o dată că el este cel ce a încercat să abuzeze de ea, devenind apoi ucigaşul tatălui ei. În cuvinte înverşunate, donna Anna îşi arată întreaga ei dorinţă de răzbunare. (*Recitativ şi Arie*). În acelaşi timp, don Ottavio o asigură de dragostea lui plină de afecţiune. (*Arie*).

(Tabloul 3). **Cameră în palatul lui don Juan.** Leporello povestește stăpînului său cum a decurs petrecerea de la han ; acesta este acum sigur că frumoasa Zerlina va accepta invitația lui de a veni la serbarea din palat. Satisfăcut și sigur de noua sa cucerire amoroasă, don Juan se pregătește pentru serbare, convins fiind că lista iubitelor sale se va mări sigur cu încă o femeie frumoasă. (*Aria șampaniei*).

(Tabloul 4). **Grădina palatului lui don Juan.** Masetto îi face reproșuri Zerlinei, sub motiv că s-a lăsat influențată de cuvintele mieroase ale cavalerului. Dar Zerlina îl liniștește, adresîndu-i cuvinte drăgăstoase. (*Arie*).

Se aude vocea lui don Juan, dînd dispoziții servitorilor săi în legătură cu preparativele serbării. Masetto nu vrea să-și lase logodnica singură și se ascunde într-un colț al parcului, pentru a nu o pierde din ochi. Don Juan, împreună cu Leporello, se apropie și invită pe țărani la serbarea din palat. Între timp el a observat-o pe Zerlina și caută s-o atragă spre desișul parcului. Dar aci dă cu ochii de Masetto, care a stat la pîndă. Don Juan nu-și pierde însă calmul : neavînd ce face, îi invită pe amîndoi la serbare și-i conduce în palat.

În timpul acesta își fac apariția trei persoane îmbrăcate în negru și cu măști pe față. Sînt donna Elvira, donna Anna și don Ottavio, veniți să-l pedepsească pe don Juan. Pe cînd din interiorul palatului se aud sunetele muzicii de dans (*Menuet*), Leporello îi poartă la serbarea din palat. Ei acceptă invitația, dar înainte de a păși prin poarta palatului, imploră ajutorul cerului pentru a se realiza pedepsirea vinovatului.

(Tabloul 5). **Sală de bal din palat.** Serbarea este în toi și o mare veselie îi animă pe invitați. Își fac intrarea în mod solemn cele trei măști, salutate cu efuziune de către stăpînul casei. Trei orchestre mici, așezate în colțurile sălii, distrează pe dansatori, intonînd, peste sunetele menuetului, o gavotă și un vals. Pentru a-l îndepărta pe Masetto care o supraveghează îndeaproape pe Zerlina, el este luat la dans de Leporello. Acest moment prielnic este folosit de don Juan pentru a dispărea cu fata printr-o ușă a sălii.

Nu trece mult timp și se aude din camera alăturată strigătul de ajutor al Zerlinei. Ea își face apariția în sală, iar

în urmă vine și don Juan, trăgîndu-l după sine pe Leporello. El încearcă să inducă în eroare pe invitații din sală, aruncînd vina pe Leporello. Dar cele trei persoane mascate își scot măștile și-l acuză în față pe don Juan pentru toate fărădelegile sale. În timp ce afară s-a dezlănțuit o furtună năprasnică, don Juan reușește, cu spada scoasă, să-și facă drum prin mijlocul invitaților, care cu toții se năpustesc acum spre el.

Actul II

(Tabloul 1). Pe stradă; în fund, casa doanei Elvira. Leporello este din nou nemulțumit și vrea să plece din serviciul stăpînului său. Dar primind o pungă de galbeni, se lasă convins și rămîne.

Don Juan este pe cale de a întreprinde o nouă aventură amoroasă, fiind atras de astă dată de tînăra cameristă a Elvirei. Pentru a se putea apropia de fată, el își schimbă mantaua cu a lui Leporello. Ajutat de întunericul nopții, el speră că o va cuceri mai ușor în îmbrăcăminte de valet. Abia s-a terminat deghizarea și iată că apare Elvira în balconul casei. Ea este mistuită de dor după iubitul care a părăsit-o. Observîndu-l pe Leporello, travestit la rîndul său în hainele stăpînului său, crede că iubitul ei se întoarce din nou la ea, mai ales că don Juan — ascuns în spatele valetului — îi adresează cuvinte înflăcărate de dragoste. În culmea fericirii, ea coboară din casă și se depărtează apoi cu Leporello.

După plecarea lor, don Juan face o serenadă frumoasei cameriste, acompăniindu-se cu mandolina. Dar aventura nu mai poate continua din cauză că pe stradă își face apariția Masetto în fruntea unui grup de țărani, porniți în căutarea cavalerului spre a-l pedepsi. Crezînd că au în față într-adevăr pe Leporello, țăranii sînt trimiși și împrăștiați în diferite părți pentru a-l pîndi pe don Juan; cînd acesta reușește să rămînă singur cu Masetto, îi trage o bătaie bună.

La vaietele sale, vine în fugă Zerlina, căutînd să-l consoleze. (*Arie*).

(Tabloul 2). Într-un parc. Leporello, încă deghizat în hainele stăpînului său, se plimbă cu Elvira, de care încearcă

să se despartă. Dar retragerea sa este împiedicată de apariția dintr-o parte a lui don Ottavio și a donnei Anna, iar dintr-altă parte a lui Masetto cu Zerlina. Deși Elvira se străduiește din toate puterile să-l apere pe cel pe care-l crede a fi iubitul ei, totuși Leporello, de teamă, își descoperă adevărata sa identitate. El imploră iertare, după care, într-un moment de neatenție, reușește să dispară. Don Ottavio este acum și mai hotărât să răzbune uciderea tatălui Annei. (*Arie*). Rămasă singură, Elvira exprimă din nou dragostea sa nefericită pentru don Juan, deși acesta a înșelat-o. (*Recitativ și Arie*).

(Tabloul 3). Cimitrul orașului, cu monumentul funerar al comandorului. Don Juan se întâlnește aci cu valetul său. În timp ce-și schimbă hainele, don Juan îi povestește cu haz întâmplările din noaptea aceasta. Deodată o voce sinistră întrerupe discuția lor și, privind în jur, ei observă că se află lângă monumentul funerar al comandorului, pe care se găsește statuia sa ecvestră. La lumina lunii, Leporello citește cu groază inscripția de pe soclul monumentului, care glăsuia că cel ucis așteaptă chiar în acest loc pedepsirea ucigașului.

Însă don Juan nu se lasă intimidat, astfel că-l silește pe Leporello ca, adresându-se statuii, să-l invite pe comandor la cină, chiar pentru astă seară. Leporello îndeplinește tremurînd porunca stăpînului său și chiar i se pare că statuia a dat de două ori din cap, în semn că primește. Iar atunci cînd don Juan se adresează și el statuii, repetînd invitația, aceasta răspunde cu un „da“ hotărît !

(Tabloul 4). În camera donnei Anna. Don Ottavio îi reproșează Annei că-l jignește printr-o nouă amîinare a căsătoriei. Donna Anna îl asigură că-i poartă aceeași dragoste, însă ea vrea mai întîi să-și vadă pe tatăl ei răzbunat. (*Recitativ și Arie*).

(Tabloul 5). Sală în palatul lui don Juan. Don Juan stă la masă, fiind servit de Leporello. O mică orchestră îi distrează, interpretînd diferite arii din opere, printre altele și *Cavatina lui Figaro* din actul I al operei *Nunta lui Figaro*.

Concertul este întrerupt de apariția Elvirei. Acum ea nu se mai gîndește la redobîndirea dragostei iubitului ei ci, aflînd și ea sfîrșitul ce-l așteaptă, îi cere să se pocăiască. Însă don Juan nu dă nici o însemnătate vorbelor ei și chiar o invită să cineze cu el. Văzînd că nu-l poate convinge, Elvira se depărtează.

În clipa cînd deschide ușa sălii, ea scoate un strigăt de groază, se dă înapoi și se refugiază printr-o altă ușă. La porunca lui don Juan se apropie și Leporello de ușa de ieșire, dar se întoarce îngrozit: a sosit statuia comandorului și se aud chiar bătăi puternice în ușă! Plin de curaj, don Juan deschide el însuși ușa.

În sală își face apariția statuia de piatră a comandorului. El refuză invitația la cină și-l somează în mod solemn să se pocăiască. Însă don Juan — deși simte că-l cuprind fiorii morții la atingerea mîinii reci a comandorului — refuză totuși cu hotărîre să se supună unei asemenea cereri.

Statuia comandorului dispăre. Din toate părțile se ridică flăcări, care cuprind în curînd toată sala. Se deslușesc chemările unor ființe nevăzute, în timp ce don Juan dispăre în mijlocul flăcărilor.

Întră acum în sală donna Anna împreună cu donna Elvira, don Ottavio, Zerlina și Masetto, căutîndu-l cu toții pe don Juan. Leporello apare și le povestește sfîrșitul năprasnic al stăpînului său. Aflînd astfel că don Juan și-a primit pedeapsa pentru toate fărădelegile lui, ei se liniștesc.

Din cauza doliului ei, donna Anna îl roagă pe don Ottavio să-i mai dea un răgaz scurt pentru încheierea căsătoriei; donna Elvira se hotărăște să intre la mănăstire, Zerlina și Masetto se vor putea acum bucura în liniște de fericirea lor, iar în ceea ce-l privește pe Leporello, el trebuie să-și caute un alt stăpîn.



După succesul reprezentațiilor cu Nunta lui Figaro și după sărbătorirea călduroasă de care s-a bucurat Mozart cu ocazia primei sale vizite la Praga, el acceptă comanda de a scrie noua sa operă Don Juan pentru a fi reprezentată în acest oraș, de care va rămîne legat pînă la sfîrșitul vieții

sale. După ce compune în câteva luni cea mai mare parte a operei, Mozart pleacă la începutul lunii septembrie 1787 la Praga, unde o termină. Premiera, sub conducerea compozitorului, are loc la 29 octombrie 1787 la Opera italiană din Praga, bucurându-se de aceeași entuziaastă primire.

Libretistul da Ponte s-a inspirat dintr-o străveche legendă medievală, avînd o largă răspîndire în literatura mulțor țări europene. Autorul primei versiuni dramatice a fost scriitorul spaniol Tirso de Molina, a cărui piesă de teatru datează încă din anul 1630. Subiectul este preluat apoi de alți mulți scriitori, dintre care putem cita pe Molière, Goldoni, iar în timpurile mai noi pe Lenau, Pușkin și alții. Cu toate acestea, opera lui Mozart a creat imaginea definitivă a lui don Juan. El a realizat în figura lui don Juan ceea ce va întruchipa mai târziu Goethe prin figura legendară a doctorului Faust: o sinteză genială a tendinței adînc umane spre fericire, spre dezlegarea tainelor dragostei.

Don Juan personifică pe bărbatul dornic de a gusta din plin plăcerile vieții. De aci provine simpatia pe care fără să vrea o poartă acestei imagini pline de temperament și de elan nu numai autorul operei, dar și spectatorii ei. Dar dreptul la trăirea deplină a plăcerilor vieții îl duce pe don Juan pe căile imoralității și ale desfrîului. El nu mai cunoaște nici un fel de bariere morale și se avîntă orbește dintr-o aventură amoroasă într-alta. De aci decurge conflictul pe care-l opune nu numai principiilor morale, reprezentate prin figura comandurului și a familiei acestuia, dar și oamenilor de rînd care, în frunte cu țăranul Masetto, îl caută pentru a-l pedepsi pe acest cavalier fără scrupule. De altfel, cum este de așteptat, pînă la sfîrșit don Juan își primește pedeapsa, de unde și titlul inițial al operei *Il dissoluto punito* ossia *Il Don Giovanni*, adică *Destrăbălatul pedepsit* sau *Don Juan*.

După cum rezultă din însăși denumirea de *dramma giocoso* (dramă veselă) pe care i-a dat-o Mozart, găsim în *Don Juan* o strînsă împletire a elementelor tragice cu cele comice. Scene dramatice, cum ar fi aceea a morții comandurului sau prăbușirea lui don Juan în mijlocul flăcărilor penitenței, sînt îmbinate cu ariile patetice și solemne ale don-

nei Anna și cu aparițiile comice ale lui Leporello. Pe de altă parte, mica țărăncuță Zerlina este zugrăvită prin limbaajul muzical natural și simplu al Singspiel-ului.

Alături de alte nenumărate calități, în opera Don Juan găsim pentru prima dată în istoria muzicii o adîncire psihologică a personajelor, preocupare reluată abia de către compozitorii din a doua jumătate a secolului XIX.

Don Juan este o figură complexă: plin de viață, curajos, deștept și spiritual. Setea sa de viață și exuberanța firii sale sînt redade de Mozart în mod genial în celebra Arie a șampaniei din tabloul 3 al actului I.

Valetul Leporello nu este un simplu personaj de operă bufă. Deși în aparență el secondează cu mult haz aventurile stăpînului său, el nu pierde niciodată prilejul de a arăta că este nemulțumit de soarta sa. Cu o mare bogăție de nuanțe sînt înfățișate cele două doamne nobile: donna Anna — minată de dorința răzbunării împotriva ucigașului tatălui ei, în același timp puternic atrasă de faima de cuceritor de inimi a acestuia — și donna Elvira, iubită părăsită și totuși credincioasă pînă la sfîrșit. Tabloul este completat prin personaje secundare: apariția impunătoare și tragică a comandorului, nobilul don Ottavio, cam șters și cu o atitudine reținută, și în sfîrșit tinerii țărani Masetto și Zerlina, pereche deosebit de simpatică.

Această lucrare genială a lui Mozart constituie fără îndoială o culme a muzicii de operă, fiind apreciată și admirată de toți marii muzicieni, începînd cu Wagner și Ceaikovski, și sfîrșind cu Ravel și Richard Strauss.

FLAUTUL FERMECAT

Operă în 2 acte (12 tablouri). Textul de Emanuel Schikaneder.

SARASTRO, marele preot (*bas*); TAMINO (*tenor*); REGINA NOPȚII (*soprană*); PAMINA, fiica ei (*soprană*); PAPAGENO (*bariton*); PAPAGENA (*soprană*); MONOSTATOS, un negru (*tenor*); Prima zîină (*soprană*); A doua zîină (*mezzo-soprană*); A treia zîină (*altistă*); Trei

tineri (*soprani*) ; Un preot bătrîn (*bas*) ; Doi preoți (*tenor și bas*) ; Doi străjeri (*tenor și bariton*).

Freoți, sclavi.

Locul și timpul acțiunii: în Egipt, în antichitate.

Uvertura începe cu o introducere lentă (*adagio*), prin trei acorduri solemne, sugerînd conținutul de basm al operei. Apoi urmează o mișcare vie (*allegro*), bazată pe o temă plină de vioiciune, preluată pe rînd (în formă de *fugă*) de diferite grupuri instrumentale. După revenirea acordurilor solemne de la început, mișcarea vie este reluată pînă la sfîrșitul plin de strălucire.

Actul I

(**Tabloul 1).** **Regiune muntoasă cu stînci.** Prințul Tamino s-a rătăcit în cursul unei vînători și, nemai-avînd săgeți în tolbă, rămîne fără apărare în fața unui șarpe uriaș care-l urmărește. După ce strigă după ajutor, cade leșinat la pămînt. În această clipă, își fac apariția cele trei zîne din suita Reginei Noptii — care este stăpîna acestor meleaguri — și ucid cu lăncile lor fiara sălbatică. Ele privesc curioase și cu dor nespus la frumosul tînăr ; fiecare ar voi să rămînă singură cu el, dar, deoarece nici una nu consimte în locul celeilalte, ele preferă să plece toate trei deodată.

Tamino își revine din leșinul său și vede apropiindu-se de el o figură stranie : este Papageno, omul-pasăre, în slujba Reginei Noptii, și care se ocupă cu prinderea păsărilor pe care le atrage cîntînd din fluierul său. (*Cîntec*). Văzînd stîrvul șarpelui, Papageno se laudă că l-ar fi ucis el. Dar abia a spus această minciună și cele trei zîne vin din nou ; ele, drept pedeapsă, îi închid gura cu un lacăt. Zînele dăruiesc lui Tamino un medalion cu portretul unei fete fermecătoare, anume Pamina, fiica Reginei Noptii. Tamino, rămas singur, privește portretul și simte un dor puternic în sufletul său. (*Arie*).

Venind din nou, cele trei zâne povestesc lui Tamino că Pamina a fost răpită de un om hain, vrăjitorul Sarastro, care o ține închisă în palatul său. Se aude deodată un tunet puternic: își face apariția Regina Noptii. Ea deplînge pierderea Paminei și-l îndeamnă pe Tamino să pornească s-o scape, urmînd ca, în caz de reușită, să i-o dea lui de soție. (*Recitativ și Arie*).

Regina Noptii dispăre. Acum din nou apare Papageno, cu lacătul la gură, după care revin și cele trei zâne. Ele îl iartă pe Papageno și-i scot lacătul. Pentru a-și putea duce misiunea cu bine, Tamino primește de la ele un flaut fermecat, menit să-l păzească de puterile vrăjmașe. În drumul său pînă la palatul vrăjitorului, el va fi însoțit de Papageno — care primește și el un instrument muzical cu clopoței pentru a alunga duhurile rele. Amîndoi vor fi conduși pe drum de către trei tineri.

(Tabloul 2). Camera Paminei în palatul lui Sarastro. Pamina este păzită cu strășnicie de negrul Monostatos, sclavul lui Sarastro. El o urmărește insistent cu dragostea sa.

Deodată își face apariția Papageno, care a reușit să ajungă pînă aci. Cînd dă cu ochii de strania înfățișare de om-pasăre, Monostatos o ia la fugă, la fel face și Papageno, înfricoșat de vederea negrului. Papageno își regăsește cel dintîi sîngele-rece și intră din nou în camera Paminei. El o vestește că mama ei i-a trimis pe tînărul prinț Tamino, astfel că în curînd ea va scăpa de robie. (*Duet*).

(Tabloul 3). Pădurice cu cele trei intrări în templul lui Sarastro. Tamino, condus de cei trei tineri, intră în pădure; ei îl sfătuiesc să fie dirz, căci numai astfel va putea învinge grelele încercări ce-l așteaptă.

Rămas singur, Tamino se apropie de templu și încearcă să intre. Dar voci nevăzute îl izgonesc de la două din intrările templului; abia la a treia intrare porțile se deschid și un preot bătrîn se apropie. El îl liniștește pe Tamino, spunîndu-i că Sarastro nu este un vrăjitor rău ci, dimpotrivă, este slujitorul templului dragostei și al înțelepciunii.

Tamino o caută cu înfrigurare pe Pamina ; acum încep să se deslușească voci misterioase, anunțându-l că ea trăiește. La auzul acestor voci, el începe să cînte din flautul său fermecat, atrăgînd toate animalele și păsările pădurii, care vin să-l asculte. Melodia flautului a fost auzită și de Papageno care răspunde cîntînd din fluierul său. Tamino pleacă în căutarea lui, dar cei doi nu se întîlnesc.

Papageno apare acum din altă parte împreună cu Pamina, urmăriți îndeaproape de negrul Monostatos și de alți sclavi. Pentru a nu fi prinși, Papageno începe să cînte din clopoței săi, iar melodia are darul de a face ca atît negrul cît și ceilalți sclavi să danseze. Papageno și Pamina se bucură că au reușit astfel să scape de cei ce o urmăreau.

Se aud sunete de trompete : în fruntea cortegiului de preoți își face acum intrarea marele preot Sarastro. Pamina, înspăimîntată, se aruncă la picioarele sale și imploră iertare pentru încercarea ei de a fugi. Sarastro o încurajează, spunîndu-i că are voie să-l iubească pe prințul necunoscut, dar deocamdată trebuie să mai rămînă în templu.

Monostatos a reușit între timp să-l prindă pe Tamino și-l aduce cu el. Cei doi îndrăgostiți au prilejul să se vadă pentru prima oară. Monostatos, în loc de răsplata ce o aștepta, este pedepsit cu bătaie pentru purtarea sa grosolană față de Pamina. Sarastro poruncește ca Tamino și Papageno să fie conduși în templul „încercărilor“, spre a fi supuși probelor de virtute.

Actul II

(Tabloul 1). **Pădurice de palmieri.** În sunetele unui marș solemn, își fac intrarea preoții, convocați aci de către Sarastro. El îi vestește că tînărul Tamino a intrat în templu, pentru a se supune încercărilor. Consiliul preoților hotărăște să împiedice răpirea Paminei de către Regina Noptii, iar dacă Tamino va trece cu bine toate încercările, va obține mîna frumoasei fete.

Sarastro hotărăște ca doi preoți să însoțească pe Tamino și Papageno, spre a-i ajuta cu sfaturile lor înțelepte. Apoi cu toții invocă ajutorul zeilor Isis și Osiris. (*Arie și Cor*).

(Tabloul 2). În tinda templului. Este noapte. Tamino și Papageno, conduși de cei doi preoți, sînt supuși primei încercări: aceea a tăcerii. Tamino se supune imediat, dar Papageno manifestă multă nehotărîre. El prinde curaj numai cînd i se promite o femeiușcă cu numele de Papagena, asemănătoare cu el.

Preoții se depărtează. În vremea aceasta își fac apariția cele trei zîne, venite de astă dată cu gînduri ostile. Ele încearcă să-i înduplece pe tinerii supuși încercărilor ca să nesocotească promisiunea de tăcere și să vorbească. Tamino rămîne ferm, cu toate micile abateri ale lui Papageno; zînele se retrag fără a-și fi îndeplinit misiunea lor.

Cei doi preoți revin pentru a conduce mai departe pe Tamino și Papageno.

(Tabloul 3). Într-o grădină. Pamina doarme lîngă un boschet de trandafiri. Monostatos o găsește și, la vederea ei, îl cuprinde o dorință aprigă. El se apropie tiptil de culcușul Paminei, însă în clipa cînd încearcă s-o cuprindă, apare pe neașteptate Regina Noptii. Ea îi dă fiicei sale un pumnal ca să-l omoare pe Sarastro, pe care-l socotește a fi dușmanul ei neîmpăcat. (*Arie*).

Regina Noptii se depărtează, dar în aceeași clipă revine Monostatos. Acesta a ascultat toată convorbirea și o amenință pe Pamina că o va ucide dacă va continua să refuze dragostea lui. Sarastro care vine tocmai la timp, o scapă și-l alungă pe negru. Acesta, drept răzbunare, pleacă pentru a trece în slujba Reginei Noptii.

Sarastro o asigură din nou pe Pamina că nu se gîndește să-i facă vreun rău în acest locaș sfînt, unde domnește pacea. (*Arie*).

(Tabloul 4). Sală în templu. Proba tăcerii continuă. Tamino rămîne mai departe credincios legămîntului făcut, în schimb Papageno a intrat în vorbă cu o femeie bătrînă și schioapă. Dar atunci cînd ea vrea să-și spună numele, se aude un tunet și bătrîna dispare.

Cei trei tineri însoțitori își fac din nou apariția, aducînd flautul fermecat și clopoțelii. Tamino începe să cînte din flaut, ceea ce are darul de a o aduce pe Pamina, fericită

că-l poate întâlni iarăși pe iubitul ei. Cu toate rugămintele Paminei, iubitul ei continuă să rămână tăcut. Fata crede că a fost părăsită și se depărtează cu durere în suflet. (*Arie*).

(**Tabloul 5). Peisaj lângă piramide.** Asistăm la adunarea preoților ce preamăresc pe zeii Isis și Osiris. Sarastro laudă statornicia lui Tamino, însă îi amintește că are de trecut încă două încercări grele. Apare și Pamina pentru a-și lua rămas-bun de la Tamino. Neliniștea celor doi îndrăgostiți este risipită de Sarastro, care le insuflă speranța într-o revedere apropiată (*Terțet*), după care cu toții se depărtează.

Papageno se apropie plin de enervare, căutându-l cu disperare pe Tamino. El este întâmpinat de un preot, care-l dojenește pentru purtarea sa nehotărîtă; la urmă, acesta îi satisface dorința de a-și potoli setea cu un pahar de vin. Băutura îi produce voie bună și începe să cînte plin de veselie, acompaniindu-se cu clopoțelii. (*Cîntec*). La chemările sale, reapare acea femeie bătrînă și șchioapă. Atunci cînd Papageno, cuprins de frică, este hotărît să se însoare cu ea, ea își scoate straietele sub care era deghizată și rămîne cu înfățișarea unei fete tinere și frumoase, nefiind alta decît Papagena, femeia-pasăre promisă lui ca recompensă la începutul probelor. Deocamdată el nu poate obține mîna ei, trebuie să mai aștepte pînă la terminarea tuturor încercărilor.

(**Tabloul 6). Într-o grădină cu palmieri.** Se luminează de ziuă. Cei trei tineri însoțitori anunță că, odată cu dispariția întinericului, înțelepciunea va triumfa asupra răutății.

Se apropie Pamina. Ea crede că Tamino a părăsit-o pentru totdeauna și, în disperarea ei, vrea să-și pună capăt zilelor. Cei trei tineri intervin și o împiedică, asigurînd-o că iubitul ei îi este credincios. Împreună cu Pamina, ei pleacă în întâmpinarea lui Tamino.

(**Tabloul 7). Regiune muntoasă.** Tamino a ajuns în preajma ultimelor probe: aceea a focului și a apei. Din stînci țîșnesc dintr-o parte flăcările unui foc cumplit, iar din cealaltă parte apele unei imense cascade. Aci stau de

pază doi străjeri, îmbrăcați din cap pînă în picioare în zale strălucitoare.

Tamino nu se teme nici de această nouă încercare, mai ales că de astă dată vine cu el și Pamina, pentru a continua drumul împreună. În sunetele flautului fermecat, cei doi îndrăgostiți trec nevătămați prin foc și ape. La capătul drumului îi așteaptă porțile deschise ale palatului, unde Sarastro îi întâmpină în fruntea preoților.

(Tabloul 8). Un coridor subteran al templului. Papageno nu numai că nu a făcut față încercărilor, dar a și pierdut-o pe Papagena. Acum el o cheamă, fără ca ea să răspundă. Disperat, el vrea să se spînzure. Cei trei tineri însoțitori au vegheat și de data aceasta; ei nu-l lasă să se omoare și-i amintesc de puterea miraculoasă a clopoțelilor. Într-adevăr, la sunetul clopoțelilor, Papagena își face îndată apariția. Îndrăgostiții sînt acum uniți în iubirea lor simplă, al cărei țel este de a avea cît mai mulți copii. *(Duet comic).*

După ce aceștia se depărtează, apar puterile întunericului: Regina Noptii, cele trei zîne și negrul Monostatos, care-l părăsise pe Sarastro, avînd și promisiunea Reginei Noptii că va obține mina Paminei. Ei pornesc cu toți spre a ataca templul lui Sarastro. Planul lor dă însă greș: În mijlocul tunetelor și fulgerelor, cu toții se prăbușesc în abis.

(Tabloul 9). Intrarea principală a templului. Sarastro preamărește izbînda dreptății și a luminii asupra puterilor răului și ale întunericului. Preoții slăvesc — prin admiterea lui Tamino în rîndul celor aleși — triumful înțelepciunii și al frumuseții.



Sînt cunoscute împrejurările care l-au determinat pe Mozart să dea la iveală opera Flautul fermecat, una din cele mai populare lucrări ale sale. Actorul Emanuel Schikaneder (1751—1812), directorul unui teatru de cartier din Viena, prieten și frate în aceeași lojă masonică cu Mozart, era ca de obicei din nou în jenă financiară și-l rugă pe compozitor să scrie, pentru teatrul său, muzica unei opere-feerie, cu textul alcătuit chiar de el.

În acest scop, Schikaneder s-a inspirat dintr-un basm avînd titlul *Lulu* sau *Flautul fermecat* din culegerea de povești *Djinistan a marelui poet german Wieland* (1733—1813), precum și din alte piese de teatru muzical ale vremii, avînd subiecte asemănătoare de basm oriental. Dar în momentul cînd scenariul era aproape terminat și Mozart începuse chiar să scrie muzica, apărură pe afișul unui alt teatru de cartier o lucrare muzicală asemănătoare, cu numele *Caspar fagotistul sau Ghitara fermecată*, periclitînd astfel succesul operei lor. În fața acestei situații, Schikaneder se apucă și modifică în grabă libretul inițial, dîndu-i un fond moral și înălțător. Astfel, vrăjitorul cel rău, care o ținea prizonieră pe tînăra *Pamina*, a devenit acum, purtătorul înțelepciunii și al virtuții, recunoscînd și apreciînd curajul lui *Tamino* prin acceptarea lui în templul luminii.

Reprezentată pentru prima dată la 30 septembrie 1790 la Viena, pe scena teatrului lui Schikaneder din cartierul *Wieden*, opera *Flautul fermecat* a avut un succes uriaș, luminînd ultima perioadă din viața compozitorului țintuit la pat de o boală misterioasă, care avea să-l răpună peste cîteva luni.

Felul cum a fost alcătuit acest libret — un adevărat conglomerat de elemente de comedie, dramă și basm — explică numeroasele sale nepotriviri și chiar contraziceri. Totul este însă învîluit de muzica superbă a lui Mozart, care ne face să trecem ușor peste slăbiciunile libretului. Muzica sa preamărește frumusețea vieții și accentuează victoria binelui și a înfrățirii între oameni asupra răului și învrăjbirii. Numai puterea dragostei sincere care unește pe tinerii *Tamino* și *Pamina* este în stare să învingă toate piedicile forțelor vrăjmașe.

Cu toată aparența mai mult fantastică a acțiunii, sensul ei este profund realist și uman, oglindind năzuința de totdeauna a omenirii spre o viață cît mai luminoasă și mai senină.

Geniul muzical al lui Mozart a reușit să îmbine într-o unitate perfectă cele mai variate elemente de stil. Astfel, *Regina Noptii*, care întruchipează pornirile rele, este zugrăvită cu ajutorul mijloacelor muzicale ale operei seria (cele

două arii de coloratură ale ei). Dimpotrivă, Papageno, „omul-pasăre“, apare în sunetele unor melodii simple, asemănătoare cîntecelor populare din Singspiel. Lumea misterioasă a marelui preot Sarastro și diversele încercări prin care trece Tamino ne sînt înfățișate prin intonații înrudite cu cele ale muzicii religioase, fiind utilizate formele de coral și de fugă (aceasta din urmă deja întâlnită în mișcarea vie a uverturii). În fine, menționăm frumusețea încântătoare a muzicii care însoțește pe cei doi îndrăgostiți Tamino și Pamina, precum și aparițiile suave ale celor trei tineri însoțitori.

Prin cadrul ei de basm popular, opera Flautul fermecat, avînd textul vorbit și cîntat în limba germană, a devenit o operă națională germană în adevăratul înțeles al cuvîntului.

MUSORGSKI Modest

Modest Petrovici Musorgski, unul din cei mai geniali compozitori pe care i-a dat poporul rus, s-a născut la 21 martie 1839 în satul Karevo, districtul Toropeț, fosta gubernie Pskov, dintr-o familie de nobili. Copilăria și-a petrecut-o la țară, unde a primit primele impresii muzicale prin ascultarea cîntecelor populare la moșia părintească. Tot aci, în contactul strîns cu natura și cu obiceiurile populare, s-a născut dragostea sa fierbînte pentru tot ce este în legătură cu viața poporului rus, care a rămas o trăsătură de bază a caracterului muzicii sale.

Destinat de părinți carierei militare, Musorgski este trimis la Petersburg, unde la vîrsta de 17 ani a absolvit școala ofițerilor de gardă. Încă din timpul studiilor sale la școala militară, el manifestă un interes deosebit față de diverse domenii ale culturii, dobîndind temeinice cunoștințe istorice și literare și dezvoltînd în același timp aptitudinile sale muzicale înnăscute.

O cotitură însemnată se produce în viața tînărului ofițer cînd, printr-un coleg de regiment, face cunoștință cu compozitorul Dargomijski, în casa căruia se organizau serate muzicale dedicate creațiilor rusești; aci se executau în special lucrările lui Glinka, întemeietorul școlii muzicale naționale ruse. Tot aci Musorgski se împrietenește cu doi tineri muzicieni, anume Tezar Kiui și Mili Balakirev, acesta din urmă ocupîndu-se cu educarea muzicală a tînărului ofițer. Acestora li se alătură alți doi creatori de seamă, anume Nikolai Rimski-Korsakov și Aleksandr Borodin, care formează faimosul *Grup al celor cinci*, împreună cu criticul de artă V. V. Stasov. (S-a arătat semnificația acestui cerc muzical la introducerea biografică privind pe Borodin).

Sub influența prietenilor săi, Musorgski hotărî să se dedice exclusiv muzicii și în anul 1859 părăsește definitiv cadrele armatei. În condițiile de opresiune ale țarismului, care înăbușea orice tendințe artistice progresiste, viața compozitorului a însemnat de aci încolo o luptă permanentă împotriva concepțiilor și formelor artistice înapoiate. Sărăcit în urma lichidării moșiei părintești, el a fost silit să accepte o mărunță funcție de birou ce-i asigura o existență extrem de modestă. Pînă la sfîrșitul vieții, forțele creatoare ale acestui mare artist au fost stînjinite de obligațiile sale de serviciu, compozitorul pierzîndu-și un timp prețios în birourile unor ministere din Petersburg.

Ca lucrări din prima perioadă de creație, cităm *Scherzo simfonic* (1860), *Intermezzo in modo classico* pentru pian (ulterior orchestrat) precum și diferite piese vocale. În special în acestea din urmă s-au afirmat cu deosebită putere trăsăturile realiste și naționale ale muzicii sale, ele îmbrățișînd tablouri variate din viața poporului rus (*Cîntecul lui Ieremușka*, *Savișna*, *Seminaristul* etc.). De asemenea, el compune ciclul vocal *Camera copiilor* (1868), dovedind o cunoaștere temeinică a psihologiei copilului.

Aci amintim și una din cele mai cunoscute lucrări ale sale, tabloul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* (1867), lucrare cu totul originală, cuprinzînd o îmbinare fericită a fanteziei populare cu unele elemente de inspirație romantică.

După primele încercări în domeniul muzicii dramatice, rămase în stadiu de proiect (opera *Salammbô*, după romanul lui Gustave Flaubert), Musorgski reia în anul 1868 ideea de a scrie o operă, socotind — ca de altfel toți compozitorii din *Grupul celor cinci* — acest gen muzical ca fiind cel mai adecvat pentru a răspîndi în cercuri cît mai largi de ascultători noile principii ale muzicii realiste. El începe scrierea operei *Căsătoria*, după piesa cu același nume a lui Gogol. Intenția lui Musorgski a fost aceea de a realiza în operă o reproducere exactă prin muzică a vorbirii omenești; de aceea el a lăsat neatins, în proză, textul lui Gogol. Desigur că această subordonare totală a melodiei regulilor cuvîntului vorbit a dus la o sărăcire a expresivității

melodice și la o rigiditate a formei muzicale (cum a fost și în cazul *Oaspetelui de piatră* al lui Dargomîjski), lucru de care s-a convins și compozitorul, neterminind decât primul act al operei. Totuși, această lucrare a avut un rol însemnat în creația sa, deoarece i-a îmbogățit capacitatea de mai târziu de a exprima cu ajutorul recitativului muzical caracterele personajelor.

În același an, Musorgski începe să compună opera sa de căpetenie, drama muzicală *Boris Godunov*. Terminată în 1870, compozitorul i-a adus ulterior numeroase schimbări și completări, pînă la prima ei reprezentare integrală din anul 1874. Deși primită cu entuziasm de public, au trebuit să treacă zeci de ani, pînă ce piedicile puse de cercurile potrivnice artei realiste naționale ruse să poată fi înlăturate. Astăzi, această operă genială și-a dobîndit locul bine meritat în repertoriul permanent al teatrelor de operă din lumea întreagă.

Îndată după terminarea lui *Boris Godunov*, Musorgski lucrează în același timp la două noi opere, anume drama muzicală populară *Hovanșcina* și opera comică *Tîrgul din Sorocinsk*, dar care au rămas neterminate. Reprezentate abia după moartea compozitorului, ele constituie dovezi incontestabile ale mării sale capacități creatoare.

Tot din această perioadă datează suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție* (1874), inspirată de vizitarea expoziției de pictură a arhitectului și pictorului V. Hartmann, unul dintre cei mai apropiați prieteni ai săi. Lucrarea cuprinde descrierea muzicală a unei serii de zece tablouri, de un conținut foarte variat, legate între ele printr-un interludiu pe care-l intitulează *Promenadă*, acesta reprezentînd diferitele impresii produse asupra celui ce vizitează expoziția și care este compozitorul însuși. *Tablourile dintr-o expoziție* au intrat și în programele concertelor simfonice prin strălucita transpunere orchestrală, datorită cunoscutului compozitor francez Maurice Ravel (1875—1937).

În ultimii ani ai vieții, Musorgski se zbate în mari lipsuri materiale și, în urma criticilor nemeritate din partea unora dintre prietenii săi (Kiui), el s-a izolat de *Grupul celor cinci*

— care de altfel s-a și destrămat în urma retragerii lui Balakirev din activitatea muzicală — rămânând însă mai departe strâns legat de Stasov, cu care a dus și o întinsă corespondență.

Împrejurările triste ale existenței sale și-au găsit reflecția în ciclurile vocale *Fără soare* (1874) și în *Cîntecele și dansurile morții* (1875—1877), care au în general o tematică sumbră, apăsătoare. Dintre alte compoziții vocale, mai trebuie relevate balada *Uitatul*, precum și cunoscuta piesă satirică *Balada puricelui* (extrasă din *Faust* de Goethe).

Musorgski a murit la 28 martie 1881 într-un spital militar din Petersburg.

BORIS GODUNOV

Dramă muzicală populară într-un prolog și 4 acte (9 tablouri).
Textul de compozitor, după Pușkin și Karamzin. ★

BORIS GODUNOV (*bas-bariton*); FEODOR, fiul său (*mezzo-sopran*); XENIA, fiica sa (*soprană*); DOICA XENIEI (*altistă*); CNEAZUL ȘUISKI (*tenor*); ANDREI SCELKALOV, secretarul Dumei (*bariton*); PIMEN, bătrîn călugăr și cronicar (*bas*); GRIGORI OTREPIEV, călugăr, falsul țarevici DIMITRI (*tenor*); MARIA MNIȘEK, fiica voievodului din Sandomir (*mezzo-soprană*); NIKITICI, *pristav* (*bas*); VARLAAM și MISAIL, călugări hoinari (*bas* și *tenor*); CÎRCIUMĂREASA (*mezzo-soprană*); IURODIVII, nebunul (*tenor*); COMANDANTUL PATRULEI DE GRĂNICERI (*bariton*); UN BOIER (*tenor*); KRUȘCIOV, boier (*tenor*); LEVIȚKI și CERNIAKOVSKI, călugări iezuiți (*bași*); MITIUH, un țaran (*tenor*);

Țărani și țărance; boieri, copii, ofițeri, ostași, nobili polonezi, pelerini ologi; popor.

Locul și timpul acțiunii: în Rusia și în Polonia, între anii 1598—1605.

Introducerea orchestrală, bazată pe o melodie lentă, reluată pe rînd de diferite instrumente, zugrăvește suferințele poporului înfometat.

Prolog

(Tabloul 1). **Curtea mănăstirii Sf. Fecioară, în apropierea Moscovei.** În curtea mănăstirii, poporul adunat este silit cu cnutul în mână de către pristavul Nikitici să se roage în genunchi, pentru ca Boris Godunov să accepte să fie ales țar al Rusiei. Deși mulțimea nici nu prea știe despre ce este vorba și chiar a răgușit de atâtea strigăte, cnutul pristavului îi silește să reînceapă rugăciunile cu și mai multă putere.

După aceea, își face apariția Scelkalov, secretarul Dumei (Adunarea electivă), și îi vestește că Boris este neînduplecat: cu toate stăruințele boierilor, el refuză să primească domnia, astfel că țara se află în mare primejdie.

După plecarea lui Scelkalov, se apropie procesiunea unor pelerini ologi care, după ce împart icoane sfinte, îndeamnă de asemenea poporul să se roage pentru mântuirea Rusiei.

(Tabloul 2). **Piața Kremlinului la Moscova.** În dangăt de clopote se desfășoară ceremonia încoronării lui Boris Godunov ca țar al Rusiei. În ușa catedralei Uspenski își face apariția alaiul domnesc, în timp ce poporul ridică imnuri de slavă în cinstea noului țar.

Cu toate aceste mărturii de bucurie ale poporului, Boris nu este fericit și o neagră presimțire îi apasă sufletul. El imploră cerul să-i binecuvânteze domnia, ca să fie un țar bun și drept cu toți supușii săi. Apoi invită toată lumea, de la boieri pînă la cerșetori, să fie oaspeții săi. (*Arioso*).

În uralele mulțimii, cortegiul încoronării se îndreaptă spre catedrala Arhanghelski, unde va continua slujba.

Actul I

(Tabloul 1). **Într-o chilie din mănăstirea Ciudova.** E noapte. Bătrînul cronicar, călugărul Pimen, scrie la lumina pîlpîindă a unei candelă cronica istoriei Rusiei. El a așternut pe hîrtie întîmplările veacului trecut pentru ca urmașii să afle de faptele vitejești ale strămoșilor. (*Monolog*).

Se face ziuă. Din interiorul mănăstirii se aude glasul tînguitor al călugărilor care rostesc rugăciunea de dimineață. Într-un colț al chiliei doarme tînărul călugăr Grigori Otrepiev. El se trezește brusc, odihna fiindu-i tulburată de un vis care l-a urmărit în ultimul timp. După ce Grigori cere binecuvîntarea bătrînului, îi povestește că în vis s-a văzut în culmea puterii și apoi deodată s-a prăbușit, expus batjocurii norodului. Pimen îl liniștește, spunîndu-i să fie mulțumit că poate trăi viața aspră de călugăr, departe și ferit de deșertăciunile lumii din afară.

Grigori îl întreabă de cîți ani era țareviciul cînd a fost ucis. Pimen îi răspunde că ar fi fost acum de aceeași vîrstă cu el și că, de bună seamă, astăzi ar fi fost pe tron în locul țarului Boris, ucigașul copilului. După ce va consemna acest ultim eveniment, Pimen îi va încredința lui Grigori continuarea cronicii, urmînd ca el să se odihnească, fiind foarte bătrîn și obosit.

Se aude dangătul clopotelor mănăstirii, odată cu rugăciunea călugărilor; Pimen se depărtează iar Grigori rămîne singur. Gîndindu-se la omorul făptuit de Boris, el îl amenință cu judecata oamenilor și a lui Dumnezeu.

(Tabloul 2). O cîrciumă la granița Lituaniei. În cîrciumă nu se află încă nimeni, iar cîrciumăreasa, cu un rătoi pestrîț în brațe, se distrează cîntînd.

După cîtva timp își fac apariția Varlaam și Misail, doi călugări hoinari, în tovărășia cărora se găsește acum și Grigori care a fugit din mănăstire. El a venit aci ca să treacă granița spre Lituania și de acolo să ajungă în Polonia. Cei doi călugări golesc paharele unul după altul, iar Varlaam, în culmea veseliei, povestește pătania tătarilor care au încercat să ocupe cetatea Kazanului. *(Cîntec).*

În timp ce călugării, amețiți de băutură, moțăie în jurul mesei, Grigori se informează de la cîrciumăreasă despre cărarea cea mai apropiată pe care se poate trece granița în Lituania. Tot de la cîrciumăreasă el află că toată regiunea este împînzită de patrule de oșteni, care caută un călugăr fugit din mănăstire,

Chiar în clipa aceasta își face apariția o patrulă de grăniceri, iar comandantul ei începe să cerceteze pe cei din circumă. În primul rînd îi pare suspect bătrînul Varlaam, bănuială care se întărește atunci cînd comandantul — fiind analfabet — dă lui Grigori să citească ucazul de urmărire împotriva celui fugit. Într-adevăr, Grigori citește în așa fel ordinul de urmărire, încît semnalmentele celui urmărit să corespundă cu înfățișarea lui Varlaam. Văzîndu-se încolțit de ostași și în primejdie de a fi arestat, Varlaam smulge ucazul din mîinile lui Grigori și începe să-l silabisească el. Acum iese la iveală adevărul: cel urmărit de patrulă este chiar Grigori. Dar acesta îi înfruntă pe ostași și, în cele din urmă, reușește să scape, sărînd pe fereastra circumii.

Actul II

Încăpere în palatul țarului Boris din Kremlin. Xenia, fiica lui Boris, plînge privind portretul logodnicului ei, răpus de o moarte timpurie. Bătrîna doică încearcă să o mîngîie și apoi să o înveselească printr-un cîntec popular hazliu. Fiul lui Boris, țareviciul Feodor, pînă atunci cufundat în studierea hărții Rusiei, vine lîngă doică și cîntă împreună cu ea, bătînd amîndoi tactul din palme.

Jocul lor este însă întrerupt de apariția neașteptată a lui Boris, care adresează cuvinte pline de căldură copiilor săi; aceștia se depărtează apoi împreună cu doica.

Boris rămîne singur. Deși domnește de cinci ani și chiar i s-a prorocit o viață liniștită, totuși sufletul său este răvășit de gînduri negre. Pe lîngă nenorocirea care a lovit-o pe fiica lui, în ultimul timp poporul este tot mai nemulțumit, învinuindu-l pe el de faptul că Rusia este bîntuită de secetă și foamete. El vede mereu în fața ochilor trupul însîngerat al copilului ucis din porunca sa. (*Recitativ și Arie*):

Un boier anunță venirea cneazului Șuiski. Acesta îi aduce vești rele: un pretendent la tron, care se dă drept Dimitri — fiul țarului care a domnit înaintea lui Boris — se apropie în fruntea unei armate venind din Polonia, spre a ocupa tronul Rusiei. Țarul este cuprins de îndoieli groaz-

nice : dacă acel copil pe care l-a ucis nu a fost în realitate țareviciul Dimitri ? Prin amenințări, îl silește pe Șuiski să-i descrie în amănunt scena înfiorătoare a omorului căruia i-a căzut victimă micul țarevici.

Șuiski s-a depărtat. Povestirea acestuia l-a zguduit pe Boris pînă în adîncul ființei sale. Ros de remușcări cumplite, el are din nou vedenii : i se pare că se apropie de el copilul mort, că aude gemetele sale. În disperarea sa, Boris alungă vedenia și, căzînd în genunchi, imploră îndurare cerului. (*Monolog*).

Actul III

(**Tabloul 1). Parcul din castelul voievodului Sandomir.** Grigori a reușit să ajungă în Polonia și-l vedem acum în rolul falsului Dimitri ca pretendent al tronului Rusiei. El este îndrăgostit de frumoasa Marina Mnișek, fiica voievodului, pe care o așteaptă cu nerăbdare în parcul palatului.

Este noapte. Marina apare însoțită de toată suita oștelor, astfel că Grigori este nevoit să se ascundă spre a nu fi văzut de ei. Nobilii polonezi se pregătesc să plece la luptă împotriva Moscovei și închină paharul în sănătatea Marinei, urîndu-i să ajungă curînd pe tronul țărilor. (*Poloneză și Cor*).

După ce oaspeții s-au retras în palat, Marina revine în parc și-l întâlnește pe falsul Dimitri. Acesta îi arată în cuvinte calde toată dragostea sa. Dar Marina urmărește un singur țel : să devină țarina Rusiei ! Văzînd că Grigori pare a nu se mai gîndi la cucerirea tronului, fiind absorbit în întregime de iubirea care-l orbește, ea îl alungă din preajma ei. Purtarea aceasta a Marinei are darul de a trezi ambiția lui Grigori care îi promite că va porni în fruntea oastei spre Moscova și se va urca pe tronul țărilor. Marina îi cere iertare pentru vorbele aspre rostite de ea, apoi cei doi iubiți se îmbrățișează. (*Duet*).

(**Tabloul 2). Piață în fața catedralei Sf. Vasile din Moscova.** Poporul înfometat se îmbulzește

în piața din fața catedralei, unde se desfășoară o slujbă religioasă. Cei care ies din catedrală vestesc mulțimii că mitropolitul a aruncat afurisenia asupra falsului Dimitri.

Poporul comentează în fel și chip : unii povestesc că zilele trecute s-a ținut un parastas pentru odihna sufletului țareviciului ucis ; alții răspund, dimpotrivă, că țareviciul trăiește și că acum se apropie în fruntea unei oștiri numeroase.

După aceea, își face apariția nebunul Iurodivii, înconjurat de o ceată de copii. Aceștia își bat joc de el, lovindu-l în coiful de alamă care-i acoperă capul. El începe să cînte, apoi se laudă că are în pungă o singură copeică. La cererea copiilor, nebunul le-o arată, dar aceștia i-o smulg din mînă și o iau la fugă. Nebunul rămîne locului, văitîndu-se că i-au furat copeica !

Între timp slujba religioasă s-a sfîrșit. În ușa catedralei apare Boris Godunov în fruntea unei suite impunătoare și coboară încet pe trepte. Poporul, la capătul răbdării, se adresează țarului cerîndu-i pîine. Nebunul vine și el să se plîngă : copiii i-au furat copeica, așa că țarul trebuie să-i ucidă și pe ei ca pe țareviciul Dimitri ! Boris se cutremură la auzul acestor cuvinte, dar nu permite ca nebunul să fie arestat ; mai mult : îi spune acestuia să se roage pentru el ! Nebunul refuză, spunîndu-i că nu poate rosti o rugăciune pentru țarul Irod care împilează poporul.

Țarul se depărtează împreună cu demnitarii Curții ; mulțimea de asemenea se împrăștie. În mijlocul pieței rămîne numai nebunul care deplînge amarnic suferințele poporului infometat.

Actul IV

(Tabloul 1). **Sala tronului în Kremlin.** Boierii au fost convocați la sfat și acum discută între ei în mai multe grupuri. Ei hotărăsc ca falsul Dimitri să fie osîndit la moarte prin ardere pe rug.

Între timp sosește și cneazul Șuiski. El povestește boierilor că țarul este neconținut chinuit de vedenii : stafia țareviciului mort îl urmărește pretutindeni.

În timpul povestirii lui Șuiski își face apariția Boris. Fața sa este schimonosită de groaza care l-a cuprins. În cuvinte și gesturi încâlcite, el încearcă să alunge fantoma copilului ucis.

Șuiski îi cere voie să introducă în sală pe un bătrîn călugăr, care vrea să-i vorbească. Boris primește, și cel care intră este cronicarul Pimen. El le povestește o întâmplare ce i-a fost destăinuită de către un păstor bătrîn. Fiind orb din naștere, păstorul încercase în zadar felurite leacuri pentru a-și căpăta vederea. Dar iată că a avut un vis ciudat: i-a apărut în somn țareviciul Dimitri, spunându-i să se ducă la biserica din Uglici și acolo să se roage la mormântul lui căci, după moartea sa năprasnică, el sălășluiește printre îngeri și acum face minuni în numele Domnului. Păstorul a făcut întocmai după cum visașe: s-a dus să se roage la mormântul copilului și astfel și-a dobândit vederea!

Povestirea lui Pimen l-a zdruncinat acum din temelii pe Boris. El se prăbușește în brațele boierilor și simțind că i-a sunat ceasul, trimite după țareviciul Feodor. După venirea fiului său, el roagă pe boieri să fie lăsați singuri.

În cuvinte emoționante, el dă povețe lui Feodor să nu se încreadă în boierii perfizi și să dea urmare judecății drepte a poporului. Apoi îl strînge în brațe și se roagă smerit ca cerul să-l aibă în pază.

Se aude acum clopotul trist de înmormîntare și cîntecul unei procesiuni funerare care se aproprie. Boierii revin în sală și, în fața lor, Boris își dă sufletul, indicîndu-l pe Feodor ca urmaș al lui la tron.

(Tabloul 2). Poiană în pădurea de lîngă Kromi. Poporul răzvrătit împotriva lui Boris, năvălește din toate părțile, oprindu-se în mijlocul poienii. Au adus cu ei pe boierul Krușcirov, sfetnic al țarului, pe care-l leagă de buturuga unui copac și-și bat joc de el.

Se apropie acum Varlaam și Misail, cei doi călugări hoinari. Ei ațîță pe răzvrătiți împotriva țarului ucigaș. Mulțimea clocotește de mînie și cu toții cer moartea lui Boris. Sînt pe punctul de a cădea jertfă furiei dezlănțuite a poporului chiar și călugării iezuți Levițki și Cerniakovski, care

își fac apariția, proslăvind în latinește domnia lui Dimitri. Instigați de Varlaam și Misail, care nu văd cu ochi buni intervenția unor călugări iezuiți, emisari ai papalității, mulțimea vrea să-i vadă arși pe rug.

Spre norocul lor, se aude apropierea oștilor falsului Dimitri. Acesta își face intrarea triumfală în fruntea oastei și poporul îl aclamă. Apoi cu toții pornesc mai departe spre Moscova, urmați de boierul Krușcirov, care s-a pus sub protecția lui, precum și de cei doi iezuiți.

Cînd toată lumea s-a depărtat, apare nebunul Iurodivii și, privind flăcările unui mare incendiu ce se observă în zări, începe a plînge, spunînd că va curge încă mult sînge și se vor mai abate grele nenorociri asupra poporului!

În alcătuirea libretului, Musorgski s-a inspirat din tragedia Boris Godunov a lui Pușkin și a studiat de asemenea Istoria Imperiului rus a lui N. M. Karamzin (1766—1826). Evenimentele istorice care au stat la bază cuprînd perioada ce urmează după moartea țarului Ivan cel Groaznic (1533—1584). Acesta a lăsat doi fii, pe Feodor și Dimitri; primul, fiind mai mare, i-a urmat la tron. Țarul Feodor era o fire bolnăvicioasă, astfel că treburile statului au fost tot timpul conduse de boierul Boris Godunov, cumnatul său. Rîvnind la domnie, Boris a pus la cale uciderea țareviciului Dimitri, pretextîndu-se apoi că acesta ar fi murit, rănindu-se singur cu un cuțit, în urma unui atac de epilepsie. În anul 1598 moare și țarul Feodor astfel că, în lipsa vreunui urmaș direct al lui Ivan cel Groaznic, boierii îl aleg ca țar pe Boris Godunov.

Deși s-a dovedit a fi fost un cîrmuitor priceput și blînd, poporul era nemulțumit de domnia sa din cauza foametei care bîntuia ca urmare a anilor secetoși și pe care poporul o lua drept minia lui Dumnezeu ce pedepsea astfel pe țarul ucigaș. Între timp, tînărul călugăr Grigori Otrepiev, fugit din mănăstire și ajuns în Polonia, folosindu-se de zvonul răspîndit în popor, potrivit căruia în locul țareviciului ar fi fost omorît alt copil, se dădea drept Dimitri și, cu sprijinul ar-

matelor poloneze, a pornit să cucerească Moscova. Ros de remuşcări cumplite, Boris moare subit în anul 1605, predând domnia fiului său Feodor. Acesta este însă ucis, împreună cu văduva lui Boris, de către oamenii falsului Dimitri care, intrând în Moscova, se proclamă țar. Nici domnia lui Dimitri nu a fost mai lungă: dînd țara pe mîna polonezilor, el stîrni nemulțumirea poporului și a fost la rîndul lui omorît în urma unui complot al boierilor.

Urmînd specificul libretului de operă, care cerea în mod firesc o concentrare a acțiunii dramatice, Musorgski a redus numărul scenelor (peste 20 în tragedia lui Pușkin), înlăturînd aproape în întregime descrierea diferitelor intrigi boierești, diminuînd importanța rolului falsului Dimitri precum și cadrul tablourilor poloneze. În acest fel, nodul dramatic central a rămas numai conflictul dintre Boris — țarul ucigaș — și popor, tragedia personală a țarului ucigaș întrepătrunzîndu-se cu drama socială a poporului înfometat.

Deși Boris Godunov era un om înzestrat cu reale însușiri, totuși dorința nestăvilită de a ajunge pe scaunul țarilor l-a dus la făptuirea unui omor. Uciderea unui copil, a țareviciului Dimitri, îi produce însă cumplite chinuri sufletești și, în cele din urmă, muștrările de conștiință îl doboară.

Recunoscînd poporului rolul principal în desfășurarea acțiunii dramatice, Musorgski a știut să redea în chip magistral diferitele aspecte foarte complexe ale atitudinii acestuia. La început, poporul parcă este cu totul indiferent și, minat de oamenii stăpînirii, se roagă pentru urcarea pe tron a lui Boris (tabloul 1 din prolog) sau îndură cu resemnare suferințele (tabloul 2 din actul III, scena din fața catedralei Sf. Vasile), pentru ca apoi, în disperarea sa, să recurgă la revoltă violentă (tabloul final, scena de lângă Kromî). Răzvrătirea populară este însă folosită de către falsul Dimitri pentru realizarea scopurilor sale aventuriste, astfel că poporul — ca de atîtea ori în decursul istoriei — este iarăși înșelat în speranțele sale. Acest adevăr ni-l înfățișează în mod convingător nebunul Iurodivii care, văzînd mulțimea cum îl urmează orbește pe falsul Dimitri, prevestește nenorocirile ce se vor mai abate asupra Rusiei.

În Boris Godunov, Musorgski a realizat un nou gen de dramă muzicală, de un caracter profund realist, în care expresia muzicală servește pentru redarea directă a sentimentelor și a ideilor. Cunoscător al psihologiei omenesti, el a reușit ca prin muzică să scoată la iveală cutele cele mai adânci ale sufletului. Tendința sa permanentă a fost să realizeze un limbaj muzical care să urmeze cât mai fidel intonațiile cuvîntului omenesc. El a reușit să dea o rezolvare genială acestei probleme — care a format, de altfel, preocuparea tuturor marilor compozitori de opere — astfel că în Boris Godunov redarea intonației firești a textului are întotdeauna un pronunțat caracter cantabil și expresiv, conferindu-i o deosebită forță emotivă.

Fiecare personaj al operei este caracterizat prin intonații specifice, avînd și o declamație vocală proprie. Astfel, de pildă, Boris este zugrăvit cel mai adesea cu ajutorul unui limbaj muzical melodic în care găsim și părți cu caracter de arioso cantabil (recitativul și aria din actul II), ceea ce nu împiedică de loc ca, în momentele de încordare dramatică intensă, expresivitatea muzicală să fie redată prin adevărate strigăte de groază (sfîrșitul actului II). Tot astfel putem menționa recitativul vorbit, liniștit și aproape uniform al bătrînului Pimen, reprezentînd în mod sugestiv măreția epică a cronicarului sirguincios, aplecat asupra trecutului țării sale, precum și liniile melodice șerpuitoare care-l însoțesc pe cneazul Șuiski, caracterizînd viclenia lingușitoare a acestui boier.

Datorită rolului însemnat ce-l ocupă poporul în desfășurarea acțiunii, găsim în mod firesc numeroase scene corale, menite să redea sentimente atît de diferențiate, astfel cum s-a arătat mai sus. Pe lângă utilizarea frecventă a unor melodii de origine folclorică (de pildă: corul în care este batjocorit boierul, din tabloul de lângă Kromi), trebuie să subliniem aci procedeul cu totul original folosit de Musorgski, constînd din împărțirea corului în grupuri care discută între ele sau care schimbă replici cu personajele operci. Compozitorul a creat astfel genul cu totul nou al recitativului coral.

Drama muzicală Boris Godunov, la care Musorgski a lucrat începînd din anul 1868, are mai multe versiuni. Noi am ales pentru analiza ei forma în care este reprezentată pe scenele teatrelor de operă din Uniunea Sovietică. Această versiune, deși păstrează împărțirea în 9 tablouri precum și ordinea lor din a doua redactare definitivă a lui Musorgski, totuși preia din prima redactare tabloul din fața catedralei Sf. Vasile — formînd tabloul 2 din actul III — pentru a accentua astfel importanța scenelor populare.

Cea de a doua redactare definitivă, a cărei premieră a avut loc la Teatrul Mariinski din Petersburg la 8 februarie 1874, precum și prelucrarea lui Rimski-Korsakov — care după moartea lui Musorgski a refăcut orchestrația operei (1889) — cuprinde în actul III două tablouri poloneze. În primul tablou ne este înfățișată frumoasa Marina Mnișek, distrîndu-se în societatea fetelor din castelul Sandomir. Apoi vine la ea călugărul iezuit Ragoni și o determină pe Marina să-l sprijine în vederea realizării uneltirilor sale politice: folosirea falsului Dimitri pentru cucerirea Rusiei și apoi subjugarea ei prin catolicizare.

HOVANȘCINA

Dramă muzicală populară în 3 acte (6 tablouri). Textul de compozitor.

CNEAZUL IVAN HOVANSKI, conducătorul streliților (*bariton*); ANDREI HOVANSKI, fiul său (*tenor*); CNEAZUL VASILII GOLITIN (*tenor*); ȘAKLOVITII, boier, aderent al țarului (*bariton*); DOSIFEI, capul rascolnicilor (*bas*); MARFA, tinăra rascolnică (*mezzo-soprană*); EMA, fată din cartierul nemțesc (*soprană*); VARSONOVIEV, om de încredere al lui Golitin (*bariton*); PODIAKII, un scrib (*tenor*); UN OFIȚER (*tenor*); PRIMUL STRELIȚ (*bas*); AL DOILEA STRELIȚ (*bas*).

Streliți, rascolnici, servitori, sclave persane, ofițeri și soldați din garda țarului.

Locul și timpul acțiunii: Moscova în anul 1682.

Introducerea orchestrală, intitulată *Răsăritul soarelui pe riul Moscova*, zugrăveşte oraşul Moscova în primele ore ale dimineţii. O melodie largă, de factură populară, se dezvoltă treptat, trecînd prin diferite grupuri instrumentale. Semnificaţia ei : în locul Rusiei vechi, cufundată de veacuri într-un somn adînc, se ridică zorile unei alte vieţi.

Actul I

(Tabloul 1). *Moscova, pe străzile din jurul Kremlinului*. Se luminează de ziuă. Pe uliţa pustie apare o patrulă de streliţi ; ei îşi bat joc de Podiakîi, un scrib umil, care tocmai îşi deschisese prăvălioara. După ce streliţii s-au depărtat, se apropie boierul Şaklovitîi. Prin ameninţări, îl sileşte pe scrib să aştearnă pe hîrtie o scrisoare anonimă, dictată de el. Scrisoarea este adresată ţarului şi în ea este denunţat cneazul Ivan Hovanski, capul streliţilor, sub motiv că, împreună cu fiul său Andrei, unelteşte împotriva ţarului, năzuind să ajungă el pe tronul Rusiei. Podiakîi repetă, citind în grabă cele dictate de boier. Îi este totuşi teamă văzînd conţinutul scrisorii, dar cînd Şaklovitîi îi aruncă drept răsplată o pungă de bani, supărarea îi trece numaidecît şi, plin de voieşie, scribul cîntăreşte în mînă punga plină.

Piaţa Kremlinului se umple între timp de mulţime : este aşteptată sosirea cneazului Hovanski. Acesta îşi face intrarea şi, plin de îngîmfare, se adresează poporului şi în primul rînd aderenţilor săi, chemîndu-i la luptă pentru apărarea vechii Rusii, ameninţată de reformele planuite de tînărul ţar Petru. Streliţii sînt gata să-l urmeze pe cneaz ; ei se încolo-nează şi, în sunetele unui imn de slavă, pleacă cu toţii.

După împrăştierea mulţimii, se apropie în fugă o femeie : este Ema, frumoasa fată din cartierul nemţesc, urmărită îndeaproape de Andrei Hovanski, fiul cneazului. El adresează fetei cuvinte pline de dragoste şi încearcă s-o sărute, dar este împiedicat de apariţia Marfei, o tînără răscolnică, fosta sa iubită pe care o părăsise. Ea intervine în apărarea tinerei nemţoaice, reproşîndu-i în acelaşi timp lui Andrei necredinţa sa.

În toiul acestei discuții, bătrînul Hovanski s-a întors în fruntea strelîților. Tînăra Ema îi place și lui, astfel că poruncește strelîților s-o ducă cu ei. Dar Andrei nu înțelege să renunțe la fată și, în fața strelîților, tatăl și fiul se înfruntă, scoțînd săbiile. Cearta lor violentă este întreruptă de bătrînul Dosifei, căpetenia rascolnicilor, care-i desparte și o încredințează pe Ema în grija Marfei. Adresîndu-se apoi celor doi cneji, Dosifei le amintește că acum nu este timpul de gîlceavă ci trebuie să se unească cu toții pentru a lupta împotriva țarului Petru, „dușman al credinței strămoșești“.

Cuvintele bătrînului au liniștit spiritele și mulțimea se depărtează. În dangăt de clopote, rascolnicii înalță o rugă lui Dumnezeu.

(Tabloul 2). În camera cneazului Golițin. Cneazul stă la masa lui de lucru, citind o scrisoare primită de la țarevna Sofia, sora țarului Petru, care condusese treburile statului în perioada copilăriei acestuia. Golițin este de asemenea un aderent al lui Hovanski ; cu toate acestea, îl chinuiește îndoiala : oare ce se va întîmpla dacă în cele din urmă va ieși învingător tînărul țar Petru ?

Varsonoviev, omul său de încredere, o introduce pe Marfa, despre care se zice că se pricepe la prezicerea viitorului. La rugămintea cneazului, ea invocă spiritele cu ajutorul unei cupe de aur umplute cu apă, după care prezice căderea lui apropiată, urmată de exil. (*Arie*). Înfuriat peste măsură, Golițin o alungă și poruncește oamenilor săi s-o ucidă. Prezicerea acestei rascolnice i-a mărit neliniștea și teama. Marfa scapă prin fugă. Intră acum în cameră cneazul Ivan Hovanski. În cuvinte aspre, îl acuză pe Golițin că acesta l-ar fi sfătuit pe tînărul țar să îngădească prerogativele înaltei boierimi. Discuția lor aprinsă este curmată de Dosifei, care-i împacă pe cei doi boieri.

Intervenția lui Dosifei l-a mai liniștit pe Golițin ; acum el începe să vadă cu alți ochii viitorul. În acest timp se apropie boierul Șaklovitii. Cu surîs ironic pe buze, el vestește boierilor înmărmuriți că țarul a aflat de uneltirile lor și că a poruncit să se facă o anchetă împotriva celor doi cneji Ho-

vanski, adică împotriva „Hovanşcinei“. Ca o confirmare simbolică a celor spuse, se aude de pe stradă cîntecul plin de avînt al soldaţilor lui Petru.

Actul II

Suburbia strelîţilor, în faţa casei cneazului Hovanski. Un cortegiu de rascolnici, cufundaţi în rugăciuni fierbinţi, trece pe stradă. În faţa casei cneazului Hovanski apare Marfa, cu sufletul răvăşit de durere. Ea se destăinuie bătrînului Dosifei, spunîndu-i că din cauza dragostei nefericite ce o resimte şi acum cu aceeaşi ardoare pentru Andrei Hovanski, ea şi-a pierdut credinţa. Pentru izbăvirea sufletului ei chinuit, trupul ei va trebui să fie ars pe rug. (*Arie*). Dosifei o linişteşte, spunîndu-i că încă nu a sosit clipa martirajului; după aceea, amîndoi se depărtează.

Din stradă se apropie boierul Şaklovitii. De astă dată ni se înfăţişează ca un patriot îngrijorat de soarta Rusiei. (*Arie*).

Încă ameţiţi de cheful din ziua trecută, strelîţii încep să se trezească dar, o dată ieşiţi din case, ei continuă beţia. Nevestele lor încearcă în zadar să-i potolească. În această clipă vine în grabă scribul Podiakii. El aduce o veste rea: în urma acuzaţiei ridicate de ţar împotriva cnejilor Hovanski, a început o prigoană crîncenă împotriva strelîţilor; aderenţii „Hovanşcinei“ sînt pretutindeni urmăriţi şi ucişi.

În deznădejdea lor, strelîţii cu soţiile lor îl cheamă cu stăruinţă pe cneazul Hovanski spre a le lua apărarea. Acesta apare în sfîrşit pe treptele casei sale, dar cuvintele pe care le rosteşte nu sună a îmbărbătare: el apare neputincios în faţa puterii tot mai mari a lui Petru şi-i îndeamnă pe strelîţi să se înapoieze la casele lor. În aşteptarea sfîrşitului trist care se apropie, mulţimea îngenunchează şi se roagă lui Dumnezeu.

Actul III

(**Tabloul 1**). **În palatul lui Ivan Hovanski.** Cneazul este trist şi abătut. Ca să-i mai treacă necazul, fetele din serviciul său îl distrează prin cîntece.

Se apropie Varsonoviev, trimis de Goliîn spre a-l preveni pe cneaz de primejdia de moarte care-l pîndeşte. Dar Hovanski nu-l ascultă : el nu se teme de nimic, ba chiar porunceşte să fie dat afară. Apoi priveşte la dansurile jucate de sclavele persane. (*Balet : dansurile persane*).

După aceea, îşi face apariţia boierul Şaklovitii care-i transmite invitaţia de a lua parte la Sfatul convocat la palat de către țarevna Sofia. Cneazul primeşte invitaţia şi, în timp ce-şi îmbracă hainele sale cele mai scumpe, fetele îl preamăresc, slăvind pe *Lebăda albă*. El se îndreaptă spre ieşire, dar ca fulgerul, un om care-l pîndea din ascuns îi străpunge inima cu o lovitură de pumnal. Cneazul se prăbuşeşte neînsufleţit la pămînt. Peste trupul său, Şaklovitii rîde ironic : „slavă *Lebedei albe*“ !

Un *intermezzo orchestral*, cu caracter sumbru, zugrăveşte sfîrşitul tragic al răzvrătiţilor, care-şi primesc pedeapsa.

(Tabloul 2). Piaţa mare din faţa zidurilor Kremlinului. Prezicerea Marfei s-a îndeplinit : îl vedem pe Goliîn dus în surghiun, sub escorta soldaţilor lui Petru. Îl vedem şi pe Dbsifei : el este gata să primească supremul sacrificiu şi să moară pentru credinţa strămoşască. Marfa de asemenea se pregăteşte să moară pe rug, dar ar dori să piară alături de iubitul ei Andrei. Acesta nu întîrzie să apară şi încă nu-i vine să creadă că totul este pierdut : el mai nutreşte speranţa că, la chemarea sa, strelîţii se vor avînta din nou în luptă.

Se aud răsunînd trompetele ostaşilor lui Petru. Porţile Kremlinului se deschid şi trece convoiul jalnic al strelîţilor duşi în lanţuri spre locul de osîndă. Poporul îi jeluieşte, iar nevestele celor osîndiţi, în deznădejdea lor, îşi sfîşie veşmintele de pe ele. Piaţa Kremlinului este străjuită de ostaşii țarului, ale căror arme strălucesc în soare.

Un ofiţer citeşte ucazul lui Petru, prin care strelîţii sînt iertaţi şi se pot întoarce la casele lor. Această nouă dovadă a puterii tînărului țar este primită cu mare bucurie de mulţime.

(Tabloul 3). Schit în mijlocul pădurii. Rascolnicii s-au retras aci, aşteptînd să li se împlinească soarta.

Marfa este calmă ; fiind alături de Andrei, în sufletul ei s-au întors din nou iubirea și pacea. Dar tânărul cneaz nu a uitat-o nici pe frumoasa Ema și se gîndește la ea.

Goarnale soldaților țarului se fac auzite din ce în ce mai aproape. Schitul este acum înconjurat din toate părțile. Clipa ispășirii a sosit. Avînd moartea în față, Andrei și Marfa se regăsesc, iubirea îi unește din nou. Rascolnicii îmbrăcați în veșminte albe, cu făclii aprinse în mînă, se apropie de rug. Marfa aprinde rugul cu făclia ei. În frunte cu Dosifei, rascolnicii se aruncă în flăcări.

Astfel Rusia veche dispare : o nouă Rusie se naște !

★

În opera Hovanșcina, Musorgski ne înfățișează o adevărată frescă a Rusiei de la sfîrșitul secolului XVII, cînd se desfășura o luptă crîncenă între boieri, interesați în menținerea vechii orînduiri înapoiate a Rusiei, și forțele înnoitoare, întruchipate de reformele țarului Petru cel Mare (1672—1725).

În încercările lor de a-l răsturna pe Petru, cnejii s-au folosit pe de o parte de streliți, o formație de mercenari avînd anumite privilegii, iar pe de altă parte de rascolnici, o sectă religioasă care, sub pretextul apărării vechii credințe strămoșești, se opuneau din răspuțeri măsurilor menite să scoată Rusia din starea ei de înapoiere.

Cum este și firesc, în această luptă au biruit ideile înaintate ale Rusiei noi. Tabloul final al operei, cu moartea de bună voie prin ardere pe rug a rascolnicilor, reflectă în mod sugestiv dispariția acelor forțe care se împotrivesc mersului implacabil al istoriei.

În elaborarea textului, unde a dat dovadă de o temeinică cunoaștere și chiar de o aprofundare a evenimentelor istorice, Musorgski s-a bucurat de sprijinul permanent al criticului muzical Stasov, cum ne-o dovedește bogata corespondență purtată între ei în anii de elaborare a Hovanșcinei.

Fîind o dramă muzicală populară, în Hovanșcina rolul principal îl deține poporul, care are aci o însemnătate poate și mai mare decît în Boris Godunov. Reforma

îndrăzneală a lui Musorgski constă în semnificația cu totul nouă atribuită corului : în loc de a constitui — în cel mai bun caz — un simplu sprijin al acțiunii dramatice, aci corul participă activ la desfășurarea acțiunii scenice, devenind eroul colectiv al operei.

Compozitorul a zugrăvit cu multă plasticitate diferitele grupări populare, în toată varietatea modului lor de manifestare. Avem în primul rînd grupul militar al streliților, nemulțumiți în urma măsurilor țarului de a crea o armată nouă, anume regimentele de gardă. Ei s-au pus fără șovăire în serviciul boierimii, crezînd că pot recîștiga astfel privilegiile din trecut. Alături de ei se află secta răscolnicilor, gata să primească, în fanatismul lor religios, moartea pe rug cu surîsul pe buze. În opoziție cu aceste grupuri, stau adepții lui Petru. Fanfara victorioasă cu care se încheie opera, în același timp cu pieirea în flăcări a răscolnicilor, simbolizează nașterea Rusiei noi.

În afară de aceste grupuri care se ciocnesc, deci care iau parte activă la conflictul dramatic, mai găsim și mulțimea de cetățeni, țărani și orășeni, locuitori ai Moscovei. Ei nu se amestecă în încăierări ; avem în față poporul dezorientat și înșelat pînă atunci, care, privind evenimentele ce se desfășoară, își exprimă doar mîhnirea și îngrijorarea pentru soarta țării.

Astfel, prin zugrăvirea veridică a trecutului, Musorgski a reușit să înfățișeze un tablou asemănător cu evenimentele din epoca sa, caracterizată de asemenea prin lupta forțelor progresiste împotriva abuzurilor regimului țarist.

De asemenea, prezintă o mare importanță și figurile unor personaje ale operei, care întruchipează diferitele forțe sociale aflate în luptă. Desprindem astfel pe cei doi cneji Hovanski, îngîmfați și dornici de a pune mîna pe putere, pe cneazul Golitiîn, în aparență aderent al reformelor lui Petru, dar trecînd apoi de partea vechii nobilemi reacționare, apoi pe bătrînul răscolnic Dosifei, intransigent în fanatismul său. O figură din cele mai complexe este tînăra răscolnică Marfa, în al cărei suflet se duce lupta dintre fanatismul religios și dragostea pămîasă pentru cneazul Andrei Hovanski. Iubirea

tragică a Marfei se împletește astfel cu fondul social de dramă populară al operei.

Muzica din *Hovanșcina*, ca de altfel din toate lucrările lui Musorgski, se bazează pe folosirea creatoare a intonațiilor cîntecului popular rus. Însă în comparație cu Boris Godunov, în această operă el acordă o importanță primordială elementului melodic. Acest lucru se manifestă nu numai prin marele număr de scene solistice, de sine stătătoare din punct de vedere muzical (ariile Marfei, marea arie a lui Șaklovitii din actul II etc.), dar și prin realizarea recitativului melodic ca un ultim stadiu în străduința compozitorului de a reda în mod cît mai realist stările sufletești ale personajelor.

Dacă, în Boris Godunov, Musorgski a urmărit ca recitativul să oglindească în mod cît mai natural intonațiile vorbirii omenеști, în *Hovanșcina* recitativul este bazat mai mult pe elementele melodice cu caracter lirico-cantabil. Iată ce scrie în această privință compozitorul : „Prin studierea vorbirii omenеști, am ajuns pînă la melodia cerută de această vorbire umană naturală, am ajuns la recitativul melodic (desigur în afară de mișcările scenice, atunci cînd cu ajutorul acestora se poate ajunge și la exprimarea sentimentelor). Aș numi aceasta : melodie generată de înțeles, melodie conformă cu realitatea“. (Din scrisoarea către V. V. Stasov, din 25 decembrie 1876).

La moartea sa, Musorgski a lăsat *Hovanșcina* în parte neterminată. Pe baza reducției pentru pian și voce, rămasă printre manuscrisele compozitorului, prietenul său Rimski-Korsakov a terminat și orchestrat opera, compunînd, între altele, și scena finală cu arderea pe rug a rascolnicilor.

Din cauza împotrivirii conducerii teatrelor de operă, lucrarea nu a fost primită spre a fi reprezentată pe o scenă oficială ; ea a fost interpretată pentru prima dată pe scena particulară a unui cerc de amatori, la 9 februarie 1886 în sala Kononov din Petersburg. Abia la 7 noiembrie 1911, opera *Hovanșcina* a fost reprezentată la Teatrul Mariinski din Petersburg, producînd o impresie profundă asupra ascultătorilor.

TÎRGUL DIN SOROCINSK

Operă comică în 3 acte. Textul de compozitor, dună nuvela de N. Gogol.

CEREVIK, țăran înstărit (*bas*); FAVRONIA. NIKIFOROVNA (HIVRIA), soția sa (*altistă*); PARASIA, fata lui Cerevik (*soprană*); GRIȚKO, tânăr flăcău (*tenor*); CUMĂTRUL, prieten al lui Cerevik (*bariton*); AFANASIE IVANOVICI, fiul popii (*tenor*); UN ȚIGAN BĂTRÎN (*bas*); CÎȚIVA INVITAȚI (*tenori și bași*).

Tîrgoveți, fete, flăcăi, țigani, popor.

Locul și timpul acțiunii: în satul Sorocinsk din Ucraina, la începutul secolului XIX.

O *introducere orchestrală* zugrăvește o zi fierbinte de vară în Ucraina.

Actul I

În mijlocul tîrgului. Mulțimea forfotește în jurul tarabelor, unde negustorii și tîrgoveții își strigă mărfurile. Printre ei îl vedem și pe Cerevik, împreună cu fiica sa Parasias care privește cu nesaț la lucrurile expuse în tîrg.

Un țigan bătrîn povestește celor adunați *Istoria diavolului îmbrăcat în sumanul roșu*. În timpul povestirii țiganului, Parasias face cunoștință cu tînărul Grițko, care se îndrăgostește pe loc de ea și-i cere mîna. Cînd Cerevik află că tînărul este fiul unui vechi prieten al său și mai ales că nici Parasiei nu-i displace flăcăul, el consimte numaidecît la logodna tinerilor. Pentru cinstirea logodnei, se duc cu toții la cîrciumă.

Încetul cu încetul, bilciul se sfîrșește; se înserează și lumea pleacă acasă. În acest timp, Cerevik și cu prietenul său cumătrul s-au îmbătat în cîrciumă. Îi vedem venind plini de veselie din cîrciumă, așezîndu-se pe o bancă. Aci îi găsește Hivria, soția de a doua a lui Cerevik, care, în cuvinte aspre, îi dăjonește pe cei doi cheflui. Pentru a o liniști, Cerevik îi povestește că a găsit un logodnic pentru Parasias.

Din vorbele lui Cerevik, ea află că mirele este chiar flăcăul care a împroșcat-o cu noroi cînd veneau spre tîrg. Acum

ea se înfurie și mai rău și, după ce îi adresează vorbe de ocară, se depărtează în grabă. Cei doi cheflii pleacă și ei.

S-a înnoptat. Tînărul Grițko a ascultat convorbirea de mai înainte și, aflînd de împotrivirea mamei vitrege a Parasiei, își arată nefericirea. (*Cîntec*). Țiganul bătrîn vine iarăși și, aflînd la rîndul său de necazul flăcăului, face o învoială cu el : dacă acesta îi va vinde boii pe un preț scăzut, el îl va îndupleca pe Cerevik să-i dea fata. Grițko se învoiește numaidecît.

După plecarea țiganului, vine Parasia ; cei doi tineri se unesc și mai mult în dragostea lor.

Actul II

În casa lui Cerevik. Este noapte. Cerevik doarme în pat, în timp ce Hivria prepară masa. În clipa cînd Cerevik se trezește, Hivria se pornește din nou pe ceartă și, în cele din urmă, reușește să-l gonească din casă, silindu-l să păzească grîul și iapa. În realitate, Hivria vrea să rămînă singură spre a-l putea primi pe iubitul ei Afanasie Ivanovici, fiul popii. Ea începe să se gătească, face curat în casă și pregătește pe masă tot felul de bunătăți ; apoi, voioasă, își așteaptă iubitul. (*Cîntec*).

Afanasie Ivanovici apare în curînd sub fereastra casei și Hivria îl invită în odaie. Ea îi dă să guste din bunătățile pregătite, pe care Afanasie le mănîncă cu lăcomie. După ce s-a săturat, el o cuprinde de mijloc și o sărută, dar deodată se aud bătăi în ușă. Hivria iese în privdor și se întoarce îngrozită : este Cerevik împreună cu cumătrul și alți cîțiva săteni ! Pierzîndu-și capul, fiul popii începe să spună la rugăciuni, pînă ce Hivria, în cele din urmă, îl urcă sus pe vatră, unde se ascunde.

Își fac intrarea Cerevik, cumătrul și ceilalți oaspeți, cu toții cam amețiți de băutură și încă sub impresia *Istoriei diavolului cu sumanul roșu* care i-a speriat. Ca să se îmbărbăteze, ei continuă să bea și să cînte. Dar fiecare zgomot venind de sus de pe vatră, unde stă ascuns fiul popii, îi îngrozește din nou, mai ales cînd, pe neașteptat, cade de pe vatră un vas de tablă. Ei vor acum să-l caute pe Necuratul, dar teama

și mai ales îndemnurile Hivriei îi duc mereu înapoi la urciorul cu țuică.

La rugămintea celor de față, cumătrul se apucă să le povestească iarăși *Istoria diavolului cu sumanul roșu*: Un drac a fost alungat cîndva din iad și de necaz s-a dat la beție. Într-o bună zi, rămas fără nici un ban, a fost silit să-și amăneteze unui cîrciumar sumanul său cel roșu. Cu acest prilej, el a spus cîrciumarului să aibă grijă de suman, căci peste un an de zile va veni să-l scoată. Totuși, cîrciumarul l-a vîndut. După un an, într-o seară vine un om la cîrciumar și îi cere sumanul, pe care, bineînțeles, nu i l-a putut da. Omul a plecat, dar în noaptea aceea, în clipa cînd cîrciumarul se pregătea să se culce, s-a auzit deodată un grohăit. Cîrciumarul, privind în jur, vede că la fiecare fereastră a apărut un cap de porc — Necuratul în carne și oase. Porcii au intrat apoi în casă și i-au tras o bătaie zdravănă. În această clipă a povestirii se aude de afară un grohăit grozav, fereastra se deschide și prin ea își vîră capul un porc uriaș, cu un rît imens. În același timp pătrund în cameră Grițko, țiganul cel bătrîn și un grup de băieți și fete. În învălmășeala ce se produce, fiul popii cade de pe vatră și, ca să se ascundă, se acoperă cu o fustă a Hivriei pe care a găsit-o sus pe vatră! Dar țiganul îi dă la o parte fusta de pe cap, astfel că toată lumea izbucnește în rîs.

Înfuriat peste măsură, Cerevik o gonește pe Hivria din casă. De astă dată tînărul Grițko este sigur că va obține mîna Parasiei, după cum și bătrînul țigan simte că a devenit de pe acum stăpînul boilor flăcăului. Toată lumea este în culmea veseliei.

Actul III

În fața casei lui Cerevik. Parasia stă pe prispa casei și se gîndește la iubitul ei. Gîndurile triste i se risipesc cînd începe să cînte o melodie de joc. (*Cîntec*). În acest timp apare și Grițko; acum, după cele întîmplate, Cerevik doarește ca nunta să se facă chiar astăzi. La auzul acestei vești, tinerii îndrăgostiți sînt în culmea fericirii. Flăcăii și fetele satului vin și îi înconjoară cu bucurie.

Dar iată că se apropie Hivria, încercînd din nou să împiedice căsătoria celor doi tineri. Cerevik intervine însă imediat și, neavînd încotro, Hivria trebuie să se învoiască și ea cu cele hotărîte de bărbatul ei.

În mijlocul bucuriei generale, se încinge un dans îndrăcit la care ia parte toată lumea. (*Gopak*).



Acțiunea operei Tîrgul din Sorocinsk a fost luată de Musorgski din ciclul de nuvele Seri din sat la Di-kanka a scriitorului rus N. Gogol (1809—1852) căruia de altfel îi datorează și subiectul primei sale opere Căsătoria, rămasă neterminată.

Spre deosebire de lucrările sale dramatice anterioare ce zăgrăvesc tablouri monumentale din istoria poporului rus, Musorgski ne înfățișează aci un tablou realist din viața satului ucrainean. Pentru redarea cît mai fidelă a condițiilor specifice naționale în care se desfășoară acțiunea operei. Musorgski a studiat temeinic folclorul ucrainean, folosind în cuprinsul operei unele melodii autentice populare, fie culese de el, fie luate din antologiile existente. Astfel, menționăm melodiile de joc, de factură populară, din cîntecele lui Cerevik și ale Hivriei. O scenă populară, realizată cu deosebită măiestrie, este aceea de la începutul actului I, unde foteala mulțimii, strigătele tîrgoveților, vocile plîngărețe ale țiganilor și ale neguțătorilor evrei se contopesc într-un ansamblu pitoresc, de o mare varietate ritmică și armonică.

În contrast cu figurile comice, realizate cu mult umor și cu o remarcabilă forță de caracterizare, dragostea sinceră care leagă pe cei doi tineri, Parasia și Grițko, este redată printr-o muzică cu accente pline de lirism și de o bogată inspirație melodică (cîntecul lui Grițko din actul I).

Partitura operei cuprinde de asemenea părți simfonice de o deosebită valoare, dovedind o dată mai mult bogăția fan-teziei creatoare a acestui mare compozitor. Astfel, remarcăm introducerea orchestrală intitulată O zi de vară în Ucraina — un adevărat tablou muzical — ce redă admirabil peisajul de stepă ucraineană. În actul II, la scena apariției la fereastră

a capului de porc, urmată de toată învălmășeala produsă, se execută ca acompaniament simfonic — potrivit intenției lui Musorgski — celebrul tablou simfonic O noapte pe muntele pleșuv, evocînd cît se poate de plastic o lume de apariții fantastice, cu iele și duhuri necurate.

Începînd în anul 1874 compunerea operei Tîrgul din Sorocinsk, compozitorul nu a putut termina în întregime decît actul I, iar actul II în cea mai mare parte; din nefericire, din actul III nu au rămas decît schițele unora dintre scene.

În decursul anilor, mai mulți compozitori s-au ocupat cu redactarea definitivă a operei. Astfel, cunoscutul compozitor rus Anatol Liadov (1855—1914) a compus unele fragmente, care au intrat apoi în redactarea completă efectuată ulterior, la sfîrșitul vieții sale, de Țezar Kiui (1835—1918), membru al Grupului celor cinci. O altă versiune aparține compozitorului Nikolai Cerepnin, încetățenită pe scenele apusene, iar o redactare mai recentă (din anul 1930) este aceea a compozitorului sovietic V. I. Șebalin, folosită în prezent pe scena Teatrului Mare din Moscova și a celorlalte teatre de operă din U.R.S.S.

NEGREA Marțian

Compozitorul Marțian Negrea s-a născut la 29 ianuarie 1893 în comuna Vorumloc (regiunea Stalin, raionul Mediaș). După ce urmează liceul la Dumbrăveni, apoi cursurile Seminarului Andreian din Sibiu, vădind de timpuriu o deosebită înclinație pentru muzică, în anul 1913 se înscrie la Academia de Muzică din Viena, studiind armonia și contrapunctul cu Eusebie Mandicevski (ilustrul muzicolog român, originar din Bucovina) iar compoziția cu Franz Schmidt.

Întors în țară, funcționează, cu începere din anul 1922, în calitate de profesor de armonie, contrapunct și compoziție la Conservatorul din Cluj, unde depune o remarcabilă activitate pedagogică, pe care, începînd din anul 1941, o continuă la Conservatorul din București, ca profesor de armonie, apoi de compoziție.

Pe tărîmul creației muzicale, personalitatea artistică a lui Marțian Negrea s-a manifestat în mai toate genurile, îmbogățînd repertoriul muzicii românești cu lucrări din cele mai valoroase. În compozițiile sale, Marțian Negrea s-a preocupat de a reda cu ajutorul unui limbaj muzical apropiat de contemporaneitate, specificul intonațional al muzicii noastre populare. Elementul popular se manifestă mai rar prin citate din folclor și mai adesea prin integrarea unor întorsături specifice melodiilor populare într-o gândire muzicală proprie și originală.

Primele compoziții ale sale sînt lucrări de muzică de cameră, în special pentru pian: *Piese mici*, *Impresii de la țară* (suită pentru pian, 1922), o sonatină și o sonată pentru pian, preludii și fugi pentru pian, apoi cîntece pentru voce

și pian. La acestea se mai adaugă lucrări de muzică corală, atît pentru cor mixt și bărbătesc, cît și pentru coruri de copii.

Abordînd de timpuriu domeniul muzicii simfonice, el a compus *Fantezia simfonică* (1922), *Rapsodia I* (1937) — ambele distinse cu premiul *George Enescu* — în fine *Povești din Grui*, suită simfonică în 4 părți (1940).

În ultimii ani, compozitorul a dat la iveală un număr important de noi lucrări. Astfel, menționăm cunoscutul Cvartet de coarde (1950), una din cele mai reușite lucrări românești de muzică de cameră, distins cu Premiul de Stat pe anul 1951. Tot aci amintim și ciclul de *Patru piese pentru harpă*. În domeniul muzicii simfonice, menționăm: *Rapsodia II* (1951) și suita simfonică *În munții Apuseni* (1953), pentru care i s-a acordat compozitorului — împreună cu muzica compusă pentru filmul documentar *Baia Mare* — a doua oară distincția Premiului de Stat. Ultimele sale compoziții sînt poemul simfonic *Recrutul*, *Simfonia Primăverii* (1957) și un *Requiem* scris în memoria lui George Enescu. Recent a fost distins cu titlul de Maestru Emerit al Artei.

Este demnă de relevat și activitatea depusă de Marțian Negrea pe tărîmul învățămîntului muzical și al muzicologiei, unde a scris numeroase lucrări, ca *Tratat de contrapunct și fugă*, *Tratat de armonie*, *Teoria formelor muzicale*, *Teoria instrumentelor muzicale*, *Un compozitor român din secolul XVII — Ion Caioni* etc., din care o parte au văzut lumina, tiparului, altele sînt încă în manuscris.

În domeniul muzicii dramatice, Marțian Negrea a scris o singură lucrare dramatică, opera *Marin Pescarul* (1934).

MARIN PESCARUL

Dramă muzicală în 2 acte. Textul de compozitor, după nuvela *Păcăi boieresc* de Mihail Sadoveanu.

MARIN, pescar (*bariton*); CHIVA, fiica sa (*soprană*); UN BOIER TÎNĂR (*tenor*); SANDU, hangiu (*tenor*); TOADER, țăran bătrîn (*bas*); ALT ȚĂRAN BĂTRÎN (*bas-bariton*).

Țărani și țărance ; tineret.

Locul și timpul acțiunii: într-un sat din Bărăgan, în apropierea bălților Dunării ; în anul 1896.

Actul I

În fața hanului din sat. Este zi de sărbătoare. Locuitorii satului, în frunte cu moș Toader, vin în grupuri la han. Sandu hangiul le servește băutură, ce are darul să le producă veselie și voie bună. Curînd apar și lăutarii ; în toiul petrecerii ce se încinge, tineretul satului începe să joace. (*Cor popular și dans*).

Un boier tînăr, stăpînul moșiei vecine, se apropie de ei. El se întoarce de la pescuit, unde nu a reușit să prindă nimic. Hangiul îl primește cu plecăciuni și-i promite să-l pună în legătură cu Marin pescarul, care este și un vînător renumit prin partea locului. Odată cu venirea boierului, hora a încetat și țăranii s-au așezat în jurul meselor, servind vin și făcînd haz pe seama hangiului, care „a mirosit gologanii” boierului.

Chemat între timp de hangiu, apare și Marin pescarul. Sandu îl prezintă boierului, care-l servește cu țuică și tutun.

Văzînd că se înserează și îndemnați de moș Toader, țăranii se îndreaptă spre casele lor. Acum stau de vorbă în fața hanului numai boierul, Marin și hangiul. Pescarul prinde a se plînge de viața amară pe care o duce. Răposatul boier i-a distrus bruma de avere pe care o agonisise și tot din pricina acestuia nevasta i s-a prăpădit. Boierul cel nou, la rîndul său, pretinde să-i aducă tot mai mult vînat și pește. Nu i-a mai rămas decît pușca și căsuța în care stă.

Văzînd amărăciunea pescarului, boierul cel tînăr îi dă o pungă cu bani, pe care pescarul o primește după o oarecare împotrivire. Acum cînd între cei doi s-a produs oarecare apropiere, Sandu — ca unul ce nu mai are ce căuta între ei — îi lasă singuri și intră în cîrciumă.

Pescarul începe a-i zugrăvi boierului frumusețile privilegiilor de baltă, dimineata în zori de zi, cînd răsare soarele și apar primele vietăți. (*Arioso*). Ei rămîn înțeleși ca a doua zi,

dis-de-dimineată, boierul să vină la el și să meargă împreună la vînătoare în baltă. Boierul se ridică să plece, luîndu-și rămas bun de la Marin și de la hangiu, care se ivise pentru scurtă vreme.

Marin rămas singur cade deodată pradă unei adînci tulburări sufletești. Oare nu va păți și cu acest boier, la fel cum a pățit pe vremuri cu boierul cel vechi care i-a necinstit nevasta? Doar are acasă o fată! Gîndurile pescarului nu se liniștesc decît cînd aude din sat, din depărtare, cîntecul sătenilor.

Actul II

În fața casei lui Marin, în apropierea bălții. Mijește de ziuă; plouă cu picături dese. Boierul cel tînăr intră în curte, căutîndu-l pe Marin pentru a pleca împreună la vînătoare, după cum rămăseseră înțeleși cu o zi înainte la han. Dar degeaba îl cheamă pe nume, pescarul nu se aude nicăieri. În schimb, apare din casă Chiva, frumoasa fiică a pescarului. Ea îi spune că tatăl ei a plecat singur la pescuit deoarece, văzînd că s-a pornit ploaia, a socotit că boierul nu are să mai vină.

Fata rămîne lingă prispa casei; între timp boierul, atras de frumusețea ei, îi adresează cuvinte din ce în ce mai înfocate. Chiva caută să fugă, temîndu-se că ar putea fi surprinși de tatăl ei. Dar boierul nu se lasă, o strînge în brațe și, ridicînd-o, o duce în casă.

Un intermezzo orchestral descrie iubirea pătimasă ce i-a cuprins deodată pe cei doi tineri.

Începe să se lumineze de ziuă. Un grup de țărani, bărbați și femei — printre care îl vedem și pe moș Toader — trece pe lingă casă.

Chiva și boierul apar în ușa casei. Chiva îl zorește pe tînărul boier să plece numai decît, pentru a nu fi găsiți împreună de tatăl ei. Boierul pleacă, spunîndu-i fetei că se va întoarce s-o vadă din nou în cursul acestei zile. Apoi fata intră în casă pentru a pregăti mîncarea.

Dar despărțirea dintre tânărul boier și Chiva a fost observată de către un țăran bătrîn ce trecea pe lângă casa lui Marin în urma grupului de țărani. Oare ce a căutat aci boierul de pe moșia vecină ?

Chiar acum vine și Marin de la pescuit ; el află cu uimire din cuvintele bătrînului țăran că, în lipsa lui, casa i-a fost vizitată de către boier. Rămas singur, pescarul este cuprins de neliniște ; aproape că nu-i vine să creadă că boierul a fost pe aci.

Chiva, auzind vorbă, iese din casă și, văzînd că tatăl ei s-a înapoiat, îi aduce de mîncare într-o oală. Pescarul începe numaidecît să-și iscodească fata, dar ea nu recunoaște că boierul cel tînăr ar fi fost pe la ea. Marin se înfurie, trîntește de pămînt oala cu mîncare și o blestemă pe Chiva, ridicînd chiar pumnul s-o lovească. Îngrozită, fata se refugiază în casă.

Acum Marin ia o hotărîre cumplită : dacă și de data asta s-a întîmplat la fel ca pe vremuri cu boierul cel vechi, el va fi necruțător cu acela care i-a necinstit fata !

Hangiul intră și el în curte și, observînd că Marin este cam abătut, îl întrebă care-i pricina supărării sale. Dar pescarul îi răspunse răstit ; o cheamă după aceea pe Chiva, spunîndu-i că pleacă din nou la baltă și să aibă între timp grijă de casă. Fata intră în casă, în timp ce pescarul se despărtează.

Boierul cel tînăr își face din nou apariția. Hangiul îl întreabă dacă a fost cumva pe aci în zorii zilei. Văzînd răspunsurile șovăielnice ale boierului, Sandu îi atrage atenția să se ferească de pescar, spunîndu-i că acesta a aflat din spusele unui țăran că el a trecut în zori pe la casa lui. Hangiul nu uită să adauge că a auzit întreaga convorbire dintre pescar și bătrînul țăran, fiind ascuns printre trestii. După aceea hangiul pleacă.

Boierul vrea acum să intre în casă, dar Chiva îi iese îngrozită în cale și-l oprește. La întrebările boierului, Chiva îi povestește cum a vrut tatăl ei s-o bată : nu mai încape îndoială că el a aflat ceva. De aceea, îl roagă pe boier să plece numaidecît, fiind în primejdie de a fi surprinși împreună.

Însă boierul nu o ascultă și, pentru a nu fi zăriți de nimeni, o duce în trestia de pe marginea bălții. Aci, cei doi

îndrăgostiți se cred la adăpost și, unul în brațele celuilalt, schimbă cuvinte înflăcărâte de dragoste. (*Duet*).

Acum, alături de iubitul ei, Chiva nu se mai teme nici dacă ar fi surprinsă de tatăl ei. Ea îi povestește de moartea tragică a mamei sale, care a fost pe vremuri iubita boierului dintîi de pe moșie. Acum se întîmplă cu ea același lucru : parcă a căzut un blestem pe capul ei și al mamei sale. De aceea, îl roagă încă o dată pe iubitul ei să plece, apoi se smulge din brațele lui și fuge în casă.

Între timp, pescarul s-a întors și, fără a fi observat de cei doi tineri, a auzit sfîrșitul convorbirii dintre ei. Boierul, mișcat de cele povestite de Chiva și pentru a nu pune în primejdie viața fetei, ia hotărîrea ca să nu mai vină pe la ea pînă ce bănuiala lui Marin nu se va fi risipit. Dînd să plece, boierul se pomenește față în față cu pescarul.

Începe acum o discuție din ce în ce mai violentă între cei doi bărbați. Boierul încearcă să-l liniștească, dar în zadar, căci pescarul îl trage la răspundere pentru faptul de a-i fi necinstit fata. Marin este hotărît să-și spele rușinea cu sînge : scoțîndu-și cuțitul din cizmă, el se repede asupra boierului. Dar acesta ia arma de vînătoare de pe umăr, trage, și Marin se prăbușește la pămînt.



Compozitorul Marțian Negrea și-a alcătuit singur libretul operii sale Marin Pescarul, prelucrînd în acest scop cunoscuta nuvelă Păcat boieresc de Mihail Sadoveanu. Fondul dramatic al subiectului a fost păstrat în întregime : soarta tragică a lui Marin, căruia după ce boierul de pe moșia sa i-a ademenit nevasta și l-a dus la ruină, acum boierul cel tînăr de pe moșia vecină îi seduce fiica, ultima bucurie a vieții sale sfărîmate. Soarta lui Marin este tipică pentru starea de subordonare socială în care s-a găsit țărînimea în perioada exploatării moșierești din trecut.

Acțiunea muzical-dramatică a operii se desfășoară rapid, în decurs de două zile, potrivit împărțirii ei în două acte. În primul act, întîlnirea dintre boier și pescar la cîrciuma din sat, într-o zi de sărbătoare, dă prilej autorului să-și pla-

seze personajele în cadrul vieții de la țară și să obțină astfel o îmbogățire a muzicii prin scene populare de mase (corul și dansurile de la începuturile actului I). Actul II ne dă apoi miezul propriu-zis al dramei, concentrat pe intervalul celei de a doua zile: întâlnirea și dragostea dintre tânărul boier și Chiva, urmate de deznodământul tragic.

Muzica subliniază cu tărie intensul dramatism al acțiunii scenice. Aparițiile personajelor principale, diferitele lor stări sufletești sînt redată printr-un limbaj muzical simplu, colorat, în care sînt folosite cu măiestrie toate posibilitățile oferite de orchestrația postwagneriană, precum și de tehnica motivelor conducătoare. Partea vocală se integrează în mod perfect unduirilor orchestrei, predominînd, în conformitate cu cerințele unei drame muzicale moderne, recitativul melodic. În momentele culminante, acesta face loc unor părți bine încheiate din punct de vedere muzical, cum ar fi — pe lângă scenele populare din actul I și corul țăranilor din actul II — emoționantul duet de dragoste din actul II și în special povestirea lui Marin despre frumusețile bălții, în care descrierea muzicală a compozitorului nu poate fi asemuită decît cu neîntrecuta măiestrie în această privință a autorului nuvelei.

Deși citatele directe din folclor lipsesc aproape cu totul, stilul muzical al compozitorului este bazat și aci pe intonații caracteristice muzicii noastre populare, utilizate în mod creator, conform individualității sale proprii, reușind să ajungă la o individualizare puternică a materialului muzical de esență populară (ca și Enescu, în lucrările sale de maturitate, sau Béla Bartók).

Premiera operei, sub titlul inițial de *Păcat boieresc*, a avut loc sub conducerea compozitorului la 3 octombrie 1934 pe scena Operei Romîne din Cluj, figurînd în prezent în repertoriul Operei de Stat din Timișoara.

OFFENBACH Jacques

Creator al genului ușor al operetei și al comediei muzicale franceze de la mijlocul secolului trecut, Offenbach și-a meritat un loc de cinste și în istoria muzicii de operă prin *Povestirile lui Hoffmann*, lucrare valoroasă și unanim apreciată.

Jacques Offenbach s-a născut la 21 iunie 1819 în orașul german Köln (Colonia); unde tatăl său era cantor. Talent muzical precoce, el este trimis de părinții săi la Paris, unde urmează un timp cursurile Conservatorului la clasa de violoncel, devenind un virtuoz al acestui instrument. La început angajat ca violoncelist în orchestra Operei Comice din Paris, el face apoi turnee de concerte în Germania, stabilindu-se, începând din anul 1849, definitiv la Paris.

Aci el este la început dirijor la *Théâtre français*, obținând primul său succes cu *Cîntecul lui Fortunio*, un supliment muzical la o piesă de teatru a lui Alfred de Musset. Numele său devine în scurt timp cunoscut prin numeroase cîntece și mici scene muzicale, astfel că în anul 1855, Offenbach pășește la întemeierea unui teatru muzical propriu, denumit *Bouffes-Parisiens*, unde apoi se reprezintă o parte din cele mai cunoscute operete ale sale.

În lucrările lui Offenbach găsim o critică acerbă a moravurilor ce dăinuiau în mijlocul păturilor dominante din timpul domniei împăratului Napoleon III. Deși pe scenă apăreau eroi din mitologia greacă iar ironia se îndrepta în aparență asupra acestora, publicul a înțeles că în realitate obiectivul vizat era societatea înaltă, în frunte cu însăși Curtea imperială.

Cu tot caracterul ei uneori superficial, muzica acestor operete se distinge prin bogăția invențiunii melodice și în special prin marea varietate a ritmurilor de dans, utilizate pentru înviorarea acțiunii scenice. Din cele aproape 100 de lucrări muzicale pentru teatru, amintim pe cele mai cunoscute: *Orfeu în infern* (1858), *Frumoasa Elena* (1864), *Barbă-Albastră* (1866), *Marea ducesă de Gerolstein* (1867), *Madame Favart* (1879).

Anii care au urmat după prăbușirea lui Napoleon III și după înăbușirea în sânge a Comunei din Paris, găsesc pe Offenbach din nou în fruntea unei înjghebări teatrale, sub numele de *Théâtre de la Gaîté*, dar noile realități sociale nu mai sînt favorabile pentru reprezentarea cu succes a lucrărilor sale, bazate doar pe ironizarea unor aspecte negative ale societății, fără nici un fel de adîncire.

În această situație, el își încearcă norocul în altă parte a lumii și întreprinde un turneu în Statele-Unite ale Americii. După cum rezultă din notele sale de călătorie (publicate în 1877 sub titlul *Notes d'un musicien en voyage*), această încercare nu s-a bucurat de un prea mare succes, din cauza lipsei de înțelegere a publicului american, pe atunci încă neobișnuit cu producțiile muzicale.

Reîntors la Paris, abătut și bolnav, Offenbach lucrează pînă în cele din urmă clipe ale vieții sale la compunerea ultimei sale lucrări, opera romantică *Povestirile lui Hoffmann*, la care a muncit ani de zile. La moartea sa, la 5 octombrie 1880, opera nu este încă terminată. Orchestrația și completarea unor recitative au fost efectuate de mîna prietenească a compozitorului Delibes, pe baza reducăției de pian lăsate în manuscris de compozitor, și în această versiune a fost reprezentată pe scena Operei Comice din Paris.

POVESTIRILE LUI HOFFMANN

Operă fantastică în 3 acte, cu un prolog și epilog. Textul de J. Barbier, după nuvelele lui E. T. A. Hoffmann.

HOFFMANN, poet (*tenor*); STELLA, OLYMPIA, GIULIETTA, ANTONIA — iubitele sale (*soprană*); LINDORF, COPPELIUS, DA-

PERTUTTO, DOCTORUL MIRACLE — adversarii lui Hoffmann (*bas-bariton*); NIKLAUS, prietenul lui Hoffmann (*mezzo-soprană*); ANDREAS, COCHENILLE, PITTICHINACCIO, FRANZ (*tenor*); SPALANZANI, fizician (*tenor*); KRESPEL, consilier, tatăl Antoniei (*bas*); SCHLEMIHL (*bariton*); LUTHER, un cârciumar (*bas*); NATANIEL și HERMANN, studenți (*tenor* și *bariton*); VOCEA mamei Antoniei (*altistă*).

Studenți, invitați, cavaleri și curtezane; servitori.

Locul și timpul acțiunii: în Germania, actul I la Paris, actul II la Veneția, la începutul secolului XIX.

Prolog

În cârciuma lui Luther, de la subsol. Cârciuma este încă goală; în ea se află numai Andreas, valetul cântăreței Stella de la teatrul din apropiere, unde este în curs reprezentația operei *Don Juan* de Mozart. Cântăreța a trimis, prin valetul ei, o scrisoare poetului Hoffmann — pe care-l știe drept un client permanent al cârciumii — invitându-l la ea în garderobă, după terminarea spectacolului. Venind la cârciumă și mituindu-l pe valet, consilierul Lindorf — un admirator al frumoasei cântărețe — pune mîna atît pe scrisoare cît și pe cheile de la garderoba artistei. El se decide să rămînă aci pînă ce Hoffmann se va îmbăta ca de obicei. Lindorf se gîndește că Stella, văzîndu-l beat, va simți numai dezgust față de poet, reușind astfel s-o cucerească el. (*Arie*).

În timpul pauzei de la spectacolul operei, intră cu voioșie un grup de studenți în frunte cu Nataniel și Hermann, porniți să chefuiască. Apare în sfîrșit și Hoffmann cu prietenul său nedespărțit, Niklaus. Poetul este posomorît: gîndurile sale zboară mereu spre iubita sa Stella. Dar după ce a băut cîteva pahare de vin, Hoffmann se lasă înduplecat de rugămintile studenților și începe să cînte *Legenda* veselă a piticului *Kleinzack*, deși în mijlocul povestirii s-a lăsat din nou furat de amintirea Stellei. (*Cîntec*).

În acest moment Lindorf, rămas pînă acum neobservat într-un colț al cârciumii, intervine cu observații ironice. Hoff-

mann recunoaște în el pe vechiul său dușman care, veșnic sub alte înfățișări, l-a împiedicat de fiecare dată să se bucure de dragostea vreunei femei.

Dar cearta lor este întreruptă de studenți care-l roagă pe poet să le povestească iubirile sale. În mintea lui Hoffmann reînvie trecutul : a avut trei iubiri. Numele primei iubite a fost Olympia : cu ea își începe Hoffmann povestirea.

Actul I

Un *intermezzo simfonic* zugrăvește serbarea organizată de Spalanzani.

Încăpere în casa lui Spalanzani. Fizicianul Spalanzani a confecționat o păpușă mare, miraculoasă, cu numele de Olympia, și care se mișcă, vorbește și cîntă ca și cum ar fi vie. El speră că, prezentînd pe păpușă drept propria sa fiică, va cîștiga cu ajutorul ei mulți bani. Chiar pentru seara această a invitat la el o societate numeroasă cu care ocazie o va prezenta pe Olympia.

În timpul acesta își face apariția Hoffmann, care studiază fizica cu Spalanzani. El a auzit de frumusețea fiicei acestuia, fără să bănuiască însă că este doar o mașinărie neînsuflețită. În timp ce Spalanzani și servitorul Cochenille se depărtează pentru a face pregătirile în vederea recepției, Hoffmann o descoperă pe Olympia în dosul unei perdele și, văzînd frumusețea ei, se îndrăgostește de ea. (*Romanță*). Prietenul său Niklaus îl și ironizează pe un ton glumeț pentru pasiunea sa ciudată (*Cîntec*), dar Hoffmann nu-l ascultă.

Își face acum apariția o figură stranie, avînd cu el un sac plin cu aparate optice : este Coppelius, colaboratorul lui Spalanzani. El îi vinde lui Hoffmann niște ochelari fermecați, prin care acesta poate vedea lumea înconjurătoare — deci și pe Olympia — într-o lumină și mai atrăgătoare.

Spalanzani vine din nou și apoi se retrage cu Coppelius într-un colț al încăperii. Între ei se iscă o ceartă în legătură cu meritul fiecăruia din ei de a fi creat păpușa miraculoasă. Spalanzani este cel ce i-a întocmit mecanismul, în timp ce Coppelius i-a făurit ochii, de o naturalețe ca și a unei făpturi vii. Ca să scape de pretențiile lui Coppelius, care îl asaltează

mereu cu cererile sale de bani, Spalanzani îi propune o înțelegere : Coppeliuș să renunțe la toate drepturile sale asupra Olympiei, în schimbul unui înscris către un bancher, care va plăti opticianului 500 de galbeni. Spalanzani îl înșeală însă cu bună știință deoarece bancherul a dat faliment — a pierdut și el mulți bani cu această ocazie. Înainte de a pleca la bancă, Coppeliuș îl sfătuiește pe Spalanzani s-o căsătorească pe Olympia cu Hoffmann, văzîndu-l pe acesta atît de îndrăgostit de ea.

Au sosit între timp invitații și servitorul îi poartă în sală. Oaspeții sînt încîntați de primirea ce li se face și uimirea lor ajunge la culme cînd Spalanzani le prezintă pe Olympia drept fiica sa. Ea este nu numai de o frumusețe răpitoare, dar îi vrăjește pe toți și prin vocea ei minunată. (*Arie de coloratură*).

Invitații se retrag în camerele alăturate, unde se servește cina. Hoffmann este în sfîrșit singur cu Olympia, pe care o vede prin ochelarii fermecați drept o făptură vie. În cuvînte înflăcărâte, el îi declară dragoste și vrea s-o cuprindă în brațe, dar păpușa sare în picioare ca și cum ar fi împinsă de un arc și fuge din încăpere. Hoffmann aleargă după ea, dar în ușa se ciocnește cu Niklaus, care încearcă zadarnic din nou să-l convingă că Olympia nu este decît o păpușă neînsufletită.

Între timp, s-a întors Coppeliuș care a aflat că bancherul dăduse faliment și că înscrisul primit de la Spalanzani nu are nici o valoare. El a venit să se răzbune pe Spalanzani și, spre a nu fi văzut, se ascunde în camera Olympiei.

Invitații se întorc în sală și începe petrecerea cu dans. Spalanzani o aduce și pe Olympia pe care Hoffmann o invită la vals. Dar fata dansează și se învîrtește cu atîta repeziciune în cît Hoffmann nu o mai poate urma. Cuprins de amețală, el este nevoit să se oprească, în timp ce Cochenille o conduce din nou pe Olympia în camera ei.

Deodată se aude un zgomot mare ; din camera alăturată, la chemarea disperată a lui Cochenille, Spalanzani se repede într-acolo, dar este prea tîrziu : drept răzbunare, Coppeliuș a spart păpușa în bucăți !

Hoffmann își dă seama abia acum că a fost îndrăgostit de o mașinărie fără suflet și pe deasupra mai trebuie să suporte și batjocura invitaților.

Actul II

Terasa palatului din Veneția al curtezanei Giulietta. Printre invitații Giuliettei se găsește și Niklaus, prietenul său nedespărțit. Acesta din urmă preamărește, împreună cu Giulietta, farmecul nopților de dragoste din Veneția. (*Duet-Barcarola*). În schimb, Hoffmann este dezamăgit și nu mai crede în sentimente sincere de iubire. Acum el este în căutarea unor desfătări ușoare, ceea ce l-a făcut să vină în palatul frumoasei curtezane. (*Cîntec*). Hoffmann îi face o curte înfocată dar chiar acum apare Schlemihl, aman-tul Giuliettei, care este foarte surprins de convorbirea lor intimă. Deocamdată izbucnirea unei certe între cei doi rivali este împiedicată de Giulietta, care îi invită pe toți să meargă în camerele alăturate, în jurul meselor de joc. Niklaus încearcă să-l prevină pe Hoffmann și caută să-l îndepărteze, dar Hoffmann refuză să plece.

Adversarul de totdeauna al lui Hoffmann își face apariția, de astă dată sub înfățișarea vrăjitorului Dappertutto. Acesta obținuse mai demult, cu ajutorul Giuliettei, umbra lui Schlemihl și vrea să dobîndească acum și chipul lui Hoffmann. El își desfășoară vrăjile cu ajutorul unui inel fermecat, cu o piatră scumpă. (*Aria diamantului*). Apoi îi poruncește Giuliettei să-i obțină chipul poetului.

La apropierea lui Hoffmann, Dappertutto se depărtează pentru ca Giulietta să rămînă singură cu el. Indiferența prefăcută a poetului este în curînd învinsă de frumusețea răpitoare a curtezanei căreia îi destăinuiește dragostea sa înflăcărată. (*Arie*). Giulietta îi cere ca, în schimbul dragostei pe care ea este gata să i-o dea, să privească într-o oglindă vrăjită, care-i va reține chipul. Hoffmann îndeplinește dorința curtezanei, dăruindu-i chipul lui.

Invitații se întorc, iar Schlemihl observă cu gelozie că Giulietta îl favorizează pe Hoffmann. Pentru a-l ațîța pe Hoffmann împotriva lui Schlemihl, Giulietta îi spune că la el se află cheia dormitorului ei; apoi pleacă. Cei doi rivali se găsesc față în față și încep să se bată în duel; Hoffmann primind de la Dappertutto spada acestuia, îl ucide pe Schlemihl. Ajuns astfel în posesia cheilor, el se îndreaptă în culmea feri-

cirii spre dormitorul Giuliettei. Dar frumoasa curtezană nu a făcut altceva decît să-și bată joc de el, căci iat-o depărtîndu-se la brațul lui Pittichinaccio, unul din adoratorii ei.

Hoffmann se vede iarăși înșelat în dragostea sa ; spre a nu fi arestat pentru omorul săvîrșit, el este nevoit să plece în grabă.

Actul III

În casa consilierului Krespel. Antonia, fata consilierului Krespel, stă în fața pianului și se gîndește cu tristețe la mama ei mult iubită, răpusă de o boală necruțătoare. (*Romanță*). Tatăl ei vine și o roagă stăruitor să nu mai cînte, căci astfel i se agravează boala ei de piept. Antonia îi promite să-l asculte, apoi se retrage în camera alăturată.

Consilierul este foarte mîhnit, deoarece soția sa a murit de aceeași boală de care suferă acum Antonia. Înainte de a pleca de acasă, el poruncește servitorului Franz să nu permită nimănui intrarea în locuință, spre a nu o tulbura pe Antonia. Interdicția se referă și la Hoffmann, de care este îndrăgostită fiica lui.

Rămas singur, Franz se distrează, fredonînd melodia unui cîntec vesel. La sosirea lui Hoffmann, el îl primește în casă și chiar o cheamă pe Antonia. Cei doi îndrăgostiți visează acum la fericirea care-i așteaptă cînd vor fi uniți pe vecie. (*Duet*). Pe Antonia o cuprinde însă din nou un acces de tuse și Hoffmann o privește cu îngrijorare. În clipa aceasta se aude vocea consilierului. Tinerii se despart în grabă, dar Hoffmann nu pleacă ci se ascunde în dosul unei perdele, ca să afle secretul bolii Antoniei.

După revenirea consilierului Krespel, Franz anunță vizita doctorului Miracle. Cu toată opunerea consilierului, doctorul intră totuși în casă. Doctorul Miracle — în realitate un vrăjitor de temut — a adus cu sine diferite sticlute cu medicamente și vrea cu tot dinadinsul s-o vindece pe Antonia. Krespel este pornit împotriva lui, deoarece practicile suspecte ale acestei ființe diabolice au provocat la timpul lor moartea soției sale. În cele din urmă, el reușește să-l alunge pe doctor din casă.

După ce iese și Krespel, Hoffmann apare din locul unde se ascunsese. Venind și Antonia, o roagă și el să nu mai cînte, căci își periclitează viața. Văzînd disperarea iubitului ei, Antonia promite în cele din urmă că va renunța la cariera de cîntăreață. Liniștit de promisiunea fetei, Hoffmann o lasă singură.

Acum Antonia este frămîntată de tot felul de gînduri : îi vine foarte greu să renunțe la cariera de artistă. Deodată își face din nou apariția misteriosul doctor Miracle. Prin cuvinte amăgitoare el caută s-o înduplece pe Antonia să nu respecte promisiunea făcută iubitului ei și, în locul dragostei, să aleagă drumul glorios al succesului pe scenă. Antonia rezistă acestor ademeniri și se adresează portretului de pe perete al mamei sale, implorînd sfatul și ajutorul ei. Dar deodată — sub influența vrăjilor doctorului Miracle — tabloul din perete capătă viață și vocea mamei sale o îndeamnă să cînte. Acum Antonia nu se mai reține și începe să cînte pînă ce, sleită de puteri, se prăbușește la pămînt.

Figura demonică a doctorului Miracle dispare, iar cînd nefericitul tată sosește, nu mai poate face nimic : Antonia își dă sufletul, cu numele iubitului ei pe buze. În aceeași clipă sosește și Hoffmann care strigă disperat după un medic. Acesta vine în persoana doctorului Miracle și constată moartea fetei.

Epilog

Un intermezzo orchestral readuce melodia *Barcarolei*.

Cîrciuma lui Luther. Hoffmann a terminat istorisirea celor trei iubiri ale sale. Între timp s-au îmbătat cu toții în frunte cu Hoffmann care, amețit de băutură, adoarme pe jos.

Stella a așteptat zadarnic la teatru venirea lui Hoffmann, de aceea a venit să-l caute în cîrciumă. Văzîndu-l beat, îi întoarce spatele cu dezgust, acceptă propunerile de dragoste ale lui Lindorf și părăsește cîrciuma la brațul acestuia.

Textul operei *Povestirile lui Hoffmann* a fost luat din unele amănunte ale vieții scriitorului german E. T. A. Hoffmann precum și după trei nuvele ale aceluiași scriitor și anume : actul I (*Olympia*) după nuvela *Om* de nisip, actul II (*Giulietta*) după *Povestea chipului pierdut*, iar actul III (*Antonia*) după nuvela *Consilierul Krespel* din seria *Frații lui Serapion*.

E. T. A. Hoffmann (1776—1822) este o personalitate extrem de interesantă a romantismului german de la începutul secolului XIX. Fire înzestrată cu un talent multilateral — a fost scriitor, pictor, compozitor (printre altele, opera *Undine*), dirijor, critic muzical — Hoffmann a dus la o mare perfecțiune artistică genul povestirii fantastice. Ca și ceilalți scriitori romantici, nu se putea împăca cu societatea burgheză, unde nu domnește decât puterea banului. El căuta să evadeze în scrierile sale din această lume a egoismului și, ca ceilalți scriitori romantici care găseau în genere refugiul în idealizarea vremurilor din trecut, la rîndul său Hoffmann se îndreaptă spre imaginile plătuite ale unei lumi fantastice. El caută să simbolizeze societatea burgheză, măcinată de atîtea contradicții, cu ajutorul unei lumi populate de figuri fantastice — adevărate forțe ale binelui și ale răului — iar poetul se străduiește să găsească din această lume plătuită de el o ieșire spre fericire.

Din cauza acestui mod de a concepe lumea înconjurătoare, Hoffmann nu a putut să vadă, desigur, adevăratele forțe care vor duce la rezolvarea contradicțiilor societății și de aceea în scrierile sale forțele răului ies mai totdeauna învingătoare. Patima beției de care suferea l-a împiedicat și mai mult să fie aproape de realitate.

În opera *Povestirile lui Hoffmann*, legătura între cele trei nuvele fantastice, care formează baza textului, se realizează pe de o parte prin plasarea poetului însuși ca personaj principal, iar pe de altă parte prin prezentarea de fiecare dată a adversarului său într-una din figurile demonice ale lui Lindorf, Coppélius, Dappertutto și Miracle, care toți îl împiedică pe Hoffman să-și atingă fericirea la care rîvnește. Pentru sublinierea acestei idei de unitate, personajele de mai sus sînt întruchipate pe scenă de unul și același actor.

Valoarea operei lui Offenbach constă în zugrăvirea prin mijloace muzicale deosebit de sugestive a diferitelor tablouri scenice. Invenția melodică bogată a compozitorului a dus la crearea de numeroase arii și de ansambluri vocale de o mare frumusețe, care oglindesc în mod pregnant esența scenelor respective.

Astfel, în prolog și epilog, corurile vesele, pline de umor ale studenților, se îmbină cu intonațiile de natură romantică ale lui Hoffmann (de pildă : Legenda lui Kleinzack) și cu figura întunecată a lui Lindorf. În actul I, printre muzica strălucitoare de dans a serbării din casa lui Spalanzani și coloraturile păpușii Olympia, străbate pretutindeni avântul inflăcărat al poetului îndrăgostit. Actul II zugrăvește vraja nopților înstelate din Veneția, servind drept cadru pasiunilor dezlănțuite în inimi de curtezana Giulietta. Punctul culminant îl reprezintă desigur actul III, unde Offenbach ne emoționează prin redarea gingășiei sufletești a tinerei Antonia, în contrast cu urzelile diabolice ale doctorului Miracle.

Prima reprezentație a operei a avut loc la 10 februarie 1881, pe scena Operei Comice din Paris.

PUCCINI Giacomo

Dintre compozitorii de operă cu greu putem găsi vreunul ale cărei lucrări să se bucure de o mai mare popularitate și o mai largă răspîndire decît ale lui Puccini. Într-adevăr, efectul puternic al muzicii sale inspirate și marea ei accesibilitate fac ca operele sale să fie îmbrățișate cu o deosebită căldură de ascultători.

Giacomo Puccini s-a născut la 22 iunie 1858 în orașul Lucca din Italia, familia lui făcînd parte dintr-o veche generație de muzicieni. Tatăl său, Michele Puccini, a fost elev al lui Donizetti și Mercadante, compunînd printre altele și cîteva opere.

Studiînd încă în casa părintească orga și canto, Giacomo Puccini a urmat și absolvit cursurile Conservatorului din Milano, între anii 1880—1883, avînd ca profesori de compoziție pe Bazzini și Ponchielli (acesta din urmă autorul cunoscutei opere *Gioconda*). La terminarea conservatorului, i se execută cu mare succes prima lucrare mai importantă, un *Capriccio simfonic*.

Dedicîndu-se muzicii de operă, el dă la iveală opera *Le Willi* (1884), cu un subiect fantastic, luat după o legendă nordică. Însă nici această lucrare și nici următoarea operă *Edgar* (1889) nu au avut încă un succes deplin, deși critica muzicală a apreciat în special calitățile de simfonist ale compozitorului.

În schimb, opera *Manon Lescaut* (1893), după vestitul roman al abatelui Prévost, a fost primită cu un succes răsunător, punînd bazele renumelui mondial al autorului. Această operă se menține și astăzi în repertoriul teatrelor de

operă, cu toată concurența lucrării anterioare a compozitorului francez Jules Massenet, compusă după același subiect.

Urmează în ordine cronologică: *Boema* (1896), *Tosca* (1900) și *Cio-Cio-San* (*Doamna Butterfly*, 1904), acestea constituind operele sale cele mai cunoscute și mai populare.

Celelalte opere pe care continuă să le dea la iveală sînt de valoare inegală. *Fata din Far-West* (*La fanciulla del West*, a cărei premieră a avut loc pe scena Teatrului Metropolitan din New-York, la 10 decembrie 1910 sub conducerea muzicală a lui Arturo Toscanini) are o acțiune influențată de filmele de aventuri. Deși vedește o anumită slăbire a inspirației melodice, avem de subliniat aci armoniile uneori foarte îndrăznețe, rezultat al studierii muzicii originale a indienilor.

După opera *La rondine* (*Rîndunica*, 1917), el compune *Tripticul*, cuprinzînd trei opere în cîte un act. Prima lucrare din *Triptic* este opera *Il tabarro* (*Mantaua*), zugrăvind cu mijloace muzicale naturaliste înîmplarea tragică a unui soț gelos ce-și ucide soția infidelă. Nici această operă și nici a doua, anume *Sora Angelica* — povestea sentimentală a unei călugărițe care și-a pierdut copilul — nu au avut un succes durabil. În schimb, cea de a treia, opera bufă *Gianni Schicchi*, este o reluare admirabilă a celor mai bune tradiții ale operei bufe italiene, puțin sta alături de *Falstaff*, capodopera lui Verdi.

În ultima perioadă a vieții sale, Puccini a lucrat neobosit la desăvîrșirea operei sale de maturitate, *Turandot*. O boală necruțătoare — cancer al laringelui — a stîngenit însă puterea de muncă a compozitorului, cuprins de adînci crize de disperare. El se supune unei grele operații, în urma căreia moare la 29 noiembrie 1924, la Bruxelles. Neputîndu-și termina opera, lucrarea a fost completată, pe baza schițelor lăsate de autor, de către compozitorul italian Franco Alfano (1877—1955), ea bucurîndu-se apoi de aceeași apreciere ca și cele mai bune creații anterioare ale lui.

Activitatea creatoare a lui Puccini este strîns legată de curentul numit *verist* ce apare în istoria operei italiene pe la

sfârșitul secolului XIX. Această tendință — despre care s-a mai vorbit cu ocazia analizării lucrărilor de operă ale lui Leoncavallo și Mascagni — a căutat să descrie viața de toate zilele, văzută numai prin prisma unor întâmplări cu caracter neesențial, și neglijând trăsăturile de ordin general ale realității. Tocmai aci rezidă latura negativă a creației lui Puccini: recurgînd la procedeele naturaliste ale *veristilor*, găsim și la el de multe ori o exagerare artificială a pasiunilor, precum și o frecventă înclinare înspre sentimentalism.

Toate acestea sînt însă compensate cu prisosință de calitățile dramatice și muzicale ale principalelor sale opere. Efectul dramatic crește continuu în cadrul desfășurării acțiunii, scenele lirice fiind cu măiestrie înmănunchiate cu cele de un înalt dramatism. Culorile atît de caracteristice ale orchestrației sale sînt datorite efectelor instrumentației moderne, obținute în special sub influența școlii impresioniste (Debussy). Acestea servesc la redarea unei atmosfere cît mai apropiate de cadrul scenic.

O trăsătură caracteristică a dramatismului muzical al lui Puccini este aceea de a culmina desfășurarea muzical-dramatică prin arii deosebit de expresive, melodioase și de mare efect, care rămîn adînc întipărite în memoria ascultătorilor. Din această cauză, popularitatea operelor sale este neîntrecută pînă în zilele noastre.

BOEMA

Operă în 4 acte. Textul de G. Giacosa și L. Illica, după romanul *Vie de bohème* de Henri Murger.

RODOLPHE, poet (*tenor*); SCHAUNARD, muzician (*bariton*); MARCEL, pictor (*bariton*); COLLIN, filozof (*bas*); BENOIT, proprietarul casei (*bariton*); MIMI (*soprană*); MUSETTE (*soprană*); ALCINDOR (*bas*); PARPIGNOL (*tenor*); Un sergent de vamă (*bas*).

Ospătari, studenți, vînzători și vînzătoare; vameși, popor.

Locul și timpul acțiunii: Paris, în jurul anului 1830.

Actul I

Într-o mansardă la Paris. Cei doi prietenî, poetul Rodolphe şi pictorul Marcel lucrează într-o încăpere sărăcăcioasă, unde domneşte frigul unei ierni necruţătoare. Neavînd cu ce face foc, în loc de a sacrifica unul din scaunele mobilierului uzat, Rodolphe pune pe foc manuscrisul ultimei sale drame. Apare acum şi filozoful Collin, care nu a putut face rost de bani prin amanetarea cărţilor sale. În sobă ard ultimele file ale manuscrisului, cînd deodată uşa se deschide şi intră doi prieteni aducînd cu ei pachete cu mîncare, lemne de foc, sticle de vin şi alte bunătăţi. După ei vine şi muzicianul Schaunard, care le povesteşte cu haz că a obţinut toate aceste bunătăţi şi pe deasupra încă şi o frumoasă sumă de bani de la un englez bogat şi excentric, care-i cerea să cînte la pian pentru papagalul său. În cele din urmă, pentru a scăpa de această sarcină, i-a otrăvit papagalul.

Este ajunul Crăciunului şi prietenii hotărăsc să-l sărbătorească mergînd să cineze în oraş. Apare însă Benoit, proprietarul casei, venit să încaseze chiria rămasă neplătită. După ce-l îmbată cu vin şi-l fac să le destăinuiească aventurile sale amoroase, îl dau afară, prefăcîndu-se indignaţi de imoralitatea sa. După aceea, pleacă cu toţii spre cafenea, în afară de Rodolphe care rămîne puţin în urmă spre a termina un articol de ziar.

Deodată cineva bate la uşă. Este Mimi, care locuieşte în acelaşi imobil şi care a venit să-şi aprindă lumînarea stinsă. Din cauza urcării treptelor i s-a tăiat răsufarea, dar îşi revine curînd după ce Rodolphe îi dă să bea un pahar cu vin. Aprinzîndu-şi lumînarea, Mimi pleacă, dar se întoarce îndată deoarece şi-a uitat cheia de la odaie. Curentul stinge lumînările celor doi tineri şi pe întuneric Rodolphe îi ascunde cheia pentru a prelungi idila înfiripată. El începe să-i povestească tinerei fete din viaţa sa. (*Arie*).

Mimi, la rîndul ei, spune că este brodeză iar florile pe care le brodează reprezintă năzuinţa spre dragoste a sufletului ei gingaş. (*Arie*).

Prietenii lui Rodolphe devin nerăbdători și, ajungînd în stradă, încep să-i strige acestuia să se grăbească. Rodolphe și Mimi se îmbrățișează, apoi pleacă și ei în oraș.

Actul II

În fața cafenelei „Momus“ din Cartierul Latin. Mulțimea se perindă veselă prin fața cafenelei. Rodolphe se întâlnește aci cu prietenii săi cărora le-o prezintă pe Mimi. Cu toții se așează la masă și comandă o cină copioasă, în timp ce un grup de copii îl înconjoară pe Parpignol, neguțătorul ambulant de jucării.

După cîtva timp își face apariția, venind spre cafenea, Musette, fosta iubită a lui Marcel, însoțită de Alcindor, un bătrîn bogat. Ei se așează la o masă vecină și Musette, văzînd indiferența prefăcută a lui Marcel, încearcă să-l recucerească, amintindu-i de iubirea lor. (*Arie „Valsul Musettei“*). Atunci cînd Musette reușește să scape de bătrînul ei admirator, sub pretextul de a i se aduce o altă pereche de pantofi în locul celor care o strîng, Marcel își dă frîu liber și cei doi iubiți cad unul în brațele celuilalt.

Mulțimea se întoarce pentru a saluta trecerea muzicii militare. Musette adaugă plata întregii mese pe nota lui Alcindor, apoi pleacă și ea împreună cu ceilalți, în mijlocul mulțimii ce însoțește pe soldați.

Actul III

La periferia Parisului, lîngă bariera vama lă. Se face ziuă ; țărance cu alimente se îndreaptă în spre oraș. O vedem pe Mimi, zgribulită de frig, îndreptîndu-se spre cîrciuma din apropiere în care locuiește Marcel cu Musette ; aceasta dă lecții de canto, iar el pictează firme pentru cîrciumar. Mimi îl cheamă pe Marcel iar cînd acesta vine afară, îi povestește viața ei amară alături de Rodolphe, care o chinuiește cu gelozia lui. De altfel Rodolphe a și părăsit-o, venind să doarmă la Marcel.

Dar iată că Rodolphe s-a deșteptat și iese din cârciumă. Marcel o ascunde pe Mimi în dosul unui copac. Rodolphe ar vrea să rupă legătura cu Mimi, acuzînd-o că este cochetă cu bărbații. Dar la întrebarea lui Marcel, el trebuie să recunoască faptul că o iubește încă, totuși despărțirea lor devine inevitabilă deoarece Mimi este bolnavă de piept iar boala ei s-a înrăutățit peste măsură din cauză că el nu cîștigă nimic. Mimi se apropie fără să fie văzută și aude toată convorbirea, pînă ce un acces de tuse trădează prezența ei.

Cei doi îndrăgostiți hotărăsc să rămînă și mai departe împreună. Fericirea lor nu este tulburată nici de cearta violentă care între timp a izbucnit între Marcel și Musette; aceasta, în mijlocul unor cuvinte jignitoare, îl părăsește din nou pe pictor,

Actul IV

În mansardă. Rodolphe și Marcel stau îngîndurați în mijlocul mansardei lor; nici unul nu poate lucra, ei se gîndesc cu dor la iubitele lor care între timp i-au părăsit. (*Duet*). Ușa se deschide și apare Collin însoțit de Schaunard. Deși nu au adus altă mîncare decît pîine și un singur pește sărat, totuși prietenii se înveselesc numaidecît și încep să danseze, în timp ce Collin și Schaunard improvizează un duel cu vătraul și lopățica de cărbuni.

Dar ușa se deschide din nou și apare Musette cu răsuflarea tăiată, anunțînd că vine Mimi. Aceasta se află la capătul puterilor sale, astfel că a venit să moară în apropierea iubitului ei. Prietenii o culcă cu grijă pe pat, iar Marcel cu Musette pleacă în grabă să-i vîndă cerceii acesteia. Astfel vor putea cumpăra medicamente și un manșon care să-i încălzească minulele înghețate de frig ale bolnavei. Collin își ia paltonul și, după ce în cuvinte emoționante își ia rămas-bun de la acest veșmînt care l-a slujit cu credință (*Aria paltonului*), pleacă împreună cu Schaunard ca să-l vîndă.

Rodolphe cu Mimi au rămas singuri. Ei își aduc aminte de clipele fericite ale primei lor întîlniri și de împrejurările

în care s-au cunoscut. Între timp, prietenii s-au întors ; Marcel și Musette au adus medicamente împreună cu manșonul atît de mult dorit, iar Mimi, fericită, își poate încălzi acum minile. Ea adoarme ca un copil dar după cîtva timp prietenii îndurerați constată că a murit. Rodolphe se prăbușește peste trupul ei neînsuflețit.



Libretiștii permanenți ai lui Puccini, L. Illica și G. Giacosa au luat subiectul acestei opere din romanul Vie de bohème al scriitorului francez Henri Murger (1822—1861). Acest roman, care zugrăvește în scene vii și emoționante viața artiștilor parizieni (a „boemilor“), a apărut întîi în coloanele unui ziar ; ulterior a fost prelucrat și sub formă de piesă de teatru.

Acțiunea descrie viața mizeră pe care o duceau artiștii în societatea burgheză de la începutul secolului XIX. Cu toată aparenta voie bună, datorită exuberanței tinerești, existența lor era mereu apăsată de grija zilei de mîine, societatea neasigurîndu-le nici cele mai elementare condiții de trai.

Cu toate că acțiunea dramei este învăluită într-o atmosferă sentimentală, totuși reiese cu multă claritate caracterul ei realist.

Limbaajul muzical al lui Puccini se evidențiază prin sinceritate și o bogăție melodică de o remarcabilă prospețime, neîntrecută de operele sale ulterioare. Veselia din mansarda boemilor este ilustrată cu mult umor, în timp ce scenele de dragoste dintre Rodolphe și Mimi sînt învăluite de un lirism cald și emoționant.

Atmosfera de bilci din actul II este admirabil redată, la fel și deșteptarea orașului de la începutul actului III. Aceste scene folosesc o muzică pregnantă, vădînd în același timp predilecția lui Puccini față de unele efecte impresioniste de orchestrație precum și față de „cvintele paralele“.

Premiera operei a avut loc la 1 februarie 1896 la Teatrul Reggio din Torino, avînd ca dirijor pe Arturo Toscanini (1867.—1957), aflat la începutul carierei sale prodigioase.

TOSCA

Operă în 3 acte. Textul de L. Illica și G. Giacosa, după drama cu același nume a lui Victorien Sardou.

FLORIA TOSCA, cântăreață (*soprană*); MARIO CAVARADOSSI, pictor (*tenor*); BARONUL SCARPIA, șeful poliției (*bariton*); CESARE ANGELOTTI (*bas*); SACRISTANUL (*bariton*); SPOLETTA, agent de poliție (*tenor*); SCIARRONE, jandarm (*bas*); TEMNICIERUL (*bariton*); Un păstor (*altistă*).

Procurorul, judecătorul de instrucție, un ofițer, cântăreți de biserică, agenți de poliție, soldați, popor.

Locul și timpul acțiunii: Roma în anul 1800,

Actul I

Interiorul bisericii Sf. Andrei din Roma, avînd la dreapta capela Attavanti. Cesare Angelotti, fostul consul al Republicii Romane, evadat din închisoarea Sant'Angelo, pătrunde grăbit în biserică goală. El caută cheia capelei, care a fost ascunsă aci de către sora sa, contesa Attavanti. După ce a găsit-o, deschide poarta capelei și se ascunde. Apare acum sacristanul care pregătește paleta pictorului Mario Cavaradossi. Acesta sosește și se apucă să continue pictura ce reprezintă pe Maria Magdalena. Comparînd trăsăturile picturii (căreia i-a servit ca model în biserică o frumoasă necunoscută cu părul blond) cu un medallion reprezentînd pe iubita sa — cântăreața Floria Tosca — el constată asemănarea celor două figuri. (*Arie*).

După plecarea sacristanului, Angelotti re apare în ușa capelei și recunoaște cu bucurie în Cavaradossi pe vechiul său prieten și tovarăș de idei. Pictorul nu-și părăsește prietenul urmărit și-i promite că-l va ajuta să fugă.

Angelotti trebuie însă să se ascundă din nou, deoarece se aude vocea Toscăi ce vine la iubitul ei. Purtarea distrată a lui Cavaradossi — preocupat de soarta prietenului său — vocile pe care le-a auzit în biserică și mai ales asemănarea izbitoare a picturii cu frumoasa contesă Attavanti, o fac pe Tosca să fie cuprinsă de gelozie și să-l acuze de necredință.

Dar Cavaradossi reușește s-o liniștească și cei doi iubiți se îmbrățișează cu pasiune. (*Duet*). După aceea, Tosca se despărtează.

Rămas singur, Cavaradossi pune la cale fuga lui Angelotti. Îi predă acestuia cheile vilei sale și-l sfătuiește ca, în caz de pericol, să se ascundă în fundul unui puț din grădină. În momentul acesta se aude o bubuitură de tun : evadarea lui Angelotti a fost descoperită ! Pentru a-și salva prietenul, Cavaradossi îl însoțește spre a-i putea astfel ușura fuga.

Întră iarăși sacristanul, urmat de câțiva preoți tineri și de cântăreți de biserică. La vestea pe care acesta le-o comunică despre înfrângerea lui Napoleon, izbucnesc cu toții în strigăte de bucurie și încep să joace în jurul său. Gălăgia este întreruptă de apariția lui Scarpia, șeful poliției din Roma, care a venit aci însoțit de agenți de poliție, în urmărirea celui evadat din închisoare. Din cuvintele pline de spaimă ale sacristanului precum și din alte indicii suspecte, cum ar fi ușa deschisă a capelei și coșul de merinde gol, el ajunge la convingerea că însuși pictorul Cavaradossi, cunoscut pentru ideile sale liberale, l-a ajutat pe fugar.

Atunci când Tosca revine în biserică și-l caută pe Cavaradossi, Scarpia îi întărește cu perfidie gelozia, arătându-i un evantai al contesei Attavanti găsit în capelă. Bănuindu-l acum pe Cavaradossi de complicitate, el speră că va da de urmele lui Angelotti, și în același timp se va putea apropia de Tosca, pe care o urmărește de mult cu insistențele sale. Tosca pleacă, cuprinsă de neliniște, în căutarea iubitului ei. În timp ce biserica se umple de credincioși și începe slujba, Scarpia ia hotărârea de a-și pune în aplicare planul său.

Actul II

Apartamentul lui Scarpia din palatul Farnese. Scarpia așteaptă nerăbdător întoarcerea agenților săi. Prin fereastra deschisă a apartamentului se aude cantata solemnă la care ia parte ca solistă și Tosca. Spoletta sosește împreună cu ceilalți agenți de poliție și raportează

lui Scarpia că, deși au urmărit-o pe Tosca și au percheziționat vila lui Cavaradossi, totuși nu l-au găsit pe Angelotti; de aceea, l-au arestat pe Cavaradossi. Acesta este introdus, dar neagă că ar avea vreo cunoștință cu privire la Angelotti.

Între timp sosește și Tosca, după terminarea cantatei; Cavaradossi îi face semn să nu trădeze nimic. Văzînd atitudinea disprețuitoare a lui Cavaradossi, Scarpia ordonă să fie dus în camera de tortură, de unde se aude în curînd strigătul său de durere. Un timp Tosca refuză să răspundă la întrebările lui Scarpia dar, auzind chinurile iubitului ei, ea nu mai poate rezista și indică locul unde s-a ascuns Angelotti.

Scarpia ordonă să se pună capăt torturii și Cavaradossi este adus aproape fără cunoștință. Auzind că Scarpia dă dispoziții pentru arestarea lui Angelotti, el își dă seama că Tosca l-a trădat, de aceea o respinge cu indignare. Dar atunci cînd un curier vine grăbit și anunță că vestea înfrîngerii lui Napoleon nu s-a adeverit ci, dimpotrivă, la Marengo au fost înfrînți austriecii, Cavaradossi își adună toate forțele și proslăvește cu entuziasm apropiata eliberare a Italiei. Scarpia dă ordin ca acesta să fie dus imediat la închisoare, urmînd ca a doua zi să fie executat pentru înaltă trădare.

Tosca rămîne singură cu Scarpia care-i dezvăluie dorința sa de a o poseda. Sînt zadarnice orice rugăminți ale Toscăi. (*Arie*: „*Rugăciunea Toscăi*“). În cele din urmă ea consimte, dar cu condiția grațierii iubitului ei. Scarpia îi arată că nu-l poate elibera imediat; de văzul lumii el trebuie totuși executat, dar va fi numai o execuție simulată, cu gloanțe oarbe. În acest sens Spoletta primește instrucțiunile necesare. Tosca mai pune încă o condiție: să i se dea un pașaport pentru ea și Cavaradossi ca să poată pleca nestîngerîți din Roma.

În timp ce Scarpia întocmește permisul, Tosca zărește un cuțit pe care-l ia pe furiș. Atunci cînd Scarpia se apropie și vrea s-o îmbrățișeze, ea îl ucide, împlîntîndu-i cuțitul în piept. Cu pașaportul în mînă, Tosca pleacă să-l elibereze pe iubitul ei.

Actul III

Pe platforma închisorii Sant' Angelo. De pe platforma închisorii se vede în zări orașul Roma. Se aud clopoțeli unei turme și cântecul trist al unui păstor. Cavaradossi este dus la locul de execuție. Temnicierul îi satisface ultima dorință și-i permite să-i scrie iubitei sale. Mario Cavaradossi se gîndește cu durere la visul său de dragoste, la acele zile fericite care nu se vor mai întoarce niciodată. (*Arie*).

Dar Tosca apare chiar acum și, după ce-i arată pașaportul, îi povestește cele întîmplate. Îl liniștește pe Mario arătîndu-i că va fi numai o execuție simulată, urmînd ca, după plecarea soldaților, ei să părăsească de îndată Roma. Cei doi iubiți sînt nebuni de bucurie la gîndul că vor putea gusta din plin fericirea dragostei care-i unește. (*Duet*).

Sosește plutonul de execuție, care trage salva iar Cavaradossi se prăbușește la pămînt. După plecarea soldaților, Tosca îl strigă pe Mario, dar vede cu groază că execuția a fost reală, Scarpia mințind-o cu mîrșăvie. Agenții lui se apropie pentru a o aresta și pe Tosca, dar ea se aruncă de pe platformă în abis.

Piesa de teatru Tosca a dramaturgului francez Victorien Sardou (1831—1908), după care a fost alcătuit libretul operei, are ca fond istoric evenimentele din Italia de la sfîrșitul secolului XIX. Armatele revoluționare ale Republicii Franceze, după ce au respins trupele intervenționiste străine, au pătruns în țările învecinate, ducînd cu ele noile idei de libertate ale burgheziei victorioase. În special patrioții italieni au salutat cu entuziasm armatele generalului Napoleon Bonaparte, care alungaseră din Italia pe austrieci. După ocuparea Romei de trupele franceze, poporul desființează monarhia și proclamă Republica Romană. Însă la începutul anului 1800 armatele austriece intervin din nou și, după respingerea armatei franceze, desființează tînăra Republică Romană, aruncînd în închisori pe conducătorii ei. Atunci Napoleon trece Alpii în

fruntea unei armate noi și zdrobește pe austrieci în bătălia de la Marengo.

În acest cadru istoric trebuie așezați eroii operei *Tosca*. Pe de o parte luptătorii pentru libertatea Italiei: revoluționarul Angelotti și prietenul său pictorul Cavaradossi, iar pe de altă parte baronul Scarpia, șeful poliției din Roma, aflat în slujba reacțiunii.

Acest conflict dramatic esențial nu iese totdeauna la iveală cu destulă claritate în opera lui Puccini, unde abundă numeroase trăsături melodramatice și exagerări patetice, ca urmare a influențelor veriste. Cu toate acestea, opera *Tosca* — reprezentată pentru prima oară la 14 ianuarie 1900 la teatrul Constanzi din Roma — avînd în rolul titular pe compatrioata noastră, cîntăreața Hariclia Darclee — este o lucrare valoroasă, atît prin caracterul patriotic al acțiunii, cît și prin neasemuita bogăție melodică a muzicii sale. Cele două arii ale lui Mario Cavaradossi cît și „Rugăciunea Toscăi“ se numără printre cele mai populare piese vocale din întregul repertoriu de operă.

CIO-CIO-SAN

(DOAMNA BUTTERFLY)

Operă în 3 acte. Textul de L. Illica și G. Giacosa, după o piesă a scriitorilor americani John Long și David Belasco.

CIO-CIO-SAN (soprană); SUZUKI (mezzo-soprană); PINKERTON, locotenent din mărina S.U.A. (tenor); KATE, soția acestuia (soprană); SHARPLESS, cînsul al S.U.A. (bariton); GORO, nakodo (tenor); YAMADORI, prinț (tenor); BONZO, unchiul lui Cio-Cio-San (bas); COMISARUL IMPERIAL (bariton); Funcționarul de stare civilă (bariton).

Rudele, prietenele și prietenii lui Cio-Cio-San; servitori.

Locul și timpul acțiunii: orașul Nagasaki (Japonia), la începutul secolului XX.

Actul I

Regiune deluroasă în apropiere de Nagasaki, cu o căsuță japoneză. Goro, un mijlocitor japonez, arată ofițerului Pinkerton din marina Statelor Unite, căsuța japoneză închiriată de el și în care urmează să locuiască ofițerul împreună cu Cio-Cio-San, o tânără fată japoneză. Ei sînt în așteptarea alaiului de nuntă, urmînd să se celebreze căsătoria lor după datinile japoneze.

Sosește Sharpless, consulul Statelor Unite din Nagasaki, căruia Pinkerton îi dezvăluie concepția sa ușuratică de viață : el nu consideră această căsătorie a sa decît ca o aventură. Sharpless, care cunoaște sentimentele sincere ale fetei, îi atrage atenția asupra consecințelor gestului său, dar Pinkerton nu-l ia în serios.

După cîțva timp vine și Cio-Cio-San, înconjurată de prietenele ei, împreună cu ceilalți participanți la încheierea căsătoriei : comisarul imperial, funcționarul de stare civilă și rudele fetei. În timp ce așteaptă cu toții începerea ceremoniei, Cio-Cio-San îi arată lui Pinkerton lucrurile aduse de ea : un cordon, un pieptene mic și un pumnal. La întrebarea mirată a lui Pinkerton intervine Goro care-i răspunde că este pumnalul cu care și-a ridicat viața tatăl fetei.

Cio-Cio-San destăinuie apoi ofițerului că, de dragul lui și fără știrea familiei, a părăsit credința strămoșească și a trecut la creștinism.

Încep acum formalitățile celebrării căsătoriei ; comisarul imperial citește contractul de căsătorie, după care tinerii și rudele îl semnează. În toiul ceremoniei, Bonzo, unchiul lui Cio-Cio-San, își face apariția pe neașteptate. El a aflat că ea a părăsit religia părintească și o blestemă pentru trădarea ei. Cio-Cio-San rămîne înmărmurită sub povara groaznicului blestem, în timp ce rudele și prietenele ei se depărtează indignate.

Dar totul s-a liniștit : întunericul se lasă asupra grădinii. Din căsuță se face auzită rugăciunea de seară a lui Suzuki. Cio-Cio-San, în culmea fericirii, își îmbracă haina albă nup-

țială. Pinkerton o privește cu pasiune și o strânge în brațe : este micuța sa Butterfly, fluturaș drag cu aripi ușoare. (*Duet*).

După aceea, cei doi iubiți se retrag în căsuța lor.

Actul II

În interiorul căsuței lui Cio-Cio-San.

Au trecut trei ani de la plecarea lui Pinkerton, dar Cio-Cio-San îl tot așteaptă împreună cu Suzuki, prietena ei credincioasă. Ea nu dă crezare cuvintelor de îndoială ale acesteia, spunându-i că iubitul ei i-a promis că se va întoarce. În închipuirea ei, ea vede de pe acum momentul fericit al întoarcerii iubitului ei. (*Arie*).

Sharpless, însoțit de Goro, intră în odaia ei. Consulul a primit o scrisoare de la Pinkerton și a venit să-i comunice conținutul scrisorii. Cio-Cio-San nu-l lasă să termine ceea ce avea de spus : se interesează de iubitul ei, plângându-se apoi de Goro, care vrea s-o mărite cu un bogătaș, prințul Yamadori. Acesta din urmă își face apariția chiar în clipa aceasta și caută s-o înduplece pe Cio-Cio-San să se căsătorească cu el. Dar ea îl respinge din nou pe prinț, căci se consideră tot soția lui Pinkerton.

Rămași singuri, Sharpless începe din nou să-i citească scrisoarea primită de la Pinkerton, care conține știrea despărțirii definitive. Dar față de încrederea naivă cu care Cio-Cio-San soarbe fiecare cuvânt al începutului scrisorii, el nu este în stare să-i spună tot adevărul și doar o sfătuiește să se căsătorească totuși cu prințul Yamadori. Drept răspuns, tinăra femeie aduce din camera alăturată un copil. Este fiul ei, născut după plecarea lui Pinkerton.

Ea se gîndește, cuprinsă de neliniște, la soarta crudă ce o așteaptă împreună cu copilul ei în cazul cînd totuși Pinkerton nu s-ar mai întoarce. Decît să cerșească pe drumuri, mai bine moartea. Mișcat de atîta gingășie, Sharpless pleacă cu hotărîrea de a-i scrie lui Pinkerton despre existența copilului.

Din cauză că Goro își bate joc de originea copilului, el este alungat din casă.

Se aude o bubuitură de tun venind din largul mării. Cio-Cio-San aleargă pe terasă împreună cu Suzuki și, cu ajutorul unui ochian, ea descifrează numele vasului american care se apropie de port : este chiar vasul lui Pinkerton. Acum s-au risipit toate griile și îndoielile ! Cio-Cio-San cu ajutorul lui Suzuki împodobește căminul cu flori și — plină de speranță — își așteaptă iubitul. (*Duet*).

S-a înnoptat. Copilul și Suzuki au adormit în timpul așteptării. Numai Cio-Cio-San a rămas în picioare, nemișcată lângă fereastră, în timp ce din depărtare se aude un cîntec plin de tristețe. (*Cor. mut*).

Actul III

Un *intermezzo orchestral* zugrăvește lupta ce se dă în sufletul lui Cio-Cio-San, între speranță și deznădejde.

Același decor ca în actul II. După o noapte nedormită, Cio-Cio-San se duce să se odihnească în camera alăturată, ducînd copilul cu ea în brațe.

Sharpless își face apariția, însoțit de Pinkerton. În grădină așteaptă o femeie și, la întrebarea lui Suzuki, consulul îi răspunde că este Kate, soția lui Pinkerton, și că au venit să ia copilul. Aflînd de la Suzuki suferințele îndurate de Cio-Cio-San în timpul absenței sale, Pinkerton își dă seama — acum cînd este prea tîrziu — de purtarea sa ușuratică. El pleacă, luîndu-și rămas-bun de la căsuța înflorită, locașul lor de dragoste. (*Arie*).

Sharpless mai rămîne, iar din grădină apar Suzuki și Kate Pinkerton. Kate o roagă pe Suzuki s-o convingă pe stăpîna ei să le dea copilul, pe care-l vor crește ei. Pe neașteptate apare Cio-Cio-San. Din atitudinea celor de față, ea își dă în sfîrșit seama de realitate : Pinkerton nu se va mai întoarce niciodată la ea. Totuși este gata să-i dea copilul, cu condiția să vină chiar el să-l ceară.

După ce pleacă cu toții și a închis ușile și ferestrele, Cio-Cio-San o trimite pe Suzuki, rămînînd astfel singură în odaie. Acum se pregătește să-și curme viața, scoțînd același pumnal cu care pe timpuri și-o curmase tatăl ei pe a lui. În

clipa aceasta se deschide ușa și apare copilul, care aleargă spre mama sa. Ea îl îmbrățișează cu dragoste, știind că se desparte de el pentru totdeauna; apoi îl trimite afară în grădină.

Rămasă singură, Cio-Cio-San se retrage cu pumnalul în spatele unui paravan. În timp ce din grădină se aude vocea lui Pinkerton care o cheamă pe nume, Cio-Cio-San apare de după paravan și se prăbușește neînsuflețită.



Subiectul operei Cio-Cio-San (cunoscută și sub numele de Doamna Butterfly, căci astfel o numește Pinkerton pe mica japoneză) este luat din realitatea societății japoneze de la începutul secolului XX în care mai persistau unele rămășițe feudale, cum ar fi, de pildă, dreptul suveran al părinților asupra copiilor, pe care-i puteau vinde ca pe o marfă, sau obiceiul ca dezonoarea să fie ispășită obligator prin sinucidere (harakiri).

Acestei concepții îi cade jertfă mica Cio-Cio-San. Ea mai crede că părăsind credința strămoșească și trecînd la creștinism, pentru a se căsători cu un american, se va ridica și ea în rîndul oamenilor albi. În realitate, aceștia, în calitate de reprezentanți ai imperialismului, au coborît și mai mult demnitatea omenească, considerînd pe oamenii de altă culoare drept rase inferioare, fără viață sufletească. Locotenentul american Pinkerton apare așadar ca un reprezentant al acestei concepții, astfel că purtarea lui inumană izvorăște nu numai din ușurința caracterului său.

Această operă a lui Puccini — pe lângă tematica sa vie și actuală — se distinge și printr-o mai mare adîncire psihologică a personajelor și a conflictului dramatic, deși nu lipsesc nici aci unele scene de un sentimentalism exagerat. Pentru redarea atmosferei specific japoneze, Puccini a studiat îndeaproape muzica japoneză, folosind din plin gamele exotice din muzica populară.

Premiera a avut loc la teatrul Scala din Milano, la 17 februarie 1904.

GIANNI SCHICCHI

Operă comică într-un act. Textul de G. Forzano.

GIANNI SCHICCHI (*bariton*); LAURETTA, fiica lui (*soprană*); ZITA, bătrâna verișoară a lui Buoso (*altistă*); RINUCCIO, nepotul ei (*tenor*); GERARDO, nepotul de frate al lui Buoso (*tenor*); NELLA, soția sa (*soprană*); GERARDINO, fiul lor (*sopran*); BETTO DI SIGNA, cumnatul lui Buoso (*bas*); SIMONE, unchiul lui Buoso (*bas*); MARCO, fiul său (*bariton*); CIESCA, soția lui Marco (*mezzo-soprană*); SPINELLOCCIO, medic (*bas*); NOTARUL (*bariton*); PINELLINO, un panto-far (*bas*); GUCCIO, un vopsitor (*bas*).

Locul și timpul acțiunii: Florența, în anul 1299.

În casa bogătașului Buoso Donati. În jurul palatului în care zace Buoso, decedat de câteva ore, sînt strînse toate rudele sale. Ele îl plîng cu hohote și așteaptă cu înfrigurare deschiderea testamentului, menit să-i facă moștenitorii averii sale. Totuși, un zvon îi neliniștește: se vorbea de mult în oraș că bătrînul ar fi testat averea sa unei mănăstiri.

Deocamdată ei caută actul cu înfrigurare, pe care-l găsește în sfîrșit una dintre rude, tînărul Rinuccio. Mătușa acestuia, bătrîna Zita, deschide testamentul și, spre disperarea lor, ei constată că zvonurile s-au adeverit: Buoso a lăsat toate bunurile sale unei mănăstiri! Cu toții sînt cuprinși de amărăciune și indignare. În mijlocul vacarmului general, tînărul propune să fie chemat țăranul Gianni Schicchi, renumit pentru deștep-tăciunea sa. Rinuccio o iubește pe frumoasa Lauretta, fiica lui Schicchi, și sperase că, primind o parte din succesiune, s-ar fi putut numai decît însura cu ea. (*Arie*).

La chemarea lui Rinuccio, Gianni Schicchi a și sosit împreună cu fiica sa. Rudele îl primesc cu răceală, astfel că Gianni vrea să plece numai decît. Văzînd supărarea tatălui ei, Lauretta îl roagă să rămînă și s-o ajute pentru a-și găsi ferircirea alături de Rinuccio. (*Arie*). După ce a reflectat asupra situației, Schicchi promite în cele din urmă că le va veni într-ajutor. În primul rînd o trimite pe Lauretta să stea afară pe balcon, căci ea nu trebuie să afle nimic din cele ce se vor

întâmplă. Aflînd că, în afară de rude, nu ştie încă nimeni despre moartea bătrînului, Gianni Schicchi dispune transportarea trupului neînsuflît în camera alăturată.

Pe neaşteptate apare medicul Spinelloccio, venit să-şi vadă bolnavul. Gianni se ascunde repede în dosul perdelei patului şi, imitînd vocea mortului, îl anunţă pe doctor că se simte mult mai bine. Acesta, foarte mîndru de cunoştinţele sale medicale, pleacă.

Acum Gianni Schicchi, expune rudelor planul său : se va îmbrăca în halatul lui Buoso şi astfel travestit, va dicta testamentul. Rudele sînt încîntate de această întorsătură şi în timp ce-l travestesc, fiecare caută să obţină cu ajutorul său obiectele cele mai preţioase ale moştenirii. Gianni promite pe rînd fiecăruia satisfacerea dorinţei. Dar înainte de a se începe redactarea testamentului, el le atrage atenţia asupra legii din Florenţa care prevede pedeapsa cu tăierea mîinii drepte precum şi exilul pentru cei care contribuie la falsificarea unui testament. Deci totul trebuie să rămînă în cel mai strict secret. În fine, el porunceşte să se facă întuneric în cameră şi apoi se culcă în patul lui Buoso.

Soseşte acum notarul cu cei doi martori, pantofarul Pinellino şi vopsitorul Guccio. „Bolnavul“ începe să dicteze testamentul şi fiecare moştenitor primeşte cîte ceva. Au mai rămas să fie testate obiectele cele mai de preţ din moştenire : caţîrul, casa din Florenţa şi moara din Signa. Acestea sînt lăsate de testator celui mai bun prieten al său — care nu este altcineva decît Gianni Schicchi ! Rudele sînt infuriate şi încearcă să protesteze, dar tot ele se calmează repede cînd Schicchi le reaminteşte pedeapsa care se aplică falsificatorilor de testamente.

După semnarea testamentului de către notar şi cei doi martori, aceştia pleacă. Se produce o mare învălmăşeală, rudele indignate se aruncă asupra lui Gianni Schicchi care, în cele din urmă, reuşeşte să-i scoată afară din casă — acum proprietatea sa.

Lauretta şi Rinuccio, care se aflau în timpul acesta pe balcon, se apropie fericiţi. Gianni Schicchi se adresează în mod glumeţ publicului, arătînd că pentru această faptă a fost pedepsit cu alungarea sa în infern.



Cum ne-o arată însuși Gianni Schicchi, întimplarea aceasta este relatată în Divina Commedia a ilustrului poet italian Dante Alighieri (1265—1321) și anume în cîntul XXX din Infernul. Acolo găsim ideea de bază a acțiunii din care s-a inspirat autorul libretului.

Pe lângă efectele comice, opera Gianni Schicchi ne prezintă și o satiră reușită a moravurilor claselor avute din Florența, în perioada de la începutul Renașterii. În aviditatea lor, bogătașii nu se dădeau în lături de la falsuri și înșelăciuni.

Muzica lui Puccini reflectă atît atmosfera specifică a Florenței medievale cît și comicul rezultînd din împletirea diferitelor situații. Pășind pe făgașul încercat al operei bufe italiene, el a reînviat în forme muzicale moderne claritatea de stil și inspirația melodică naturală, specifică acestora. Scenele de ansamblu sînt realizate cu o mare măiestrie printr-un recitativ melodic și o orchestrație plină de efecte comice. Amintim astfel scena cînd rudele vin pe rînd să-l roage pe Gianni Schicchi și acesta promite la fiecare obiectele cele mai valoroase ale moștenirii, sau scena cînd, la protestele rudelor înșelate, Schicchi le amintește pedeapsa ce-i așteaptă pe falsificatorii de testamente (Adio, Florența).

Premiera operei a avut loc la Opera Metropolitan din New-York, la 14 decembrie 1918, în cadrul celor trei opere într-un act, care formează Tripticul.

TURANDOT

Dramă lirică în 3 acte (5 tablouri). Textul de G. Adami și R. Simonî.

TURANDOT, princesă chineză (*soprană*); ALTOUM, împăratul Chinei, tatăl ei (*tenor*); TIMUR, fostul rege al Tartariei (*bas*); PRINȚUL NECUNOSCUȚ (CALAF), fiul său (*tenor*); LIU, o tinăra sclavă (*soprană*); PING, mare cancelar (*bariton*); PANG, mare șambelan (*tenor*); PONG, mare paharnic (*tenor*); Un mandarin (*bariton*).

Demnitari, mandarinii, opt înțelepți, preoți, umbrele morților, călăi, servitori, soldați, popor.

Locul și timpul acțiunii: Pekin, în timpuri străvechi.

Actul I

În fața zidurilor orașului imperial. Un mandarin citește în fața mulțimii o hotărâre solemnă potrivit căreia frumoasa principesă Turandot va deveni soția acelui tânăr de viță regală, care va putea dezlega trei enigme date de ea. Dar pretendentul care nu va nimeri răspunsurile exacte va fi dat pe mîna călăului. Această soartă îl așteaptă acum și pe tânărul principe al Persiei care, ca atîția alți pretendenți, nu a reușit nici el să dezlege ghicitorile puse, astfel că va fi executat odată cu răsăritul lunii.

Mulțimea este cuprinsă de freamăt la auzul acestei noi execuții și, în învălmășeala care se produce, un bătrîn este trîntit la pămînt. Acesta nu este altul decît Timur, fostul rege al Tartariei, alungat de pe tron, și care a ajuns cerșetor. Tinăra sclavă Liu, care-l însoțește, strigă după ajutor. Vine un tânăr ca să-l sprijine și recunoaște, în bătrînul căzut, pe tatăl său. La rîndul său, Timur credea mort de multă vreme pe fiul său. Spre a nu fi descoperiți, ei hotărăsc să păstreze taina lor, astfel că tânărul rămîne și mai departe drept „prințul necunoscut”.

Apar acum ajutoarele călăului și, în mijlocul strigătelor poporului, ei ascultă o sabie uriașă. Mulțimea îi zorește, căci se apropie răsăritul lunii, clipa execuției. La apariția tânărului principe al Persiei — escortat de soldați, preoți și un grup de băieți care-l depling — sentimentele mulțimii se schimbă și un strigăt de milă se ridică înspre principesa Turandot, cerînd grațierea osînditului. Frumoasa principesă apare și poruncește cu un gest ca execuția să fie adusă la îndeplinire; cortegiul se îndreaptă astfel spre locul execuției.

Prințul necunoscut, impresionat de frumusețea tinerei principese, este cuprins de fiorii unei dragoste năvalnice. În zadar încearcă Timur și Liu să-l rețină; el se repede la gongul prin care se anunță pretenției la mîna lui Turandot. Dar

Înainte de a putea lovi și el gongul, îi așin calea trei figuri mascate : sînt cei trei miniștri Ping, Pang și Pong. Aceștia caută să-l înduplece ca să renunțe la hotărîrea sa. Pe prinț nu-l pot abate însă de la gîndurile sale nici ironiile și amenințările miniștrilor, nici apariția misterioasă a umbrelor victimelor principesei Turandot, nici chiar vederea călăului care apare agitînd în mînă capul nefericitului principe al Persiei.

Tînăra Liu, care de dragul unui surîs ce luminase mai demult fața prințului necunoscut a împărtășit exilul bătrînului Timur, îl roagă din nou cu lacrimi în ochi să nu-i părăsească, căci merge la moarte sigură. (*Arie*). Prințul o liniștește, rugînd-o să nu plîngă și să aibă grijă și pe viitor de bătrînul lui tată. (*Arie*).

Acum nu-l mai poate reține nimic : se smulge din mîinile lor și, cu numele principesei Turandot pe buze, el lovește de trei ori gongul.

Actul II

(Tabloul 1). O cameră în palatul imperial.

Cei trei miniștri Ping, Pang și Pong discută cu înfrigurare despre încercarea prințului necunoscut de a rezolva enigmele. Dacă va învinge, Pong îi va pregăti nunta ; în schimb, dacă pierde, de înmormîntarea sa se va îngriji Pang.

Mii de ani bătrînul imperiu al Chinei a trăit liniștit — se plînge Ping — și acum, de cînd a apărut principesa Turandot, totul s-a schimbat. Încercările nereușite de a răspunde la întrebările principesei se repetă neconținut și mulți tineri și-au pierdut viața. Miniștrii sînt sătui de această situație ; ei ar vrea să plece de la curte și să se retragă la țară. Deocamdată ei nu pot spera vreo îmbunătățire în mersul lucrurilor : sînt prea mulți tineri cuprinși de dragoste față de frumoasa principesă. Cei trei demnitari își aduc aminte de unii dintre acești pretendenți care au fost executați și, în clipa aceea, niște voci misterioase subliniază spusele lor.

Ei așteaptă totuși pe salvatorul care va reda liniște Chinei. Sînt însă treziți la realitate de trompetele ce anunță începerea festivităților și miniștrii trebuie să-și ocupe locurile.

Un *intermezzo orchestral* zugrăvește cadrul strălucitor al festivității.

(**Tabloul 2). Sala mare a palatului.** În mijlocul freamătului poporului, își face apariția bătrînul împărat Altoum, înconjurat de cei trei miniștri și de toată suita imperială. Fiind legat printr-un jurămînt solemn, el este constrîns să continue încercările sîngeroase de dezlegare a ghicitorilor puse de fiica sa. Împăratul încearcă să-l înduplece pe prințul necunoscut ca să renunțe la gîndul său, dar acesta refuză și vrea să-și încerce norocul.

Mandarinul citește din nou hotărîrea solemnă în legătură cu dezlegarea celor trei întrebări. Principesa Turandot apare îmbrăcată în straie de sărbătoare. De fapt, ea nu vrea să devie soția nimănui. Prin osîndirea la moarte a претенdenților la mîna ei, principesa nu vrea altceva decît să răzbune moartea năprasnică a unei strămoașe a ei, principesa imperială Lu-Ling, care odinioară, în timpul unui război, a fost siluită de către un străin de neam.

După ce l-a amenințat astfel pe prinț, ea îi pune prima ghicitoare : „Toată lumea o invocă și o imploră ; ea se naște în fiecare noapte și moare în fiecare zi“. Prințul dă imediat răspunsul : este speranța. Cei opt înțelepți, cărora li s-au încredințat în suluri pecetluite dezlegările fiecărei enigme, confirmă exactitatea răspunsului. A doua enigmă este mai grea : „Produce căldură, deși nu este flacăra, și aduce moarte cînd s-a răcit“. Prințul dă și acum răspunsul : este sîngele. În sfîrșit, a treia enigmă îi dă și mai mult de gîndit și Turandot crede că prințul a pierdut : „Cine este ființa misterioasă care i-a aprins dorința, în timp ce înfocarea lui o face pe ea și mai rece ?“ Dar în cele din urmă el dă și aci răspunsul adevărat : este Turandot.

Poporul jubilează și aclamă izbînda tînărului prinț. Turandot nu vrea însă cu nici un chip să se mărite și adresîndu-se tatălui ei, îl întreabă : oare vrea cumva s-o dea unui necunoscut, ca pe o sclavă ? Drept răspuns, împăratul se referă la jurămîntul sacru care-l leagă. Atunci ea întreabă furioasă pe prinț : oare vrea să fie a lui cu forța ? Dar prințul dorește să fie și el iubit. El a răspuns la cele trei întrebări care i s-au

pus, de aceea, la rîndul lui, propune ca principesa să afle, înainte de zorii zilei următoare, numele său. Dacă ea îl va afla, va muri și el cum au murit și ceilalți pretendenți. Turandot acceptă, iar cortegiul imperial se retrage.

Actul III

(Tabloul 1). **În grădina palatului.** Este noapte; se aud de pretutindenți vocile unor vestitori care aduc la cunoștință populației porunca principesei Turandot: nimeni nu trebuie să doarmă în noaptea aceasta; să se afle cu orice preț numele necunoscutului!

Prințul necunoscut nu doarme nici el și speră că și de astă dată va învinge. (*Arie*).

Apar cei trei demnitari: Ping, Pang și Pong. Aceștia îl imploră pe prinț să plece numaidecît, deoarece dacă el continuă să rămînă fără a-și divulga numele, pe toți trei îi așteaptă moartea cu care-i amenință principesa. Dar în zadar îi oferă femeii frumoase și bogății nemăsurate, prințul nu vrea să renunțe la Turandot. Însoțitorii miniștrilor îl amenință cu pumnalele ca să-i smulgă numele. În acest moment sînt aduși cu forța bătrînul Timur și Liu, care fiind văzuți vorbind cu prințul, este cu neputință ca aceștia să nu cunoască secretul numelui său.

Principesa Turandot este chemată în grabă și amenință pe amîndoi cu chinurile osîndei. Tînăra sclavă intervine și le arată că numai ea cunoaște secretul numelui prințului, dar cu toate că știe că va fi supusă la chinuri, ea nu vrea să-l divulge. Turandot o întreabă mirată cum de va putea rezista la toate aceste încercări și Liu recunoaște că totul o face din iubire față de tînărul ei stăpîn, ca să-l ajute la cucerirea inimii principesei. (*Arie*). Atunci cînd apare călăul pentru începerea torturii, ea smulge pumnalul unui soldat și se omăară. Toată lumea este cutremurată. Corpul tinerei sclave este ridicat și cortegiul funerar se depărtează.

Turandot a rămas singură cu prințul necunoscut. Ea ascultă la început cu răceală cuvintele lui de dojană. Deodată, prințul îi smulge vâlul de pe față și o sărută cu înfocare.

Acum mîndria ei dispare și plîngînd de fericire, ea recunoaște că de la început, de cînd l-a văzut pentru prima dată, în sufletul ei s-a înfiripat dragostea. Tînărul îi divulgă acum numele lui : este prințul Calaf, fiul regelui Timur.

S-au ivit zorile și se aud sunete de trompete. Turandot îl anunță pe Calaf că a sosit ceasul hotărîrii pe care trebuie s-o ia.

(**Tabloul 2).** **Sala mare a palatului.** Înaintea curții imperiale și a mulțimii, Turandot anunță numele prințului necunoscut : numele său este *iubire* ! Mulțimea izbucnește în urale, proslăvind victoria dragostei.

*

Autorii textului s-au inspirat dintr-o povestire a scriitorului italian Carlo Gozzi (1720—1806), prelucrată și de scriitorul german Schiller. Păstrînd caracterul fantastic al basmului, numeroasele personaje secundare ale izvorului literar au fost lăsate la o parte. În operă, accentul principal este pus pe evidențierea ideii centrale : puterea dragostei care învinge toate piedicile. Astfel, tînăra Liu își dă viața pentru a-l salva de la moarte pe prințul iubit de ea, iar acesta, îndrăgostit de frumoasa Turandot, nu se teme să încerce să dezlege enigmatul, deși știe că riscă să-și piardă viața.

Ultima operă a lui Puccini vădește deplina măiestrie artistică a compozitorului. Spre deosebire de lucrările sale anterioare, desfășurarea muzical-dramatică nu se bazează exclusiv pe motive scurte cu caracter descriptiv. Dacă există și din acestea și dacă ele caracterizează mai ales scenele comice ale celor trei miniștri — cum este tabloul 1 din actul II, care poate fi asemuit unui scherzo vocal-simfonic — dimpotrivă, în aparițiile principesei Turandot precum și în numeroasele scene de masă predomină temele de largă respirație, cu tendințe spre monumentalitate.

O altă trăsătură caracteristică a acestei opere și în același timp nouă pentru Puccini, este importanța acordată corului care ia parte activă la acțiunea dramatică, mai ales în actul I. Unele teme ale corului sînt bazate pe melodii autentice ale muzicii chineze.

În contrast cu figura rece a principesei Turandot, învinsă în cele din urmă de puterea dragostei, este zugrăvită mica sclavă Liu, caracterizată de compozitor printr-o muzică cu accente lirice din cele mai emoționante. Figura lui Liu ca și cele două arii ale prințului Calaf ne amintesc de cele mai inspirate pagini din operele lui Puccini.

Muzica funeabră pentru micuța Liu a fost ultima scenă pe care a terminat-o compozitorul însuși, lucrarea fiind întreruptă de moartea survenită în urma unei operații grele. Cele două scene care urmează și anume: duetul de dragoste între Turandot și prințul necunoscut, care acum își destăinuiește numele, precum și tabloul final au fost desăvârșite de compozitorul italian Franco Alfano după schițele lăsate de Puccini, într-o realizare corectă dar lipsită de aceeași căldură.

Prima reprezentație a operei a avut loc la Teatrul Scala din Milano, la 25 aprilie 1926, sub conducerea muzicală a lui Arturo Toscanini. În semn de pietate pentru compozitorul decedat, reprezentația a fost oprită la pasajul unde moartea l-a surprins pe autor, iar cortina a fost coborâtă fără ca publicul să aplaude.

RAHMANINOV Serghei

Reprezentant strălucit al muzicii ruse, creația lui Rahmaninov se bucură de aprecierea unanimă a iubitorilor de muzică. Compozițiile sale se disting prin sinceritatea și generozitatea limbajului muzical, bazat în primul rînd pe o melodicitate excepțional de bogată, considerată ca mijlocul cel mai propriu pentru zugrăvirea frumuseților naturii și redarea diferitelor sentimente omenești.

Serghei Vasilievici Rahmaninov s-a născut la 1 aprilie 1873 în localitatea Oneg din fosta gubernie Novgorod. Atracția sa timpurie pentru muzică este încurajată de părinți, astfel că, după mutarea familiei la Petersburg, el începe să urmeze cursurile Conservatorului încă de la vîrsta de 9 ani. După trei ani este trimis la Moscova pentru a studia pianul cu renumitul pedagog N. Zverev, urmînd apoi și cursurile Conservatorului de aci, pianul cu marele pianist Aleksandr Ziloti (elev al lui Liszt), iar compoziția cu S. I. Taneev și A. S. Arenski. Ca lucrare de absolvire, el prezintă în 1892 opera *Aleko*, rămasă cea mai populară dintre lucrările sale dramatice.

Rahmaninov a îmbrățișat — ajungînd la o egală perfecțiune artistică — atît cariera de interpret (dirijor și pianist), cît și pe aceea de compozitor. Dacă activitatea sa dirijorală este strîns legată de viața muzicală din Rusia, în special de înflorirea *Teatrului Mare* din Moscova, în schimb turneele sale de concerte i-au dus faima în toate metropolele din Europa și America, fiind considerat ca cel mai mare pianist din primele decenii ale secolului nostru. O tehnică desăvîrșită se îmbina la el cu capacitatea de a dezvălui cu pasiune întregul conținut emoțional al lucrărilor executate.

În creația sa — cele mai importante compoziții sînt scrise înainte de plecarea sa din patrie — el a redat cu multă pătrundere starea de spirit și mai ales tragismul ce frămînta intelectualitatea rusă din ultimele decenii ale regimului țarist. În această privință sînt caracteristice lucrările sale pentru pian, în special celebrul Concert pentru pian și orchestră Nr. 2 în do minor (1901), unul din cele mai frumoase din toată literatura existentă.

Lipsit de orientare ideologică, Rahmaninov nu a înțeles însemnătatea mondială a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, astfel că în 1918 pleacă în străinătate, stabilindu-se apoi definitiv în Statele Unite, de unde întreprinde întinse turnee de concerte.

Deși a pierdut astfel legătura directă cu poporul său, el a rămas mai departe muzician rus, legat de tradițiile creației sale naționale din trecut. Ca o dovadă a atașamentului său patriotic, în perioada celui de al doilea război mondial Rahmaninov a contribuit în mod substanțial, din beneficiile concertelor sale, la fondul de ajutorare al Armatei Sovietice.

Marele muzician nu s-a putut bucura însă de victoria țării în care s-a născut, fiind răpus de o boală fulgerătoare la 28 martie 1943, în timpul unui turneu de concerte.

Creația sa cuprinde toate genurile muzicale. Contribuția sa la îmbogățirea literaturii pianului este covârșitoare: pe lângă numeroase piese mai mici, cum sînt cunoscutele *Preludii* (cel în do diez minor bucurîndu-se de o imensă popularitate), *Studii-tablouri*, *Variațiuni pe o temă de Chopin* și *pe o temă de Corelli*, el a compus patru concerte pentru pian și orchestră precum și *Rapsodia pe o temă de Paganini* (1934). Mai amintim trei simfonii, poemele simfonice *Stîncă* și *Insula morților* (după tabloul pictorului simbolist german Arnold Böcklin), cantate, muzică de cameră și o bogată producție de romane foarte valoroase.

În afară de *Aleko*, Rahmaninov a mai scris pe tărîmul muzicii dramatice operele *Cavalerul zgîrcît*, după textul tragediei lui Pușkin, și *Francesca da Rimini*, cu acțiune luată din *Divina Commedia* a lui Dante (ambele compuse în anul 1904).

ALEKO

Operă într-un act (2 tablouri). Textul de V. I. Nemirovici-Danchenko, după poemul *Țigani* de Pușkin.

ALEKO (*bariton*); TÎNĂRUL ȚIGAN (*tenor*); BĂTRÎNUL ȚIGAN (*bas*); ZEMFIRA, fiica sa (*soprană*); BĂTRÎNA ȚIGANCĂ (*altistă*).

Țigani și țigance.

Locul și timpul acțiunii: În șesul Basarabiei, la începutul secolului XIX.

Introducerea orchestrală cuprinde întâi o melodie lirică, zugrăvind liniștea taberei țigănești, căreia îi urmează motivul lui Aleko, ce caracterizează firea posomorită și cruntă a eroului principal.

(**Tabloul 1**). **Peisaj de stepă, cu șatrele țiganilor.** O ceată de țigani nomazi a poposit aci. Ei cîntă plăcerile vieții libere, pe care o trăiesc departe de așezările omenesti. Bătrînul țigan, căpetenia cetei, își deapănă amintirile, povestind o întîmplare tristă din viața sa: În tinerețea sa, în timp ce poposeau cu toții pe malurile rîului Cahul, nevasta sa, frumoasa Mariulla, l-a părăsit, fugind cu un tînăr din altă ceată de țigani. De atunci el a rămas singur cu fiica sa Zemfira, pe care a crescut-o, fără a se mai recăsători. (*Baladă*).

Printre țigani se găsește și Aleko, un boier care s-a izolat de lume, venind să trăiască în mijlocul lor. El s-a căsătorit cu Zemfira, însă aceasta nu-l mai iubește din cauza firii sale egoiste și brutale. Aleko își dă seama că Zemfira s-a înstrăinat de el, de aceea a ascultat cu gelozie povestirea bătrînului țigan și nu poate înțelege de ce acesta nu s-a răzbunat, uci-gînd pe cel ce i-a răpit soția. Zemfira se ferește de Aleko, mai ales de cînd s-a îndrăgostit de un tînăr țigan; ea schimbă priviri pline de dragoste cu iubitul ei.

Încordarea se risipește odată cu apariția veselă a țiganilor tineri, care se distrează prin dansuri. Încep să joace întii fetele, apoi și flăcăii.

S-a lăsat seara și țigani se duc să se odihnească în șatrele lor. Acum, Zemfira se poate întîlni iarăși cu iubitul ei. Ea îi

promite că se va întoarce la el noaptea, după răsăritul lunii.

Întorcându-se în cortul ei, Zemfira se gîndește cu jale la soarta ce o face să trăiască lîngă un bărbat pe care nu-l mai iubește. Ea presimte că va plăti cu viața dragostea ei. (*Cîntec*).

Cuvintele Zemfiriei au darul să întărească pornirea întunecată a lui Aleko, care este cuprins de deznădejde. (*Cavatină*).

Un *intermezzo orchestral*, avînd un caracter pastoral, descrie un moment de seninătate înaintea deznodămîntului tragic.

(Tabloul 2). În apropierea taberei. Cei doi iubiți s-au întîlnit ; tînărul țigan poate acum s-o strîngă la piept pe Zemfira. (*Romanță*). Aceasta se grăbește și vrea să plece, fiindu-i frică de gelozia bărbatului ei. Dar este prea tîrziu : Aleko a și plecat din șatră s-o caute pe Zemfira pe care o surprinde acum cu ibovnicul ei. Orbit de gelozie și setos de răzbunare, el îi ucide pe amîndoi.

La auzul zgomotului, țigani s-au trezit din somn, aleargă în grabă și privesc cu groază la cele întîmplate. Bătrîna țigancă îi jelește pe morți ; aceștia sînt ridicăți de jos și duși spre șatră.

În timp ce țigani se depărtează, bătrînul țigan poruncește lui Aleko să plece căci nu mai are ce căuta în mijlocul lor : deși țigani sînt considerați sălbatici, ei nu admit omorurile.

În loc de răzbunare sîngeroasă, cea mai mare pedeapsă pentru Aleko va fi să rămînă de acum încolo singur pe lume, izgonit din mijlocul oamenilor.



Acțiunea operei Aleko a fost luată de autorul libretului, scriitorul și dramaturgul V. I. Nemirovici-Dancenko (1858—1943), după poemul Țigani al lui Pușkin. Conflictul dramatic îl produce ciocnirea dintre felul de viață al țiganilor — necivilizați, dar totuși mînați de simțămîntul dreptății — și Aleko, cel de viață boierească. Deși primit cu ospitalitate în mijlocul țiganilor, unde a trebuit să se refugieze, el și-a păstrat în întregime firea sa : egoist și gelos peste măsură,

el nu se dă în lături de la omor, atunci cînd orgoliul său de bărbat a suferit o atingere.

Pentru a face față cerințelor unei opere într-un singur act, libretul pune accentul în primul rînd pe latura de dramă sîngeroasă a acțiunii, culminînd cu îndoitul omor săvîrșit de Aleko.

Muzica lui Rahmaninov, deși compusă pe băncile conservatorului, depășește cu mult caracterul melodramatic al textului. Găsim aci acel limbaj muzical bogat, plin de căldură și pasiune — mergînd pînă la un patetism uneori exagerat — atît de caracteristic lui Rahmaninov.

Structura muzical-dramatică a operei se bazează pe înlănțuirea unor părți vocale de proporții mai mici, în genul romanțelor. Astfel avem, de pildă, povestirea bătrînului țigan (în formă de baladă), cîntecul Zemfirei sau romanța tînărului țigan din tabloul 2. Punctul culminant îl constituie cavatina lui Aleko, dezvăluind foarte sugestiv chinurile sale sufletești.

În cadrul desfășurării dramatice sînt intercalate și numeroase episoade muzicale, menite să zugrăvească atmosfera liniștită a șatrei țigănești. Menționăm astfel corurile țiganilor, baletul din tabloul 1 (cu utilizarea unei teme din folclorul țigănesc, în dansul tinerilor) și intermezzo-ul orchestral de dinaintea tabloului final.

Premiera operei a avut loc la 27 aprilie 1893, pe scena Teatrului Mare din Moscova.

ROSSINI Giacchino

Dintre zecile de opere cu care Rossini încânta publicul în prima jumătate a secolului trecut, azi nu mai trăiesc pe scenele teatrelor italiene decît foarte puține, iar în afara granițelor Italiei, numele său este celebru îndeosebi prin opera bufă *Bărbierul din Sevilla*, adevărată capodoperă a genului.

Giacchino Rossini s-a născut la 29 februarie 1792 în orașelul italian Pesaro, dintr-o familie de muzicieni, tatăl său fiind cornist în orchestrele diverselor teatre ambulante, în timp ce mama sa era cîntăreață. Tatăl său, Giuseppe Rossini, a avut mult de suferit de pe urma simpatiei pe care o nutrea ideilor Revoluției franceze, fiind un republican convins.

Cu tot talentul muzical precoce al micului Giacchino, el a fost dat la început să învețe meseria de fierar. Dar în curînd el se dedică în întregime muzicii. Studiază mai întîi canto, fiind dotat cu o voce frumoasă, iar la vîrsta de 15 ani urmează cursurile de compoziție la liceul muzical din Bologna. Debutul și-l face în anul 1810 cu opera într-un act *La cimbiale di matrimonio*, urmată apoi de un mare număr de alte opere, cele mai multe în genul operei comice (bufe), Rossini devenind în scurt timp cel mai sărbătorit compozitor al epocii sale.

Amintim cîteva din aceste lucrări, numele celor mai multe din ele fiind cunoscut prin uverturile care le preced, constituind piese simfonice de mare efect, ce se execută frecvent, cu mult succes, și în zilele noastre: *Scara de mătase* (1812), *Tancred* (1813), *Italianca în Alger* (1813), *Bărbierul din Sevilla* (1816), *Otello* (1816), *Ce-*

nușăreasa (1817), *Coțofăna hoată* (1817), *Semiramida* (1823).

Între anii 1815—1823, Rossini este obligat printr-un contract încheiat cu Barbaja, antreprenorul teatrelor de operă italiene din principalele centre din Europa, să-i furnizeze acestuia anual cîte două lucrări noi, ceea ce explică în parte fecunditatea creatoare extraordinară a compozitorului.

În anul 1823 el părăsește Italia și, după ce stă scurt timp la Londra, se stabilește definitiv la Paris, preluînd întîi direcția Teatrului italian, iar după eşuarea acestei întreprinderi, este numit intendent general al muzicii, cu o salarizare foarte mare pentru vremea aceea.

La Paris el dă la iveală, printre altele, operele *mari* (adică avînd subiecte eroice, luate din istorie) *Aseidiul Corintului* (1826), *Moise* (1827) și *Wilhelm Tell* (1829). Această din urmă lucrare — după cunoscuta dramă a scriitorului german Fr. Schiller — constituie ultima compoziție importantă a lui Rossini. Socotind că a ajuns la apogeul muncii sale creatoare, pe care nu-l va putea întrece cu alte lucrări muzicale, și cuprins de plictiseală, el nu mai compune în decursul lungii sale vieți (mai trăiește 38 ani!) decît cîteva cantate și piese de muzică religioasă. În afară de grandiosul *Stabat Mater* (1832, prelucrat în anul 1841), celelalte lucrări nu prezintă nici o însemnătate.

Începînd din 1836, Rossini trăiește retras în Italia apoi, în anul 1853, revine la Paris unde se bucură de stima întregii vieți artistice pînă la moartea sa, survenită la 13 noiembrie 1868.

În lucrările sale, Rossini a căutat să satisfacă cerințele publicului din vremea sa, de a auzi într-un spectacol de operă o muzică plăcută și melodioasă, de aceea nu a avut o preocupare prea mare pentru zugerăvirea veridică a situațiilor dramatice sau a sentimentelor omenești. Din această cauză, operele sale cu subiecte tragice — în afară de unele scene din *Moise* sau *Wilhelm Tell* — sînt tributare în mare parte convenționalismului, fiind simple pretexte pentru înșiruirea unor arii fără nici o legătură dramatică și logică între ele.

Dimpotrivă, operele sale comice sînt lucrări remarcabile, datorită atît inspirației melodice într-adevăr nesecate, cît și comicului copios ce se desprinde din ele, oglindind temperamentul poporului italian și biciuind anumite năravuri din lumea claselor dominante.

BĂRBIERUL DIN SEVILLA

Operă comică în 3 acte. Textul de C. Sterbini, după comedia cu același nume a lui Beaumarchais.

CONTELE ALMAVIVA (*tenor*); DOCTORUL BARTOLO, medic (*bas-bariton*); ROSINA, pupila acestuia (*soprană*); FIGARO, bărbier (*bariton*); DON BASILIO, profesor de muzică (*bas*); FIORILLO, servitorul contelui (*bariton*); BERTA, menajeră în casa lui Bartolo (*al-tistă*); OFIȚERUL (*bariton*).

Ambrosio, servitorul lui Bartolo; Un notar, muzicanți, soldați din gardă.

Locul și timpul acțiunii: orașul spaniol Sevilla, în secolul XVIII.

Uvertura, cuprinzînd teme deosebite de cele din operă, pregătește atmosfera de voieșie a acțiunii scenice. Are forma uverturii clasice: o parte introductivă lentă (*andante*), urmată de o parte vioaie (*allegro*).

Actul I

Strada din fața casei lui Bartolo. Un grup de muzicanți, tocmiți de Fiorillo, servitorul contelui Almaviva, se adună pentru a acompania serenada pe care contele o va cînta Rosinei, pupila doctorului Bartolo. Contele sosește, serenada începe, totuși Rosina nu apare în balconul casei. Contele Almaviva așteaptă apariția Rosinei, spunînd muzicanților să plece, după ce-i plătește cu mărînimie. Ei îi mulțumesc în mod gălăgios și, în cele din urmă, pleacă; apoi se depărtează și Fiorillo.

S-a făcut ziuă. Figaro, bărbierul cel iscusit, se îndreaptă spre prăvălia sa și povestește despre multiplele sale îndeletniciri. (*Cavatina*). Almoviva îi cere sprijinul pentru a cuceri pe frumoasa Rosina, păzită cu strășnicie de doctorul Bartolo, tutorele ei. Sfătuit de bărbier, contele începe alt cântec, prin care-și destăinuie dragostea. Pentru a fi sigur că este iubit, el nu-și mărturisește rangul ci își dă numele de Lindoro.

Într-adevăr, de astă dată Rosina apare pe balcon și cei doi îndrăgostiți pot schimba câteva cuvinte. Dar convorbirea se întrerupe brusc și Rosina se retrage grăbită în casă, fiind surprinsă de cineva dinăuntru.

Îl vedem acum ieșind din casă pe doctorul Bartolo. El pleacă la un notar deoarece și-a pus în gând să se căsătorească cu Rosina, pentru ca, odată cu mîna ei, să obțină și averea pupilei sale.

Bombănind în drum despre intențiile sale, el este auzit de Almoviva ; acesta cere din nou ajutorul bărbierului. Ei vor trebui să acționeze rapid, pentru a împiedica uneltirea bătrînului.

Imaginația lui Figaro lucrează febril, mai ales sub influența pungii cu galbeni primite de la contele. Pentru a putea pătrunde în casa lui Bartolo, Almoviva urmează să se trasească în soldat beat, avînd un ordin de încartiruire. La întrebarea contelui, Figaro îi arată apoi drumul spre prăvălia sa, unde poate fi găsit oricînd. Amîndoi pleacă în grabă pentru înfăptuirea celor hotărîte.

Actul II

În casa lui Bartolo. Rosina stă singură în camera ei și se gîndește la iubitul ei Lindoro, nume sub care îl cunoaște ea pe Almoviva. Chiar acum a terminat scrisoarea adresată acestuia. (*Cavatina*).

Figaro a reușit să se strecoare în casa lui Bartolo, dar nu poate sta de vorbă cu Rosina, trebuind să se ascundă la sosirea lui Bartolo. Acesta apare acum însoțit de don Basilio, profesorul de muzică al Rosinei, care-l previne pe Bartolo că iubitul Rosinei se găsește în Sevilla. Pentru a-l compromite pe

conte în fața fetei, don Basilio îl sfătuiește pe doctor să recurgă la calomnie. (*Aria calomniei*).

Acest plan a fost auzit însă de Figaro, care reapare după plecarea lor. El cere Rosinei câteva rînduri pentru iubitul ei și este uluit de șiretenia fetei, care-i predă scrisoarea pregătită dinainte. (*Duet*). După plecarea lui Figaro, Bartolo vine iarăși, făcînd reproșuri Rosinei că l-a primit pe bărbier. Acum el este hotărît s-o supravegheze și mai atent. (*Arie*).

Deodată se aude gălăgie : contele Almaviva, deghizat în soldat beat, pătrunde în casa lui Bartolo și refuză să plece, deși doctorul îi prezintă un ordin de scutire de încartîrire. Contele se apropie de Rosina, o face să înțeleagă că este Lindoro și reușește chiar să-i strecoare o scrisoare.

Sosesc între timp don Basilio, Figaro precum și Berta, menajera lui Bartolo, căutînd în zadar să-l scoată din casă pe „soldatul beat”. Vacarmul devine atît de mare, încît trebuie să intervină soldații din gardă. Ofițerul care conduce garda vrea să-l aresteze pe soldatul turbulent, dar Almaviva îi arată rangul său. Văzînd că soldații s-au așezat în poziție de drepți în fața soldatului care a provocat întregul scandal, de mirare Bartolo devine nemișcat ca o statuie. Acum cu toții își bat joc de el.

Actul III

Camera de muzică din locuința lui Bartolo. Contele Almaviva se prezintă din nou în casa lui Bartolo, de astă dată travestit ca elev al lui don Basilio, sub numele de Alonso. El pretextează că profesorul de muzică s-a îmbolnăvit și l-a trimis pe el în locul său, spre a preda Rosinei lecția de canto. Văzînd că bătrînul este bănuitor, pentru a-i cîștiga încrederea, falsul Alonso îi arată scrisoarea pe care Rosina a trimis-o iubitului ei Lindoro, scrisoare primită de el de la contele Almaviva. Într-un moment de neatenție, Bartolo îi smulge scrisoarea din mînă, dar constatînd că Alonso pare a-l ajuta în uneltirile sale împotriva contelui, îi permite să înceapă lecția de canto cu Rosina. Cu toată deghizarea sa, ea recunoaște în Alonso pe iubitul ei.

Pentru ca tinerii să poată vorbi nestingheriți, vine acum și Figaro pentru a-l bărbieri pe Bartolo. Dar spre stupefacția tuturor, apare pe neașteptate don Basilio. Cu mare greutate ei reușesc totuși să-l convingă că este într-adevăr bolnav de gălbinaș. Când contele îi mai dă și o pungă plină cu bani, don Basilio nu mai stă pe gânduri și se duce să se culce, în timp ce toți își iau rămas-bun de la el.

După plecarea sa, lecția de canto continuă. Figaro încearcă să abată atenția bătrînului de la convorbirea celor doi îndrăgostiți, totuși în cele din urmă Bartolo observă șiretlicul și convingîndu-se că sub deghizarea lui Alonso se ascunde în realitate iubitul Rosinei, îl alungă împreună cu Figaro.

Pentru a-i dovedi ce fel de om este iubitul ei, Bartolo îi arată Rosinei scrisoarea trimisă de ea lui Lindoro. Ea trebuie să înțeleagă că acesta este un om perfid, vrînd s-o cucerească pentru un oarecare conte Almaviva. Dezamăgită și neștiind că este vorba de una și aceeași persoană, Rosina primește de astă dată propunerea de căsătorie a bătrînului și chiar îi divulgă planul de fugă cu iubitul ei pus la cale pentru noaptea aceasta. Bartolo se decide să-l trimită pe don Basilio — revenit între timp — după notar, pentru încheierea contractului de căsătorie și apoi se duce să anunțe pe soldații din gardă, ca să aresteze pe cei ce vor pătrunde noaptea în locuință.

Bătrîna menajeră Berta intră și face ordine în camera răvășită. Ea vede cu amărăciune că pe toți i-a înnebunit dragostea. (*Arie*).

S-a înnoptat de-a binelea iar afară s-a dezlănțuit o ploaie torențială, urmată de furtună. (*Muzică de scenă*).

Almaviva și Figaro își fac apariția, pătrunzînd prin fereastra camerei. După o scurtă explicație, Rosina înțelege adevărata situație și este gata să fugă cu iubitul ei, cînd deodată apare don Basilio împreună cu notarul. Contele îl mituiește din nou și contractul de căsătorie dintre cei doi tineri se poate încheia acum pe loc, ca martori figurînd bărbierul și însuși don Basilio !

La urmă apare și doctorul Bartolo, care pentru mai multă siguranță a adus cu el și garda. Încheierea căsătoriei nu o mai poate împiedica, dar pînă la urmă rămîne și el satisfăcut, deoarece contele renunță la zestrea Rosinei.



Textul operei Bărbierul din Sevilla este luat după comedia cu același nume a scriitorului francez Beaumarchais, despre care am amintit la analizarea operei Nunta lui Figaro de Mozart, al cărei text constituie o continuare a celei dintâi. Din cauza perioadei deosebite în care au fost scrise — Nunta lui Figaro apare mai târziu, câțiva ani înaintea Revoluției franceze din 1789 — în prima comedie, critica năravurile societății încă nu este expusă cu atîta claritate. Spre deosebire de Nunta lui Figaro, unde contele Almaviva este prezentat ca un aristocrat lipsit de scrupule, prevăluindu-se de toate privilegiile sale, în Bărbierul din Sevilla el apare ca un tânăr cu deosebire simpatic, ajutat de către istețul Figaro pentru a-și cuceri fericirea alături de Rosina, nefericita contesă de mai târziu.

Conflictul dramatic rezultă din lupta acestor tineri îndrăgostiți împotriva răutății și ipocriziei unor personaje retrograde, cum sînt doctorul Bartolo și don Basilio, care pînă în cele din urmă ies învinși. Personajul central este fără îndoială Figaro, bărbierul cel iscusit, întruchipînd inteligența vie a omului din popor care dejoacă planurile bătrînilor intriganți.

Muzica lui Rossini subliniază cu exuberanță acțiunea scenică, găsind accente potrivite pentru zugrăvirea tuturor personajelor. Astfel, în ariile contelui Almaviva și ale Rosinei predomină accentele lirice, subliniind dragostea celor doi tineri, în timp ce în aparițiile lui Figaro (de pildă: Cavatina din actul I) ni se înfățișază deșteptăciunea omului din popor. De asemenea, muzica subliniază cu un deosebit umor figurile ridicole ale celor doi intriganți, Bartolo și don Basilio (celebra Arie a calomniei a lui don Basilio, sau finalul actului II).

Deși pe alocuri frumusețea și prospețimea melodiilor sînt împovărate de figurații de virtuozitate vocală, proprii stilului convențional de operă din acea epocă, totuși intonațiile apropiate de cîntecul și dansul popular predomină.

Legătura dintre „numerele” operei o constituie recitativele secco, adică recitative acompaniate de acordurile de clavecin (înlocuit astăzi de cele mai multe ori cu pianul).

Este interesant de relevat faptul că la prima reprezentație — care a avut loc la 20 februarie 1816 la Teatrul Argentina din Roma — opera lui Rossini a căzut din cauza scandalului făcut de o parte din public. Aceștia nu au putut ierta compozitorului faptul că s-a încumetat să scrie o operă pe același subiect pe care-l utilizase mai înainte și Paesiello (1741—1816), pe vremuri un autor foarte sărbătorit. Dar începînd chiar de la a doua reprezentație, lucrarea lui Rossini a triumfat, păstrîndu-și întreaga valabilitate pînă în zilele noastre.

S M E T A N A Bedrich

Importanța lui Bedrich Smetana în istoria muzicii cehe este covârșitoare, fiind considerat pe drept cuvînt întemeietorul școlii muzicale naționale cehe.

Născut la 2 martie 1824 în orașelul Litomysl, dintr-o familie de meseriași, Smetana a făcut cunoștință cu primele noțiuni muzicale încă din casa părintească, tatăl său fiind un mare amator de muzică, în special al celei de cameră. Printr-o muncă perseverentă, tînărul Smetana dobîndește o stăpînire temeinică a artei componistice, devenind în același timp și un bun pianist.

Venind la Praga la vîrsta de 20 de ani, el are posibilitatea de a primi îndrumările lui Joseph Proksch (1794—1870), un bun cunoscător al artei populare cehe. Astfel s-a format convingerea lui Smetana asupra drumului pe care trebuie să-l urmeze un artist legat de poporul său : folosirea muzicii populare în formele consacrate ale artei muzicale.

Dar pe lîngă preocupările artistice, el este atras și de lupta revoluționară de eliberare națională, dusă împotriva absolutismului habsburgic. El își dă seama că pentru înflorirea artei unui popor, prima condiție este cucerirea libertății naționale. De aceea, îl găsim și pe Smetana în rîndul luptătorilor pe baricade, cu prilejul răscoalei populare din Praga, din anul 1848. Sub înrîurirea evenimentelor istorice la care a luat parte, el compune corul intitulat *Cîntecul libertății*, precum și o lucrare simfonică *Uvertura festivă*, pătrunse de intonațiile suflului revoluționar.

După înăbușirea revoluției, compozitorul continuă să desfășoare o activitate susținută, atît pe tărîm pedagogic, cît și prin organizarea de numeroase concerte și recitaluri ; totuși

el se simte stîmjenit prin piedicile puse de către autoritățile austriace — care-l suspectau din cauza participării sale la răscoala din 1848 — și în cele din urmă el se vede silit să emigreze. În anul 1856, Smetana pleacă în Suedia, ocupînd timp de mai mulți ani postul de conducător artistic al Societății filarmonice din orașul Göteborg.

Din această perioadă a vieții sale datează legăturile artistice cu marele compozitor ungar Franz Liszt, unul din întemeietorii muzicii programatice. Mergînd pe aceeași cale cu Liszt, care a scris cunoscutele sale poeme simfonice, Smetana devine un adept al principiilor programatismului muzical, dînd la iveală poemele simfonice *Richard III* (inspirat de drama lui Shakespeare), *Tabăra lui Wallenstein* (după piesa de teatru a lui Schiller) și *Haakon Jarl* (erou dintr-o legendă scandinavă).

Între timp, Imperiul austriac a suferit o serie de grele înfrîngeri din partea armatelor franco-italiene, în războiul din 1859, astfel că, pentru a-și putea menține dominația, guvernul a fost nevoit să acorde oarecare libertăți popoarelor din cuprinsul imperiului. În aceste condiții noi, se dezvoltară într-un ritm rapid toate ramurile artei naționale cehe.

Smetana se întoarce în patrie și devine în scurt timp animatorul vieții muzicale cehe, atît ca pianist și compozitor, cît și ca pedagog, critic muzical și dirijor al orchestrei Teatrului Național provizoriu din Praga.

Considerînd muzica de operă ca deosebit de potrivită pentru răspîndirea tendințelor artistice naționale, el se îndreaptă în primul rînd spre această latură a creației muzicale. Astfel, compune opera patriotică *Brandenburghezii în Boemia* (1866), în care se preamărește trecutul de lupte pentru libertatea poporului ceh. Tot ca opere istorice naționale sînt concepute *Dalibor* (1868) și *Libușa* (1872), aceasta din urmă scrisă ca lucrare festivă pentru inaugurarea noului Teatru Național din Praga și reprezentată ca atare numai în anul 1881.

În același timp, Smetana a îmbrățișat și genul operei comice, unde cel mai mare succes l-a dobîndit cu *Mireasa vîndută* (1866), care a făcut cunoscut numele compozitorului în lumea întreagă.

În plină activitate creatoare, îl lovește, ca și pe Beethoven, aceeași mare nenorocire : în anul 1874 își pierde complet auzul. Totuși el nu se lasă doborât de vitregia sorții și dedicîndu-se acum exclusiv compoziției, continuă să dea la iveală lucrări din cele mai importante. Astfel, menționăm încă patru opere comice, cu o muzică inspirată și plină de voieșie, care nu trădează prin nimic situația tragică a autorului lor : *Două văduve* (1874), *Sărutul* (1876), *Taina* (1878) și *Peretele diavolului* (1882).

Tot din această epocă datează ciclul de poeme simfonice *Patria mea*. De-a lungul celor șase poeme simfonice (*Vișehrad*, *Vltava*, *Sarka*, *Prin pădurile și livezile Boemiei*, *Tabor* și *Blaník*) ne sînt înfățișate diferite tablouri din istoria poporului ceh și descrieri de natură din patria sa. Realizate cu o mare forță expresivă, ele dovedesc o inspirație muzicală foarte bogată.

Printre celelalte compoziții ale lui Smetana, mai amintim numeroase lucrări corale precum și muzică instrumentală : dansuri populare (polci) pentru pian, un *Trio pentru pian, vioară și violoncel*, *Cvartetul pentru coarde* intitulat *Din viața mea*.

Ultima perioadă a vieții sale este umbrită de o boală de nervi necrutătoare, care-i grăbește sfîrșitul. Smetana moare la 12 mai 1884.

MIREASA VÎNDUTĂ

Operă comică în 3 acte. Textul de Karel Sabina.

KRUŠINA, țăran (*bariton*) ; LUDMILA, soția sa (*soprană*) ; MAJENKA, fiica lor (*soprană*) ; TOBIAS MICHA, țăran înstărit (*bas*) ; AGNES, soția acestuia (*mezzo-soprană*) ; VAŠEK, fiul lor (*tenor*) ; IANĖK, fiul lui Micha din prima căsătorie (*tenor*) ; KETAL, pețitor (*bas*) ; SPRINGER, conducătorul unui circ ambulant (*tenor*) ; ESMERALDA, dansatoare (*soprană*) ; MUFF, un comediant (*bas*).

Țărani, țărance, comedianți, copii.

Locul și timpul acțiunii : într-un sat din Boemia, la mijlocul secolului XIX.

Uvertura, plină de umor și veselie, începe cu o temă vie (din finalul actului II), preluată rînd pe rînd de instrumentele cu coarde (în formă de fugă), urmată de o temă în ritm de dans. Ambele teme se înlănțuie apoi într-un iureș nestăvilit, avînd numai cîteva momente de acalmie prin apariția scurtă a unei teme cu caracter de cîntec liric.

Actul I

În piața satului. Țăranii sînt adunați în piața satului și se pregătesc pentru joc. Numai tînăra Majenka este tristă; ea povestește lui Ianek, iubitul ei, că părinții vor s-o mărite cu Vašek, fiul bogătaşului Tobias Micha. Ianek o liniștește spunîndu-i că, dacă fata are încredere în el, totul se va sfîrși cu bine.

După plecarea sătenilor, Majenka îl întreabă pe iubitul ei despre trecutul lui. Ianek îi povestește că tatăl său a fost țăran bogat, care după moartea primei sale soții s-a recăsătorit, și că mama vitregă l-a gonit din casă, astfel că el a trebuit să slujească pe la străini. După terminarea celor povestite, cei doi tineri își jură credință veșnică. (*Duet*). Apropiindu-se părinții fetei, Ianek pleacă.

Părinții Majenkăi vin însoțiți de pețitorul Keťal. Acesta caută să-i convingă, printr-un șuvoi nesfîrșit de vorbe, că a aranjat totul în vederea căsătoriei Majenkăi cu fiul bogătaşului Tobias Micha. De altfel, la timpul său și Krušina, tatăl fetei, se gîndise să o mărite numai cu un fiu al lui Micha. Întrucît fiul cel mai mare al lui Micha, din prima căsătorie, a dispărut de acasă și nu se mai știe nimic de el, urmează ca fata să se mărite cu Vašek, fiul din a doua căsătorie. Keťal îl laudă mult pe acesta, arătîndu-i calitățile pe care le-ar avea.

Întorcîndu-se Majenka și aflînd despre cele hotărîte de Keťal și de părinții ei, refuză să se căsătorească cu Vašek. Ea îl iubește pe Ianek căruia i-a dat cuvîntul că se va mărita cu el. Cu toate insistențele, fata rămîne dîrză în hotărîrea ei și chiar pleacă. Keťal se depărtează și el, pentru a încerca să vorbească cu Ianek.

Țăranii se întorc și se încinge un dans plin de veselie. (*Polca*).

Actul II

În cîrciumă. Tinerii din sat, printre care se găsește și Ianek, stau în jurul meselor și închină paharul lor pentru iubire. Kețal laudă în schimb puterea banului. După aceea se prind cu toții în joc. (*Furiant*).

Cîrciuma s-a golit și iată că-și face apariția Vașek. Este cam prostuț din fire și bilbuit. În cîrciumă a venit și Majenka, și tinăra fată începe să-i facă ochi dulci lui Vașek. Profitînd de împrejurarea că acesta nu o cunoaște, ea îi spune că Majenka, viitoarea lui logodnică, îl va înșela cu siguranță, căci ea iubește pe un alt băiat. În schimb, ea cunoaște o altă fată — și-l face să înțeleagă că este vorba chiar de ea — care este îndrăgostită de el și ar suferi nespus de mult dacă el s-ar căsători cu Majenka. În cele din urmă, zăpăcit de frumoasa fată, Vașek este gata să jure că renunță pentru totdeauna la Majenka.

După ce au plecat amîndoi, Kețal vine din nou împreună cu Ianek. El încearcă să-l convingă să renunțe la Majenka, spunîndu-i că îi va alege el o altă mireasă, plină de bani. După oarecare tocmeală, ei ajung la înțelegere: Ianek renunță la mireasa lui în schimbul sumei de 300 de galbeni. Aflînd că logodnicul Majenkăi este fiul lui Micha, Ianek pune o condiție — care trebuie trecută în învoiala scrisă — anume că fata în nici un caz nu va putea fi decît soția fiului lui Tobias Micha. Nebănuind că în realitate și Ianek este tot fiul lui Micha, Kețal primește imediat și această condiție, după care pleacă în grabă mare ca să redacteze în scris învoiala la care au ajuns. (*Duet*).

Ianek se gîndește cu haz la supărarea pețitorului, cînd va afla adevărul, și se întreabă cum de a putut să creadă că o poate vinde pe Majenka, pe care o iubește mai presus de toate ?

Kețal se întoarce și cheamă pe săteni să fie de față la întocmirea și semnarea învoielii. Și într-adevăr Ianek semnează contractul prin care, în schimbul sumei de 300 de galbeni, renunță la Majenka în favoarea fiului lui Tobias Micha. Cu toții — și mai ales Krușina, tatăl Majenkăi — sînt indignați de purtarea lui Ianek.

Actul III

Din nou în piața satului. Vašek vine amărît căci se gîndește neconținut la fata pe care a întîlnit-o în cîrciumă.

Deodată se aud sunetele unui marș : o trupă de circ ambulant își face intrarea. Conducătorul trupei anunță în mod zgomotos programul reprezentației. Pentru a atrage și mai mult publicul, actorii trupei se produc cu un dans.

Vašek se învîrtește printre comedianți, atras fiind de frumusețea dansatoarei Esmeralda. Dar deodată Muff, unul dintre comedianți, vine alarmat și-l anunță pe directorul trupei că actorul care trebuia să facă pe ursul — îmbrăcat într-o piele de urs — s-a îmbătat și astfel reprezentația nu se mai poate ține. Văzîndu-l pe Vašek căzut în admirație față de Esmeralda, comediantii îl conving să îmbrace el pielea de urs și chiar îl învață pe loc cum să joace. După aceea, comediantii pleacă să pregătească spectacolul.

În acest timp vin părinții lui Vašek, însoțiți tot timpul de Keťal. Dar spre marea uimire a lor, cînd îi propun lui Vašek să semneze învoiala de căsătorie, acesta refuză sub motiv că a promis acelei fete necunoscute că va renunța la Majenka. În timp ce el se depărtează, vine și Majenka, urmată de părinții ei. Citind învoiala semnată de Ianek, fata cu greu își reține mîhnirea, dar îl refuză acum și pe prostănacul de Vašek, socotind că este mai bine să rămînă singură pe veci. Chemat de Keťal, Vašek recunoaște în Majenka pe fata de care s-a îndrăgostit în cîrciumă. Acum el își schimbă gîndul și este gata să se însoare cu ea. Cu toții o roagă pe Majenka să nu-l refuze. (*Cvintet*). După aceea, o lasă singură.

Acum Majenka se gîndește cu tristețe la visul ei de iubire, spulberat pentru totdeauna. După puțin timp vine Ianek căruia îi face reproșuri, dar văzînd veselia lui, crede că-și bate joc de ea, astfel că nu-l lasă să-i explice cum stau lucrurile. Keťal vine din nou și cere Majenkăi să semneze numaidecît contractul de căsătorie cu fiul lui Micha. Ea este și mai mîhnită, văzînd că însuși Ianek insistă să-l semneze.

Chemați de Keťal, sătenii s-au adunat ca să asiste la semnare. Dînd cu ochii de Ianek, bătrînul Micha recunoaște în

el pe fiul său din prima căsătorie, pe care-l socotea dispărut. Deoarece — potrivit învoielii — soțul Majenkăi nu poate fi altul decît fiul lui Micha, mireasa este liberă să aleagă din cei doi fii pe cel pe care-l preferă. Abia acum a înțeles Majenka tîlcul învoielii semnate de Ianek : ea se aruncă fericită în brațele iubitului ei. Sătenii își bat joc de Kețal, a cărui viclenie a fost dată în vileag. Deodată se aude o mare gălăgie. Un grup de copii vine în fugă cu vestea că ursul de la circ a scăpat și că vine înspre ei. Dar „ursul“ nu este altul decît Vașek, îmbrăcat într-o blană de urs. Acum și Micha trebuie să recunoască că Vașek nu este copt pentru înșurătoare ; la insistențele părinților Majenkăi, el se împacă cu Ianek în timp ce toată lumea închină pentru izbînda dragostei.

•

Căutînd să compună o operă care să oglindească viața țăranilor cehi, Smetana s-a oprit la genul operei comice, deoarece în stadiul de dezvoltare în care se găseau atunci literatura și arta cehă, opera comică era o formă muzical-dramatică mai apropiată de înțelegerea ascultătorilor. În Mireasa vîndută, el aduce pe scenă tipuri de țărani autentici, înfățișați în viața lor de toate zilele și al căror optimism și dragoste de viață se manifestă cu deosebită vigoare în cîntecele și dansurile lor. Întreaga lucrare respiră voie bună și cuprinde numeroase scene pline de umor popular.

Smetana a reușit să realizeze prin mijloace muzicale simple, dar dovedind o desăvîrșită măiestrie artistică, o serie de personaje de un realism autentic. Din această cauză, deși a păstrat formele tradiționale ale operei compuse din „numere“, înlănțuirea scenelor este cît se poate de naturală și lipsită de orice convenționalism.

Kețal, tipul pețitorului de meserie de la țară, este realizat cu o deosebită pregnanță, prin accentuarea celor două laturi ale caracterului său : prostia prezumțioasă și tendința la vorbărie goală. În schimb, cei doi îndrăgostiți, Ianek și Majenka, sînt zugrăviți printr-o muzică plină de lirism, de căldură și sinceritate. În special se remarcă duetul de dragoste din actul I, a cărui temă caracteristică revine și în decursul operei.

Melodiile operei nu sînt luate direct din folclor, dar prin intonație și folosirea frecventă a ritmurilor caracteristice jocurilor populare, ele formează o expresie vie a artei naționale.

Pentru a sublinia participarea poporului, Smetana a folosit numeroase scene de ansamblu coral de o mare forță expresivă, oglindind umorul și buna dispoziție a țaranului ceh. Pentru a accentua atmosfera de veselie generală (de pildă : în finalul actului I, în prima scenă din cîrciumă de la începutul actului II, sau la intrarea comedianților în actul III), compozitorul recurge la dansuri, care însă nu pot fi considerate drept scene de balet, în înțelesul obișnuit al acestui gen, ci ele oglindesc întotdeauna un grad mai accentuat de bucurie populară.

Măiestria artistică a lui Smetana se face simțită chiar de la început, în uvertura operei. Pregătind acțiunea scenică, această uvertură este de o exuberanță, de o bogăție melodică și armonică cu totul remarcabile, ceea ce i-a asigurat un loc de cinste în sălile de concert.

Premiera operei a avut loc la 30 mai 1866, pe scena Teatrului Național din Praga.

VERDI Giuseppe

Nu există teatru de operă în lume în care lucrările lui Verdi să nu fie reprezentate și să nu se bucure de o popularitate imensă. Marea mulțime a iubitorilor de muzică de operă a îndrăgit melodiile sale, multe din ele fiind pătrunse de intonațiile muzicii populare italiene, iar unele din operele sale, ca de pildă *Rigoletto*, *Traviata* și *Aida* se numără printre acele lucrări care pînă în ziua de astăzi înregistrează cel mai mare număr de spectacole în repertoriul liric universal.

Reformînd opera clasică italiană a secolului XIX, creația lui Verdi oferă un exemplu de artă realistă și adînc umană, apropiată de năzuințele populare.

Giuseppe Verdi s-a născut la 10 octombrie 1813 în satul Roncole din fostul principat al Parmei, în nordul Italiei. Familia sa a fost lipsită de avere, tatăl său fiind un modest hangiu. Manifestînd talent muzical încă din copilărie, părinții săi l-au trimis în orașul cel mai apropiat, la Busseto, unde își însușește primele cunoștințe muzicale, luînd lecții de la organistul Fernando Provesi. Din această perioadă datează primele sale compoziții, lucrări pentru pian și pentru orchestră, din rîndul cărora se menționează o uvertură pentru muzică militară (1828). Găsind un sprijinitor dezinteresat în persoana lui Antonio Barezzi, om înstărit și mare amator de muzică, Verdi obține o bursă pe timp de doi ani care-i permite să plece la Milano (1832), centrul muzical al Italiei de nord.

Prezentîndu-se la examenul de admitere în conservator, el a fost respins, sub pretextul de a fi depășit limita de vîrstă a candidaților, dar în realitate pentru motivul că profesorii au

considerat că tânărul Verdi, cu manierele sale de băiat de la țară, nu este îndeajuns de talentat spre a putea urma cursurile alături de copiii nobililor și bogătaşilor din oraș. Acest insucces nu numai că nu l-a stinjenit ci dimpotrivă i-a dat posibilitatea de a studia compoziția cu un muzician bine pregătit, Vincenzo Lavigna (1777—1837), corepetitor la teatrul *Scala* din Milano. Astfel Verdi are ocazia să-și însușească, odată cu bazele teoretice ale artei muzicale, și o bună cunoaștere practică a principalelor lucrări din literatura muzicii dramatice.

După moartea organistului Provesi, tânărul Verdi se întoarce la Busseto (1833), fiind numit dirijor al Societății filarmonice din localitate. Aci se căsătorește cu Margherita Barezzi, fiica protectorului său, și lucrează intens la compunerea primei sale opere, *Oberto*. Acceptată spre a fi reprezentată, Verdi se mută împreună cu familia sa la Milano și aci are loc, la 17 noiembrie 1839, pe scena teatrului *Scala*, premiera operei *Oberto, conte Bonifacio*, primul mare succes din îndelungata carieră artistică a compozitorului.

Primirea favorabilă a acestei lucrări l-a determinat pe impresarul Merelli să-i dea o comandă pentru a compune alte trei opere, din care una avînd caracter comic. Or, tocmai în timpul lucrului la aceasta din urmă, îl lovește o cumplită nenorocire: l-a scurt interval moartea îi răpește soția și cei doi copilași ai săi. De aceea, nici nu este de mirare că această lucrare, compusă în împrejurări atît de tragice, a căzut la premieră (1840). Este de remarcant că, în afară de această operă comică, intitulată *Un giorno di regno* (*O zi de domnie*) — cunoscută și sub numele de *Il finto Stanislao* (*Falsul Stanislav*) — Verdi nu a mai scris nici o altă lucrare comică pînă la ultima sa operă, *Falstaff*.

Deși era decis să părăsească definitiv orice activitate creatoare, atunci cînd impresarul său îi prezintă libretul pentru *Nabucodonosor*, Verdi fu atras atît de puternic de acest subiect, încît în scurt timp termină compunerea operei. Prima reprezentație a operei *Nabucco*, la teatrul *Scala* din Milano (9 martie 1842), a adus autorului un succes într-adevăr triumfal. În rolul principal feminin al operei a apărut cîntă-

reața Giuseppina Strepponi (1815—1897), devenită după câțiva ani a doua soție a sa.

Începe acum o perioadă de intensă și extrem de productivă activitate creatoare, considerată, după clasificarea îndeobște acceptată, ca *prima perioadă* de activitate a compozitorului și care ajunge pînă prin anii 1849—1850. Pentru a demonstra prodigioasa activitate a autorului în această perioadă, dăm titlurile operelor, cu anii reprezentăției lor: *Lombarzii* (1843, prelucrată mai târziu sub titlul de *Ierusalim*, 1874); *Ernani* (1844); *Cei doi Foscari* (1844); *Ioana d'Arc* (1845); *Alzira* (1845); *Attila* (1846); *Macbeth* (1847, prelucrată ulterior, în 1865); *Hoții* (după drama lui Schiller, 1847); *Corsarul* (1848); *Bătălia de la Legnano* (1849); *Luiza Miller* (1849); *Stiffelio* (1850, mai târziu prelucrată sub numele de *Aroldo*, 1857).

În această epocă, nordul Italiei se afla sub dominația Imperiului austriac, restul țării fiind împărțit într-o sumedenie de state și stătuțe, fiecare avînd cîte un domnitor, adevărat exponent al absolutismului. În operele sale din această perioadă, Verdi a căutat să oglindească avîntul revoluționar al poporului, care ducea lupta pentru eliberarea și unitatea Italiei. Deși subiectele acestor opere înfățișau evenimente din trecutul istoric îndepărtat, ele erau adînc semnificative pentru ascultătorii din vremea aceea, fiind străbătute de accentele sincere ale dragostei de patrie, și entuziasmau publicul prin avîntul lor eroic. În special corurile din opere ca, de pildă, *Corul evreilor înrobiți* din *Nabucco*, sau *Corul cruciaților* care pleacă la luptă pentru eliberarea Ierusalimului, din *Lombarzii*, au devenit adevărate cîntece revoluționare. Atunci cînd publicul italian sărbătorea pe compozitor, strigătele de „Viva Verdi“ aveau o semnificație patriotică (numele lui Verdi cuprinde inițialele aclamației „Viva Vittorio Emmanuel, re d'Italia“, interzisă de autoritățile reacționare). Evenimentele revoluționare ale anilor 1848—1849 îl găsesc de altfel pe Verdi alături de eroii populari Garibaldi și Mazzini și el compune pentru revoluționarii italieni imnul *Suona la tromba* (Să răsunе trîmbița).

Cu toate că, din punct de vedere muzical, aceste lucrări nu se ridicau în general deasupra nivelului celor mai bune compoziții de operă ale unor autori italieni contemporani cu el (Bellini sau Donizetti), totuși sinceritatea limbajului muzical, bogăția melodică și pasiunea cu care artistul s-a pus prin ele în slujba ideii de eliberare națională a Italiei, le conferă o însemnătate deosebită, ele constituind fundamentul solid al operelor geniale de mai târziu. Ca o concluzie a acestei perioade putem considera opera *Luiza Miller* (textul după celebra piesă de teatru *Intrigă și iubire* a lui Schiller), prima dramă muzicală socială din istoria operei italiene. La fel ca în multe lucrări de maturitate, se face aici o aspră critică prejudecăților sociale care nimicesc iubirea sinceră a Luizei, fiica muzicantului sărac Miller.

Începînd din anul 1849, Verdi s-a stabilit în mica localitate Sant'Agata, de lângă Busseto, unde a trăit pînă la sfîrșitul vieții sale.

După ce a contribuit din plin la trezirea și creșterea avîntului revoluționar al poporului italian, Verdi își lărgeste cercul preocupărilor sale artistice, îndreptîndu-se mai ales spre teme cu caracter social și punînd accentul pe redarea sentimentelor omenеști și caracterizarea muzicală veridică a personajelor. Este așa-numita *perioadă medie* a activității sale, marcată prin apariția în răstimp de mai puțin de zece ani (1851—1859), a unui număr de șase opere, ducînd faima autorului în toate țările europene: *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata*, *Vecerniile siciliene*, *Simone Bocca-negra* și *Balul mascat*.

Păstrînd în întregime cadrul formal al operei clasice italiene, adică împărțirea în „numere“ de sine stătătoare (arii, ansambluri vocale etc.), Verdi a înlăturat în schimb vechile șabloane care transformau spectacolul de operă într-un pretext pentru prezentarea unor bucăți de virtuozitate vocală, pe placul unei bune părți din public. Tocmai legătura strînsă cu viața, crearea unor personaje veridice explică — pe lângă bogăția nesecată a melodiilor, cu rădăcini adînci în intonațiile muzicii populare italiene — succesul uriaș al lucrărilor lui Verdi, care a rămas neatins pînă astăzi, cu toată trecerea a peste un secol de la apariția lor !

Deoarece despre majoritatea operelor amintite mai sus vom mai scrie cu ocazia expunerii conținutului lor, dăm aci cîteva date în legătură cu celelalte două lucrări, foarte puțin cunoscute la noi în țară, *Vecerniile siciliene* și *Simone Boccanegra*.

Cerîndu-i-se să scrie o operă cu subiect istoric în vederea Expoziției universale de la Paris, Verdi pleacă la Paris și compune aci opera *Vecerniile siciliene* (*I vespri siciliani*), reprezentată pentru prima oară pe scena Operei Mari, la 13 iunie 1855. Împrejurările exterioare ale creării acestei lucrări, precum și libretul scris de E. Scribe (autorul libretelor operelor lui Meyerbeer, Auber, Halévy), explică tendința lui Verdi de a îmbina de astă dată tradițiile operei istorice italiene (la dezvoltarea căreia a contribuit și el din plin, scriind un mare număr de lucrări eroice, cum au fost *Nabucco*, *Lombarzii*, *Bătălia de la Legnano* etc.) cu formele operei franceze din vremea aceea, așa-numita „grand opéra”. Astfel, găsim în această lucrare multe scene de mase, cu fast și abundență de mijloace teatrale. Totuși, spre deosebire de Meyerbeer — regele neîncoronat al operei mari — la care subiectul istoric este doar un pretext pentru etalarea unor tablouri de efect spre a impresiona publicul, Verdi a subordonat unei idei patriotice caracteristicile operei franceze: lupta poporului din Sicilia împotriva coterpitorilor francezi (secolul XIII). Pentru publicul nostru este cunoscută uvertura operei care redă, într-o înveșmîntare orchestrală strălucită, temele principale ale lucrării.

Dacă opera *Simone Boccanegra*, reprezentată pentru prima oară la 12 martie 1857 pe scena teatrului *La Fenice* din Veneția, nu a putut găsi popularitatea celorlalte lucrări ale lui Verdi — deși aci, din punct de vedere muzical întîlnim multe părți valoroase — aceasta se datorește desigur subiectului ei extrem de confuz, luat după o dramă spaniolă a lui Guttierrez (care de altfel a furnizat și subiectul atît de încurcat al *Trubadurului*!). Pentru a asigura totuși suc-

cesul operei, s-a încercat — încă de pe cînd compozitorul era în viață — o prelucrare a textului, datorită lui Arrigo Boito, libretistul ultimelor sale opere : premiera acestei versiuni a avut loc la 24 martie 1881, la Milano. Pe scenele germane se reprezintă prelucrarea scriitorului german Franz Werfel (1890—1945), un deosebit de activ propagator al operelor mai puțin cunoscute ale lui Verdi ; tot el este autorul unor texte noi și pentru operele *Puterea Destinului* și *Don Carlos*.

Pe lîngă activitatea componistică din acești ani, Verdi ia parte în mod intens la viața publică a Italiei. După unificarea țării, el face parte ca deputat, între anii 1860—1865, din primul parlament al întregii Italii.

În căutările sale creatoare pentru făurirea unui stil nou de operă, au o mare importanță lucrările care fac legătura cu operele din ultima perioadă. După ce a lucrat cîțiva ani (în jurul anilor 1855) la compunerea unei opere după drama *Regele Lear* a lui Shakespeare, pe care însă nu a mai terminat-o din cauza libretului necorespunzător, compozitorul — utilizînd apoi unele fragmente muzicale din cadrul altor lucrări dramatice — dă la iveală operele *Puterea destinului* și *Don Carlos*.

Puterea destinului (*La forza del destino*) a fost compusă de Verdi pentru Teatrul Imperial de Operă din Petersburg, unde a avut loc premiera la 10 noiembrie 1862. Cu acest prilej, autorul a fost de două ori în Rusia. Lucrarea se distinge — pe lîngă o melodicitate extrem de bogată ce amintește cele mai populare opere ale sale (cităm, de pildă, minunatul duet dintre Alvaro și don Carlos din tabloul 1 al actului III, sau cunoscuta arie a Leonorei de la începutul tabloului 2 din actul II) — și prin adîncirea rolului dramatic al orchestrei, subliniind situațiile scenice. Dar și aci, un libret cu totul necorespunzător, încărcat cu situații melodramatice, a constituit din totdeauna o piedică în calea răspîndirii ei. După cîțiva ani, poetul A. Ghislanzoni, autorul libretului pentru *Aida*, a prelucrat textul și, în această formă, opera a dobîndit un mare succes (20 februarie 1869, la teatrul *Scala*

din Milano), menținându-se de atunci pe scenele tuturor operelor italiene. Fără îndoială că programarea operei *Puterea destinului* pe scenele teatrelor noastre lirice ar însemna o reală îmbogățire a repertoriului.

Cealaltă lucrare, opera *Don Carlos* (textul după drama lui Schiller), ne dezvăluie de pe acum trăsăturile esențiale ale noii dramaturgii muzicale verdiane. Punînd accentul pe înfățișarea sensului adînc al situațiilor scenice și pe zăgrăvirea subtilă a frământărilor sufletești ale personajelor, compozitorul dedește o mare măiestrie artistică. Limbajul armonic nou, deosebit de diferențiat, importanța acordată orchestrei, desfășurarea largă a melodiilor și transformarea ariei tradiționale în mari scene muzical-dramatice (amintim monologul regelui Filip II, de la începutul actului IV), iată caracteristicile muzicale ale acestei opere, prevestind din plin stilul ultimelor lucrări ale autorului. Din cauza lungimii excesive a versiunii originale a operei (premiera a avut loc la Opera Mare din Paris, la 11 martie 1867), a suferit și aceasta o serie de prelucrări, începînd cu cea efectuată de către A. Ghislanzoni (teatrul *Scala*, la 10 ianuarie 1884).

Dezvoltarea integrală a noilor tendințe creatoare și-a găsit întruchiparea deplină în cele trei opere din *perioada de maturitate*: *Aida* (1871), *Otello* (1887), și *Falstaff* (1893). Acordînd mai departe elementului vocal un rol precumpănitor în redactarea conținutului dramatic al lucrării respective, Verdi ajunge cu timpul la crearea unui stil nou de operă, în care dezvoltarea muzicală este în concordanță cu acțiunea scenică și cu viața sufletească a personajelor.

Trăind retras la vila sa din Sant'Agata, Verdi păstrează pînă la adînci bătrînețe o uimitoare putere de muncă și capacitate artistică creatoare. Moare la Milano, la 27 ianuarie 1901, în vîrstă de 88 de ani.

În afară de lucrările de operă, menționăm printre compozițiile lui Verdi un interesant *Cvartet de coarde* (1873), o serie de lucrări vocal-simfonice, în special cu caracter religios, și mai ales celebrul *Requiem* (1874), scris în memoria marelui poet revoluționar italian Alessandro Manzoni.

RIGOLETTO

Operă în 4 acte. Textul de E. M. Piave, după drama *Le roi s'amuse* de Victor Hugo.

DUCELE DE MANTUA (*tenor*); RIGOLETTO, bufonul său (*bariton*); GILDA, fiica lui Rigoletto (*soprană*); SPARAFUCILE, un spadasin (*bas*); MADDALENA, sora acestuia (*mezzo-soprană*); CONTELE MONTERONE (*bas*); MARULLO, curtean (*bariton*); BORSA, curtean (*tenor*); CONTELE CEPRANO (*bariton*); CONTESA CEPRANO (*soprană*); GIOVANNA, guvernanta Gildei (*altistă*); UN PAJ (*soprană*); UȘIERUL (*bas*).

Cavaleri, doamne, paji, soldați din escortă.

Locul și timpul acțiunii: Mantua (Italia), în secolul XVI.

O *introducere orchestrală* sugerează conținutul tragic al operei. Este bazată pe motivul blestemului bătrînului conte Monterone.

Actul I

Sală în palatul ducelui. O serbare strălucitoare este în plină desfășurare. În mijlocul invitaților a apărut și ducele de Mantua, povestind curteanului său Borsa că urmărește de mult o fată tânără și frumoasă pe care a văzut-o la biserică, dar nu-i cunoaște numele. Deși pare foarte îndrăgostit, aceasta nu-l împiedică de loc să privească insistent și la frumoasele doamne prezente la bal : pentru duce, toate femeile sînt la fel. (*Baladă*).

Văzînd-o pe contesa Ceprano, ducele se îndreaptă spre ea și, invitînd-o la dans, îi șoptește cuvinte înflăcărate de dragoste. Contele Ceprano observă cu gelozie insistențele ducelui și nu se mai mișcă de lîngă soția sa. Rigoletto, bufonul cocoșat al curții, îl povățuiește pe duce s-o răpească pe contesă, iar în ceea ce-l privește pe conte, să-l înlăture pur și simplu !

Curteanul Marullo se apropie și povestește celorlalți curteni — fără a fi auzit de Rigoletto — că bufonul ar avea o amantă tânără. Contele Ceprano împreună cu alți cavaleri, de care bu-

fonul își mai bătuse joc și în trecut, se hotărăsc să se răzbune pe el și să-i ia amanta.

Petrecerea este tulburată de apariția contelui Monterone care îl trage la răspundere pe ducele de Mantua pentru seducerea fiicei sale. Atunci cînd Rigoletto își bate joc de durerea nefericitului părinte, acesta, în culmea disperării, îl blestemă să aibă și el parte de același lucru. Curtenii rămîn consternați.

În timp ce bufonul se prăbușește la pămînt sub povara groaznicului blestem, contele Monterone este escortat și dus la închisoare din ordinul ducelui.

Actul II

Stradă în fața casei lui Rigoletto. Este noapte. Rigoletto se îndreaptă spre casă : blestemul bătrînului conte l-a atins pînă în adîncul sufletului său.

Calea sa este ținută de spadasinul Sparafucile care-și oferă serviciile, spunîndu-i că poate înlătura din viață pe oricine, în cazul cînd este bine plătit. La început, Rigoletto îl refuză, apoi îl întreabă unde-l poate găsi în caz de nevoie.

Rămas singur, Rigoletto se gîndește din nou la blestemul lui Monterone. Apoi își deplînge soarta crudă care, hărăzindu-i o înfățișare respingătoare, l-a silit să devină bufonul ducelui. Singura-i mîngîiere este fiica sa Gilda, pe care o ține ascunsă, ferită de curteni, și o vede numai noaptea.

Intrînd în grădina casei sale, el este întîmpinat cu bucurie de Gilda. Fata își iubește cu gingășie părintele, dar ar voi și ea să cunoască lumea, să mai iasă puțin din cadrul strîmt al căsuței, unde trăiește departe de oameni. Rigoletto, dimpotrivă, o roagă să nu mai iasă sub nici un motiv din casă. (*Duet*). Lăsînd-o pe Gilda în grija guvernantei Giovanna — pe care de asemenea o roagă să-i supravegheze fata — Rigoletto iese în stradă, depărtîndu-se.

În timpul acesta, profitînd de lipsa lui Rigoletto, ducele s-a furișat pe poarta casei și, cumpărînd tăcerea Giovannei printr-o pungă de bani, s-a ascuns în grădină. Acum ducele află că fata pe care o urmărise în ultima vreme este fiica bufonului său. După plecarea lui Rigoletto, Gilda rămăsese în gră-

dină cu Giovanna. Acum ea se gîndește cu drag la tînărul pe care l-a zărit duminica trecută la biserică. Dar chiar în clipa aceasta, ducele iese la iveală din locul unde se ascunsese și se prezintă tinerei fete sub numele de Gualtier Malde, student sărac. Cei doi tineri își mărturisesc numaidecît dragostea. (*Duet*). Dar de pe stradă se aud zgomote de pași; ducele trebuie să-și ia rămas-bun și să plece în grabă. Gilda se retrage în casă, gîndindu-se cu duioșie la iubitul ei. (*Arie*).

Pe stradă, în fața casei, s-au adunat între timp curtenii, avînd în frunte pe contele Ceprano. Pentru a răzbuna batjocurile suferite din partea bufonului, ei au hotărît să răpească pe tînăra fată, despre care cred că este amanta lui. În întunericul nopții, ei dau de Rigoletto care a venit spre casă, mereu neliniștit de soarta fiicei sale. Curtenii îl induc în eroare, spunîndu-i că s-au adunat aci ca s-o răpească pe frumoasa contesă Ceprano ce locuiește în palatul de alături. Rigoletto se arată gata să-i ajute și, după ce i-au legat ochii, el le ține scara — proptită de zidul propriei sale case! Curtenii intră tiptil în casă și o răpesc pe Gilda; apoi pleacă în grabă, lăsîndu-l pe Rigoletto singur. Acesta își smulge legătura de la ochi și își dă seama abia acum că a ajutat cu mîinile sale la răpirea Gildei. Blestemul bătrînului Monterone începe să se împlinească!

Actul III

Cameră în palatul ducelui. Ducele a aflat că Gilda a fost răpită de curtenii săi; el vrea să pedepsească pe cei ce au îndrăznit să se atingă de iubita sa. (*Arie*). Curtenii își fac apariția și relatează ducelui că au răpit pe amanta lui Rigoletto. În felul acesta, el află că presupusa amantă a lui Rigoletto este Gilda sa și că se găsește în palat. Ducele pleacă imediat pentru a o întîlni.

Se apropie acum Rigoletto. El are toate motivele să creadă că Gilda a fost adusă aci, totuși continuă să-și joace rolul de bufon, deși în rîsul său prefăcut se face simțită durerea părintelui crunt lovit de soartă. Curtenii fac tot timpul observații ironice pe seama lui. Atunci cînd Rigoletto află din spusele unui paj că ducele s-a dus la Gilda, el părăsește rolul

de bufon și dezvăluie tuturor adevărul : fata răpită este Gilda, unica sa fiică. Dar zadarnice se arată amenințările sale pline de mînie, ca și rugămintile făcute în genunchi : curtenii rămîn nepăsători în fața durerii sale. (*Arie*).

Deodată apare Gilda, venind din apartamentul ducelui, și se aruncă în brațele tatălui ei. După plecarea curtenilor, Gilda îi povestește cum a fost ademenită de un tînăr, pe care îl văzuse la biserică și că nu și-a putut da seama că studentul sărac nu este altul decît ducele travestit. Rigoletto rămîne împietrit de trădarea ducelui.

În clipa această, escorta îl duce pe bătrînul Monterone la judecată. Văzînd această scenă, setea de răzbunare a lui Rigoletto nu mai cunoaște margini și jură că-l va nimici pe duce. Gilda este îngrozită de această pornire sinistră a tatălui ei. (*Duet*).

Actul IV

Cîrciuma lui Sparafucile, la marginea orașului. Rigoletto a adus-o aci pe Gilda, ca să se convingă singură de infidelitatea ducelui. La sosirea acestuia, ei se ascund lîngă zidul cîrciumii. După ce ducele a cerut un pahar de vin, el începe să cînte aria sa favorită despre nestatornicia femeilor. (*Arie*). Din ascunzătoarea lor, Rigoletto și Gilda pot vedea cum ducele se distrează cu Maddalena, frumoasa soră a lui Sparafucile. (*Quartet*).

După cele întîmplate, Rigoletto crede că Gilda s-a lămurit pe deplin în privința purtării ducelui. De aceea, o roagă să se ducă acasă, să se îmbrace în haine bărbătești și să plece numaidecît din oraș. El o va urma a doua zi.

Acum Rigoletto îl cheamă pe Sparafucile și, amintindu-i de oferta ce i-o făcuse cu alt prilej, îi cere să-l ucidă pe tînărul care se găsește în cîrciuma sa. După ce s-au înțeles în privința prețului, Rigoletto pleacă, urmînd să revină la miezul nopții ca să ridice cadavrul ducelui.

Din cauza furtunii care se apropie, ducele este nevoit să rămînă peste noapte în cîrciuma lui Sparafucile. Continuînd să fredoneze cîntecul său, el se retrace într-o odaie. Cuprinsă de simpatie pentru tînărul oaspe, Maddalena, care a aflat de

ce s-a pus la cale, îl imploră pe fratele ei ca să cruțe viața acestuia. În cele din urmă, Sparafucile cedează rugămintilor ei și se hotărăște să ucidă în locul tânărului pe orice om ce ar veni în noaptea aceasta pe la ei, spre a putea preda bufonului cadavrul într-un sac.

Furtuna s-a dezlănțuit cu furie : tună și fulgeră. În acest timp Gilda, îmbrăcată în haine bărbătești, s-a întors la han. Ascultind la ușă, a putut auzi cele puse la cale de spadasin și sora lui. Deși înșelată, ea încă îl mai iubește pe duce și este hotărâtă să-și sacrifice viața spre a-și salva iubitul de la moarte. Ea bate la ușa cârciumii : Sparafucile o lasă să intre înăuntru și-i împlintă repede pumnalul în piept.

Furtuna a încetat. Rigoletto se întoarce la cârciumă, iar Sparafucile îi predă sacul cu trupul victimei. Rigoletto jubilează, crezînd că și-a dus la îndeplinire răzbunarea. Luînd sacul, el are de gînd să se îndrepte spre rîu, spre a-l arunca în apă. Dar deodată se aude cîntecul ducelui din depărtare. Rigoletto desface sacul și în locul cadavrului ducelui o zărește, înnebunit de groază, pe fiica sa care mai dă semne de viață !

Gilda îi cere iertare pentru fapta ei și pentru durerea ce i-o pricinuieste, apoi moare în brațele lui. Rigoletto se prăbușește peste trupul neînsuflețit al fetei : s-a împlinit astfel blestemul bătrînului Monterone !

Rigoletto este prima lucrare în care Verdi se ridică cu hotărîre deasupra cadrului convențional al operei italiene din vremea sa, înlocuind forma goală din bel canto cu zugrăvirea veridică a unor personaje luate din viață.

F.M. Piave (1810—1876), libretistul permanent din această epocă al compozitorului, a luat subiectul după drama Le roi s'amuse (Regele petrece) de Victor Hugo (1802—1885). Verdi a fost puternic atras de dramele acestui scriitor francez, care prin romantismul lui patetic și acuitatea contrastelor dramatice, coincideau cu propriile sale tendințe politice și artistice. Într-adevăr, revolta oamenilor de rînd împotriva tiraniei se desprinde puternic din dramele scriitorului francez, care aveau un corespondent și în lupta italienilor din vremea aceea pentru

unitate și independență națională. Nu este deci de mirare că cenzura regimului absolutist din Franța a urmărit și a obținut interzicerea multor piese de teatru ale lui Victor Hugo, între care și a dramei Regele petrece, în care se descria în culori vii desfrîul de la curtea regelui francez Francisc I. Din același motiv nici autoritățile austriece, sub a căror dominație se afla partea de nord a Italiei, nu au aprobat forma inițială a libretului, acțiunea trebuind să fie transpusă în Italia, iar regele francez să devină un simplu duce italian.

Aceste modificări nu au adus însă nici un fel de atenuare fondului dramatic al operei. Aceasta pune față în față pe Rigoletto — bufonul cocoșat de la curte — cu stăpînul său, ușuraticul duce de Mantua. Rigoletto este o figură complexă, profund umană. La palatul ducelui, el joacă rolul bufonului, descoperind frunțile plictisite ale curtenilor ca o slugă docilă a acestora, dar atunci cînd este crunt lovit în sentimentele sale părintești, se ridică plin de dîrzenie și setea sa de răzbunare pune în primejdie viața ducelui. Dar Rigoletto cade înfrînt în această luptă inegală, din care cauză figura sa trezește o caldă compătimire în rîndurile ascultătorilor.

Cu toate că Verdi, în *Rigoletto*, continuă să păstreze forma tradițională a operei împărțite în numere și deși a reținut unele șabloane și exagerări proprii operei italiene din vremea sa ca, de pildă, blestemul plin de ifos teatral al bătrînului Monterone, sau figura sinistră a lui Sparafucile, te cucerește adîncul realism al personajelor principale, înfăptuit prin mijloace muzicale de o deosebită frumusețe melodică și în același timp de o mare intensitate dramatică. Fiecare personaj primește o caracterizare prin intonații muzicale specifice.

Ariile ducelui, în special celebrul cîntec „La donna è mobile” („Fire ușoară, femeia are”), din actul IV, redau admirabil caracterul ușuratic al acestui senior îngîmfat și lipsit de scrupule. În schimb, aria Gildei din actul II zugrăvește în mod emoționant puritatea sufletească și gingășia acestei fete simple. Complexitatea caracterului lui Rigoletto ne este dezvăluită în apariția sa din actul III, a cărei arie nici nu mai poate fi considerată ca atare, în sensul obișnuit al cuvîntului, ea fiind mai degrabă o scenă muzical-dramatică de o covîrșitoare forță emoțională. Iar celebrul cvartet din actul IV reprezintă nu numai

punctul culminant al operei, dar este incontestabil una din cele mai frumoase realizări ale întregii literaturi de operă. Sînt contopite aci, într-un ansamblu muzical de o unitate perfectă, patru linii melodice cu totul independente, exprimînd stări sufletești din cele mai diferite și chiar opuse : nestatornicia ducelui, voioșia frivolă a Maddalenei, chinurile sufletești ale Gildei și hotărîrea de răzbunare a lui Rigoletto.

Premiera operei a avut loc la 11 martie 1851, la teatrul La Fenice din Veneția, însemnînd un adevărat triumf pentru autor.

TRUBADURUL

Operă în 4 acte (8 tablouri). Textul de Salvatore Cammarano.

CONTELE DE LUNA (*bariton*) ; LEONORA, contesă de Sargasto (*soprană*) ; AZUCENA, o țigancă (*altistă*) ; MANRICO, trubadur (*tenor*) ; FERRANDO, oștean din serviciul contelui de Luna (*bas*) ; INEZ, confidenta Leonorei (*soprană*) ; RUIZ, prietenul lui Manrico (*tenor*) ; UN ȚIGAN BĂTRÎN (*bas*) ; UN SOL (*tenor*).

Soldați, călugărițe, țigani și țigance.

Locul și timpul acțiunii : Spania, la începutul secolului XV.

Actul I

(**Tabloul 1).** Sală de gardă în castelul contelui de Luna. Este noapte. Soldații din paza castelului au adormit așteptîndu-și stăpînul, care de la un timp încoace își petrece nopțile supraveghind orice mișcare a contesei Leonora, de care este îndrăgostit.

Pentru a-i mai trezi din amorțeală, bătrînul oștean Ferrando povestește soldaților istoria tragică a familiei contelui : Bătrînul conte de Luna avusese doi fii. Într-o zi, lîngă patul celui mai mic dintre ei, a fost găsită o țigancă bătrînă. Deoarece, la scurt timp după aceea, copilul s-a îmbolnăvit, țigancă a fost învinuită că l-ar fi vrăjit și, drept pedeapsă, a fost arsă pe rug. Dar bătrîna țigancă a avut o fiică și aceasta, ca să

răzbune moartea mamei sale, a răpit copilul contelui și l-a aruncat în foc, dispărînd apoi fără urmă. Găsindu-se mai tirziu un trup de copil carbonizat, toată lumea a fost convinsă că fiul contelui de Luna a murit. Numai bătrînul conte nu s-a împăcat niciodată cu gîndul morții copilului său și, pe patul de moarte, a lăsat ca legămînt fiului cel mai mare — actualul conte de Luna — să continue mereu cercetările spre a o găsi pe țigancă. (*Cavatînă*).

Soldații povestesc speriați că de atunci sufletul bătrînei țigance rătăcește prin castel, apărînd de obicei la miezul nopții. Chiar acum orologiul bate ora 12 : soldații tresar și privesc înfricoșați în toate părțile.

(Tabloul 2). Grădina palatului Sargasto. Se înserează. Leonora se plimbă în grădină, gîndindu-se la iubitul ei, un tînăr trubadur misterios, al cărui nume încă nu-l cunoaște. Ea povestește însoțitoarei sale Inez că l-a văzut pentru prima oară la o serbare unde a întrecut pe cei mai renumiți cavaleri, primind din mîinile ei trofeul cuvenit învingătorului. De atunci, inima ei aparține acestui trubadur. (*Cavatînă*).

După ce cele două femei au părăsit grădina, retrăgîndu-se în palat, apare contele de Luna care o urmărește neconținut pe Leonora cu dragostea sa. Dar, în clipa aceasta, răsună din fundul grădinii acordurile unei harpe și cîntecul trubadurului. (*Romanță*).

Auzind vocea iubitului ei, Leonora coboară grăbită din palat și, din pricina întunericii, se pomenește în brațele contelui de Luna. Dar între timp s-a apropiat și trubadurul, astfel că Leonora își dă seama de greșeala ei. Contele recunoaște în rivalul său pe Manrico, dușmanul său de moarte. (*Terțet*). Cei doi bărbați scot spadele și se năpustesc unul asupra celuilalt, fără ca Leonora să reușească să-i despartă.

Actul II

(Tabloul 1). Tabăra țiganilor în mijlocul munților. Țigani au poposit aci și îi vedem lucrînd de zor. (*Corul țiganilor*). În mijlocul lor se găsește și țigancă Azu-

cena, care în clipa aceasta se trezește din somn. A avut din nou vedenii : i s-a părut că o vede pe mama sa, în clipa cînd era dusă spre a fi arsă pe rug. (*Cintec*). Țiganii se pregătesc de plecare, mergînd să caute de lucru.

Azucena rămîne singură cu Manrico, socotit de toată lumea drept fiul ei. Ea îi povestește cum odinioară mama ei a fost arsă pe rug din porunca bătrînului conte de Luna și cum, pentru a răzbuna moartea năprasnică a mamei ei, a răpit pe unul din fiii contelui, cu gînd de a-i hărăzi acestuia aceeași soartă ca a mamei ei. Dar orbită de ură, ea a aruncat din greșeală în flăcări pe propriul ei copil !

Manrico a ascultat cu adîncă emoție povestirea Azucenei. De aceea o întreabă mirat : Dacă propriul ei copil a căzut pradă flăcărilor, atunci el cine este ? Azucena tresare la auzul acestei întrebări și-l liniștește, spunîndu-i că cele povestite de ea nu au fost decît rodul închipuirii ei. Apoi îi face muștrări pentru faptul că în noaptea aceea, în grădina palatului Sargasto, a crușat viața contelui de Luna, deși îl învinsese în luptă. Acum Manrico trebuie să jure că-și va nimici dușmanul. (*Duet*).

Sosește un sol care aduce un mesaj din partea prietenului său Ruiz, prin care Manrico a fost numit comandant al oștilor răsculaților ; aceștia reușiseră să cucerească cetatea Castellor, asediată acum de o armată de sub conducerea contelui de Luna, iar Manrico va trebui să preia apărarea cetății. Solul mai aduce și vestea despre intenția Leonorei de a se retrage într-o mănăstire, deoarece crede că iubitul ei a fost ucis în duel. Deși Azucena îl roagă insistent să nu plece, Manrico se depărtează în grabă, spre a împiedica hotărîrea Leonorei.

(Tabloul 2). Curtea unei mănăstiri. Aflînd și el de hotărîrea luată de Leonora, contele de Luna a venit aci împreună cu soldații săi pentru a o răpi din mănăstire. (*Arie*). Auzind clopotele, contele își ascunde oamenii în apropiere, învățîndu-i cum s-o răpească pe Leonora.

Se apropie un cortegiu de călugărițe, în mijlocul cărora pășește și Leonora. La vederea ei, contele de Luna încearcă să-și pună planul în aplicare, dar pe neașteptate își face apa-

riția Manrico, însoțit de ostașii săi. În culmea fericirii, Leonora se aruncă în brațele trubadurului. Ostașii lui Manrico reușesc să respingă pe soldații contelui, care au intervenit în grabă, astfel că Leonora își poate urma nestingherită iubitul.

Actul III

(Tabloul 1). **Tabăra armatei contelui de Luna.** Soldații se pregătesc pentru a porni la asediul cetății Castellor, apărată de trubadurul Manrico. (*Cor bărbătesc*).

În fața contelui este adusă Azucena care, pornind în căutarea lui Manrico, s-a rătăcit și a nimerit în tabăra dușmană. Deși ea nu vrea să-și destăinuie numele, bătrînul oștean Ferrando recunoaște în ea pe țiganka ce a răpit odinioară pe fratele contelui. Dintr-o exclamație a țigăncii, contele de Luna mai află că ea este mama lui Manrico : acum el are în mîinile sale în sfîrșit pe ucigașa fratelui său, care este în același timp și mama rivalului său. Soarta Azucenei este pecetluită.

(Tabloul 2). **În cetatea Castellor.** Deși cetatea este împresurată de armata inamică, Manrico se găsește împreună cu Leonora, gustînd din plin fericirea dragostei împlinite. (*Arie*).

Apare Ruiz, prietenul său, aducînd știrea că Azucena a căzut în mîinile contelui și că se pregătește rugul pe care va fi arsă de vie. Acum nimic nu-l mai poate reține pe Manrico : el se avîntă în luptă în fruntea ostașilor săi, spre a-și salva mama. (*Stretta*).

Actul IV

(Tabloul 1). **În fața turnului cetății contelui de Luna.** Manrico a fost învins în luptă. Căzînd prizonier, contele l-a închis în turnul cetății. Leonora a reușit însă să ajungă pînă aci și, îndurerată, a venit să încerce salvarea iubitului ei. (*Arie*). Dar o cuprinde groaza cînd, din interiorul turnului, se aude rugăciunea lugubră a deținuților, precum și vocea lui Manrico ce-și ia rămas bun de la viață. (*Miserere*).

Cînd apare contele de Luna, Leonora îl imploră să cruțe viața lui Manrico. La început contele o refuză : a sosit în sfîrșit clipa cînd poate să se răzbune pe dușmanul său. Abia atunci cînd Leonora îi spune că este gata să-i accepte iubirea, contele își schimbă atitudinea. După ce-i jură acestuia că-i va aparține dacă-l eliberează pe Manrico, contele dă ordinele necesare. (*Duet*).

Leonora este fericită că-și salvează iubitul de la moarte, dar pe ascuns soarbe otrava din inelul ei.

(**Tabloul 2**). **În temniță.** Manrico și Azucena, în lanțuri, își așteaptă sfîrșitul. Manrico încearcă s-o liniștească pe femeia chinuită de vedenii, astfel că în cele din urmă ea adoarme cu gîndul la revederea apropiată a plaiurilor natale. (*Duet*).

Leonora intră pe neașteptate în celulă și aduce vestea eliberării din închisoare a lui Manrico. Dar cînd trubadurul află că Leonora nu poate veni cu el, refuză să iasă din temniță și, plin de indignare, o acuză că s-a vîndut contelui în schimbul eliberării lui. Abia cînd începe să-și piardă cunoștința din pricina otrăvii luate înainte, Manrico își dă seama că Leonora și-a dat viața pentru a-l salva pe el. Cînd contele de Luna intră și el pe ușă, o găsește pe Leonora moartă în brațele trubadurului.

Acum nimic nu mai reține furia contelui : el poruncește ca Manrico să fie dus la locul de execuție. Trezindu-se din somnul ei adînc, Azucena îl caută pe Manrico. Contele o îndeamnă batjocoritor să privească prin fereastra închisorii la execuția fiului ei. Dar Azucena îi aruncă în față crudul adevăr : „Ți-ai omorît propriul tău frate !“ Acum moartea bătrînei țigance a fost răzbunată.



Deși au trecut peste 100 de ani de cînd opera Trubadurul a fost reprezentată pentru prima oară (la 19 ianuarie 1853 pe scena teatrului Apollo din Roma), ea se bucură și astăzi de același succes nemărginit. Șuvoiul neîntrerupt al melodiiilor — apropiate de intonațiile cîntecului popular italian

— una mai expresivă decît cealaltă, și care se revarsă cu o bogăție uimitoare peste tot cuprinsul operei, ne face să trecem peste slăbiciunea libretului și peste lipsa de legătură logică între evenimentele ce se desfășoară pe scenă.

Autorul textului, Salvatore Cammarano, s-a inspirat din drama *El trovador* a scriitorului spaniol Antonio Guttierrez (1813—1884). În piesa aceasta — ca de altfel în toate lucrările autorilor romantici de la începutul secolului XIX — predomină dezvoltarea unor conflicte pasionale puternice, ducînd la ciocniri singeroase, urmate de deznodămînt tragic. Ceea ce i-a interesat în primul rînd pe acești scriitori a fost crearea unor personaje puternic reliefate în cadrul unor scene pline de efect, fără să existe o prea mare preocupare în direcția asigurării unei unități dramatice. Același lucru se poate observa și la opera *Trubadurul*, unde acțiunea este destul de confuză, mai ales că o bună parte din întîmplările petrecute anterior le aflăm din povestirea eroilor principali (Cavatina lui Ferrando din tabloul 1 al actului I, cu privire la soarta copilului bătrînului conte de Luna, sau povestirea Azucenei din actul II, tabloul 1).

Cu toate acestea, conflictul dramatic iese puternic la iveală și pune față în față pe trufașul conte de Luna cu figurile populare ale trubadurului Manrico, conducătorul răsculaților, și ale țigancei Azucena. Participarea mulțimii este marcată de altfel prin scene corale deosebit de reușite, cum sînt, de pildă, corul țiganilor de la începutul actului II sau corurile soldaților din tabloul 1 al actului III.

Din marele număr de arii și ansambluri vocale, toate de o mare accesibilitate, unele au cîștigat o popularitate uriașă. Amintim astfel: cavatina Leonorei, romanța trubadurului, terțetul din tabloul 2 al actului I, cîntecul Azucenei din tabloul 1 și aria contelui de Luna din tabloul 2 al actului II, *stretta* lui Manrico din finalul actului III (devenit un adevărat cîntec revoluționar) și în sfîrșit duetul Manrico-Azucena din temniță (tabloul 2 al actului IV).

O scenă deosebit de impresionantă este desigur celebrul *Miserere* din tabloul 1 al actului IV: Din interiorul temniței se aude rugăciunea jalnică a deținuților, întreruptă de dangă-

tele lugubre ale clopotelor ; zbuciumul sufletesc al Leonorei, care, plină de disperare, își cheamă iubitul, se împletește cu cîntecul celui ce-și ia rămas bun de la viață. Acest ansamblu copleșitor, acompaniat de acordurile sacadate ale orchestrei, subliniază puternic tot tragismul acțiunii.

TRAVIATA

Operă în 3 acte (4 tablouri). Textul de F. M. Piave, după piesa *Dama cu camelii* de A. Dumas-fiul.

VIOLETTA VALÉRY (soprană); FLORA BERVOIX (mezzo-soprană); ANNINA, îngrijitoarea Violettei (altistă); ALFRED GERMONT (tenor); GEORGES GERMONT, tatăl lui Alfred (bariton); BARONUL DUPHOL (bariton); MARCHIZUL D'OBIGNY (bariton); GASTON (tenor); DOCTORUL GRENVILE (bas); SERVITORUL VIOLETTEI (tenor); UN COMISIONAR (bas).

Prieteni și prietene ale Violettei și ale Florei.

Locul și timpul acțiunii: Paris și în apropierea orașului, la mijlocul secolului XIX.

Preludiul orchestral este bazat pe două teme : tema jălnică a Violettei pe patul de moarte, urmată de o melodie amplă, ce reprezintă iubirea ei pentru Alfred.

Actul I

În saloanele Violettei. Petrecerea este în toi. Gaston prezintă pe tînărul Alfred Germont frumoasei Violetta, stăpîna casei. În timp ce invitații se așează la mese, Gaston îi șoptește Violettei că Alfred o admiră de mult timp și că s-a interesat zilnic de starea ei cînd era bolnavă. La cererea Violettei, Alfred închină paharul său pentru dragostea ce i-a fermecat inima. Violetta repetă cîntecul lui împreună cu toți invitații.

În timp ce oaspeții trec în sala alăturată, de unde se aud acordurile unui vals, Violetta rămîne în urmă, căci este cu-

prinsă de o scurtă slăbiciune, datorită bolii ei de piept. Rămînînd singură cu Alfred, tînărul îi declară că o iubeşte cu patimă de multă vreme. Deşi Violetta nu mai crede de mult în iubirea adevărată, ea este totuşi mişcată de sentimentele sincere ale lui Alfred. (*Duet*). Îi dă apoi una din florile ei preferate, o camelie (de aci şi numele de „Dama cu camelii“ ce i se dă în societate), permiţîndu-i să vină să o vadă cînd floarea se va ofili : dacă doreşte, chiar a doua zi. Alfred pleacă în culmea fericirii.

Invitaţii se întorc, mulţumind pentru plăcuta serată, şi-şi iau rămas-bun.

Rămasă singură, Violetta simte că sufletul ei este cuprins pentru prima dată de fiorii unei iubiri adevărate. De aceea, caută să alunge acest sentiment atît de nou pentru ea, preamărind viaţa ei de pînă acum, dedicată doar plăcerilor uşoare. Dar atunci cînd se aude de pe stradă vocea lui Alfred, ea repetă cuvintele sale de dragoste. (*Recitativ şi Arie*).

Actul II

(Tabloul 1). Interiorul unei vile, în apropiere de Paris. Violetta a părăsit de cîtva timp viaţa uşuratică pe care o ducea la Paris şi s-a retras la ţară cu Alfred, care gustă din plin fericirea dragostei. (*Arie*). Dar acum el află cu surprindere de la Annina, menajera Violettei, că, pentru susţinerea cheltuielilor casei, Violetta a fost nevoită să-şi vîndă bijuteriile. Din cauza aceasta, Alfred se hotărăşte să plece imediat la Paris, pentru a aranja chestiunile băneşti.

Servitorul Giuseppe anunţă sosirea unui domn pe care nu l-a mai văzut. Acesta se prezintă Violettei : este Georges Germont, tatăl lui Alfred. La început, el vorbeşte în cuvinte jignitoare cu Violetta, acuzînd-o că-i ruinează fiul. Văzînd însă sinceritatea dragostei pe care Violetta o manifestă pentru Alfred, el încearcă prin rugăminţi s-o convingă să renunţe la fiul lui. Germont îi mai spune că logodnicul fiicei sale a anunţat că rupe logodna în cazul cînd Alfred va continua această legătură atît de rău văzută în societate. În concluzie, bătrînul Germont pretinde ca Violetta să-l părăsească definitiv pe fiul lui.

Cuvintele lui Germont o doboară pe Violetta : mai bine moartea decît despărțirea de iubitul ei ! Dar bătrînul o întreabă ce va face după trecerea primei perioade de dragoste înfocată ? Va veni cu siguranță timpul, cînd Alfred se va trezi la realitate și va regreta rătăcirea lui.

Acum Violetta se convinge cu durere în suflet că trebuie să renunțe la iubirea ei și să se despartă de Alfred ; plîngînd, ea îi declară lui Germont că poate comunica fiicei sale că s-a sacrificat pentru fericirea ei. De asemenea, să-i spună lui Alfred să nu condamne gestul ei, căci va veni timpul cînd va putea afla și el prin ce chinuri sufletești a trecut. După aceea, îl roagă pe Germont să plece. Rămasă singură, Violetta se așează la masă pentru a-i scrie o scrisoare lui Alfred. Dar acesta se întoarce fără veste, astfel că Violetta ascunde scrisoarea. Stăpînindu-și cu greu tulburarea, Violetta își ia rămas-bun, în cuvinte emoționante, de la iubitul ei, care nu bănuiește nimic. (*Melodia iubirii*).

După ce iese, intră servitorul și anunță că Violetta a plecat cu o trăsură în direcția Parisului, după ce în prealabil a trimis-o și pe Annina. Alfred, care nu știe că tatăl său fusese între timp aci, tocmai îi aștepta vizita. În clipa aceasta apare un comisionar care îi predă o scrisoare : prin ea, Violetta îl anunță că l-a părăsit pentru totdeauna spre a putea reveni la viața ei ușuratică din trecut. Abia a terminat de citit cînd intră bătrînul Germont care, văzînd durerea fiului său, îl îmbărbătează, amintindu-i de fericirea căminului părintesc. (*Arie*). Dar străduințele sale de a-l readuce acasă sînt zadarnice : Alfred a găsit pe masă o scrisoare, prin care Violetta este invitată la un bal organizat de Flora. El pleacă în grabă la Paris, pentru a se răzbuna.

(Tabloul 2). În locuința Florei Bervoix. Invitații, printre care găsim și pe cei din societatea Violettei, s-au adunat la un mare bal mascat. Apare întîi un grup de invitate, mascate și costumate ca țigance, apoi vin alți invitați, îmbrăcați ca toreadori. (*Cor și balet*).

La bal ia parte și Alfred ; în curînd vine și Violetta, însoțită de noul ei amant, baronul Duphol. Bărbații se așează la masa de joc și, în timpul jocului de cărți, Alfred face unele

observații jignitoare la adresa Violettei. Atunci cînd intervine și baronul la joc, cei doi bărbați au un violent schimb de cuvinte. Scandalul este însă evitat, invitații retrăgîndu-se în încăperea alăturată, unde se servește cina.

După ce oaspeții s-au depărtat, Violetta se întoarce pentru a vorbi cu Alfred pe care-l imploră să părăsească balul. Alfred îi cere să plece cu el, lucru pe care Violetta îl refuză — legată fiind de cuvîntul dat bătrînului Germont ; ea pretextează că-l iubește pe baron. Înfuriat peste măsură, Alfred cheamă pe toți invitații și, în prezența lor, aruncă la picioarele Violettei toți banii cîștigați de el la cărți : așa înțelege el să-i plătească iubirea ! Violetta, zdrobită de acest gest, cade în brațele Florei.

Invitații se ridică cu indignare împotriva lui Alfred, condamnînd ieșirea sa penibilă. Deodată își face apariția bătrînul Germont, care de asemenea reproșează fiului său fapta sa nedemnă. Acum și Alfred este cuprins de remușcări.

Actul III

Introducerea orchestrală, scurtă, aduce din nou tema morții Violettei, făcînd astfel legătura cu acțiunea tragică ce urmează.

Dormitorul Violettei. Violetta zace în pat, mai bolnavă ca oricînd, îngrijită de Annina. Apare doctorul Grenville care, după ce o examinează, îi spune la plecare credincioasei Annina că stăpîna ei nu mai are de trăit decît cîteva ceasuri. După ce a trimis-o pe Annina la poștă, Violetta citește scrisoarea primită de la bătrînul Germont, în care acesta îi vestește reîntoarcerea apropiată a lui Alfred. Acesta cunoaște acum tot adevărul în legătură cu sacrificiul Violettei de a fi renunțat la el de dragul familiei lui. Dar această întoarcere vine prea tîrziu : ea simte că totul s-a sfîrșit. (*Arie*). De afară, de pe stradă, se aude cîntecul plin de veselie și exuberanță al celor care serbează carnavalul.

Annina s-a întors și anunță sosirea lui Alfred. Acesta intră în cameră și o cuprinde pe Violetta în brațe. Cei doi amănți visează acum la fericirea pe care o vor gusta împreună, după însănătoșirea Violettei. (*Duet*).

Dar pe Violetta încep să o părăsească puterile. În dispărarea ei, o trimite pe Annina după medic, spunându-i să vină imediat, căci ea trebuie să trăiască, acum când și-a regăsit iubitul.

Annina se întoarce cu doctorul Grenville, care vine însoțit de bătrînul Germont. Acesta, ros de remușcări, recunoaște abia acum că, prin purtarea sa fără inimă, a grăbit sfîrșitul Violettei. Simțind apropierea morții, Violetta îi dă lui Alfred un medalion cu chipul ei, rugîndu-l să-l dea ca amintire femeii pe care o va lua cîndva de soție.

O ultimă sforțare și Violetta își dă sufletul în brațele iubitului ei.

★

Cînd, la 6 martie 1853, opera Traviata văzu pentru prima oară lumina rampei, pe scena teatrului La Fenice din Veneția, ea nu s-a bucurat de o primire favorabilă. Dacă la acest insucces a contribuit și o împrejurare de ordin exterior — în rolul personajului firav al Violettei fiind distribuită o cîntăreață mult prea robustă — motivul principal l-a constituit însă caracterul cu totul neobișnuit al lucrării. Într-adevăr, compozitorul a adus pe scenă — pentru prima oară în istoria genului de operă — figuri contemporane, ceea ce a însemnat evident o inovație atît față de tradițiile teatrului liric, cît și față de propriile sale lucrări de pînă acum. De astă dată se înfățișează publicului, în locul unor figuri din trecut, un salon parizian cu personaje în costume contemporane.

Libretul lui Piave se bazează pe cunoscutul roman Dama cu camelii al scriitorului francez Alexandre Dumas-fiul (1824—1895), prelucrat apoi de autor și sub forma unei piese de teatru. Personajul principal al piesei, Marguerite Gauthier, a fost luat de scriitor după o femeie admirată de el în tinerețe, frumoasa Marie Duplessis. Prin titlul dat de Verdi operei sale („traviata“ înseamnă în limba italiană femeie decăzută), el a voit să sublinieze caracterul eroinei, care nu este o figură romantică ci o femeie căzută victimă vieții pe care a dus-o într-o societate frivolă, ca aceea în mijlocul căreia trăia.

Conținutul operei se concentrează în jurul figurii Violettei. Caracterul ei însă evoluează: la început ușuratică, ca întreg

anturajul ei, ea ajunge de nerecunoscut sub influența primei iubiri sincere, resimțite față de Alfred. Căutînd să rupă cu trecutul ei, ea vine totuși în conflict cu anumite prejudecăți ale moralei burgheze, al cărei reprezentant este bătrînul Germont. În cele din urmă, ea este nevoită să renunțe la iubitul ei, pentru a salva reputația familiei acestuia. Violetta se întoarce la viața ei din trecut, ceea ce grăbește sfîrșitul tragic al acestei femei, cu un fond sufletească atît de sensibil.

În ceea ce privește muzica, trebuie să subliniem și nou-tatea limbajului folosit de Verdi. Punînd accentul pe redarea muzicală a stărilor sufletești ale Violettei, compozitorul dă preferință accentelor lirice.

Chipul ei a servit de altfel ca model pentru o întreagă serie de opere cu personaje feminine de natură lirică (Manon de Massenet, Luiza de Charpentier, Mimi din Boema de Puccini), fără ca vreuna să ajungă la nivelul realizat de Verdi. De figura Violettei sînt legate nu numai ariile ei (de la sfîrșitul actului I sau din actul final) ci și o serie de minunate pasaje orchestrale. Încă de la început, în preludiul actului I, orchestra ne dă portretul muzical al Violettei cu ajutorul a două teme esențiale din operă: tema tragică a Violettei muribunde și melodia iubirii. Aceeași temă a morții stă la baza scurtei introduceri orchestrale la actul III. Pe fondul acestei muzici, adusă fragmentar, se desfășoară prima scenă: dialogul dintre Violetta și îngrijitoarea Annina. După plecarea Anninei, în timp ce Violetta citește scrisoarea bătrînului Germont, în care acesta îi anunță revenirea apropiată a lui Alfred, în orchestră se aude aceeași melodie a iubirii, ca o reminență a dragostei din trecut.

Stilul vocal din Traviata reprezintă o îmbogățire esențială față de lucrările anterioare ale lui Verdi. Aci găsim, alături de arii de o mare expresivitate, și un recitativ pătruns de o remarcabilă melodicitate. Recitativele se contopesc în mod firesc cu episoadele în formă de arii, ceea ce duce la o desfășurare continuă a acțiunii dramatice.

Curînd după insuccesul de la premieră, opera Traviata s-a impus pe toate scenele lumii, devenind una din cele mai populare creații ale lui Verdi.

BALUL MASCAT

Operă în 3 acte (5 tablouri). Textul de Antonio Somma și F. M. Piave.

CONTELE RICARDO, guvernator al provinciei Boston (*tenor*); RENATO, secretarul său (*bariton*); AMALIA, soția lui Renato (*soprană*); ULRICA, prezicătoare (*altistă*); OSCAR, pajul contelui (*soprană*); SAMUEL, conspirator (*bas*); TOM, conspirator (*bas*); SILVANO, un matelot (*bariton*); JUDECĂTORUL SUPREM (*bas*); UN SERVITOR (*tenor*).

Nobili, ofițeri, mateloți, invitați la bal, conspiratori, popor.

Locul și timpul acțiunii: Boston (America de Nord), la sfârșitul secolului XVII.

Introducerea orchestrală, bazată pe tema iubirii lui Ricardo (din romanța actului I) și pe tema conspiratorilor, se împletește apoi cu prima scenă a operei: corul celor care-l așteaptă pe Ricardo.

Actul I

(Tabloul 1). Sală în palatul contelui Ricardo. Este zi de audiență la contele Ricardo, guvernatorul provinciei Boston. Printre cei care-l așteaptă, se găsesc și adversarii săi secreți, grupați în jurul conspiratorilor Tom și Samuel. Ricardo apare și începe audiența. Pajul Oscar îi aduce lista invitaților la balul mascat ce se va organiza. Ricardo găsește pe listă și numele Amaliei, pe care o iubește în taină, deși este soția lui Renato, secretarul și prietenul său credincios. (*Romanță*).

După ce au plecat toate persoanele venite în audiență, intră Renato care dă din nou dovadă de devotamentul său, prevenind pe Ricardo despre o conspirație îndreptată împotriva vieții sale. (*Arie*). Ricardo nu dă prea mare importanță acestei vești, căci nu se teme de primejdie.

Se prezintă apoi în audiență judecătorul suprem al provinciei. El supune spre semnare o sentință privind condamnarea la exil a prezicătoarei Ulrica, acuzată de magie. Pajul

Oscar îi ia însă apărarea, povestind lucruri extraordinare despre puterile supranaturale ale acestei femei, care poate prezice soarta fiecărui om. (*Baladă*).

Ricardo, uimit de cele auzite, vrea să pună la încercare puterea acestei vrăjitoare și, ordonând lui Oscar să cheme înapoi pe toată lumea, le comunică tuturor hotărîrea sa de a merge chiar astăzi la Ulrica. Cu toții sînt de acord să-l însoțească travestiți. Conspiratorii Tom și Samuel se bucură și ei de această intenție a guvernatorului, sperînd că în felul acesta li se va prezenta o ocazie favorabilă spre a-l ucide.

(Tabloul 2). În casa prezicătoarei Ulrica. În jurul bătrînei Ulrica este adunată multă lume. Ea începe să invoce spiritele, prezicînd viitorul celor care o solicită. (*Arie*). Îl găsim aci și pe Ricardo, travestit în haine de pescar. La prezicătoare vine și matelotul Silvano, aflat în serviciul guvernatorului. Ulrica îi prezice că în curînd va fi înaintat în grad, primind și o recompensă bogată. Ricardo a auzit această convorbire, de aceea pune în buzunarul lui Silvano — fără să fie observat de cineva — o pungă plină cu aur, împreună cu un brevet de ofițer pe numele matelotului. În felul acesta, spre stupoarea celor de față, prezicerea s-a îndeplinit întocmai.

Acum apare servitorul Amaliei care o anunță pe prezicătoare că stăpîna sa ar vrea să vorbească în secret cu ea. Ulrica roagă pe toată lumea să iasă pentru cîtva timp afară. Ricardo, cunoscînd pe servitorul Amaliei, se ascunde în dosul unei perdele, spre a asculta convorbirea. Din spusele Amaliei, a cărei față este ascunsă în dosul unui vâl, el află că și ea îl iubește și că a venit la prezicătoare tocmai ca să scape de această pasiune nefastă. Ulrica îi prescrie drept leac niște ierburi vrăjite, pe care să le culeagă chiar ea la miezul nopții, pe dealul spînzuraților. Pentru a-și recîștiga liniștea sufletească, Amalia este gata să facă orice. Auzind aceasta, Ricardo se decide să o urmeze în acel loc primejdios, pentru a o ocroti pe tînăra femeie. (*Terțet*).

După plecarea Amaliei, toată lumea se întoarce în odaia prezicătoarei. Iese din ascunzătoare și Ricardo, cerînd de la Ulrica să-i prezică acum și lui viitorul. (*Cîntec*). Ea îi prezice

că va muri ucis de mîna unui prieten. Ricardo își bate joc de această profeție și o roagă să-i spună cine va fi ucigașul. Ulrica-i răspunde că va fi ucis de către acela cu care va da întîi mîna în casa ei. Guvernatorul întinde rîzînd mîna celor prezenți, între care se găsesc și conspiratorii Samuel și Tom. Aceștia, de frică să nu se trădeze, refuză să-i dea mîna. (*Cvintet*). În acest moment se deschide ușa și intră Renato, salutîndu-l pe Ricardo cu o caldă strîngere de mînă. Netemei-nicia prezicerii apare acum și mai evidentă, căci Renato este doar cel mai bun prieten al său.

Între timp, matelotul Silvano, care a descoperit cine este binefăcătorul său, sosește în fruntea unei mulțimi, aclamîndu-l pe guvernator.

Actul II

O introducere orchestrală, cu caracter agitat, zugrăvește tulburarea sufletească a Amaliei.

Miezul nopții, pe dealul spînzuraților. O vedem pe Amalia, care a venit singură pentru a culege ierburile vrăjite. (*Monolog și Arie*). Ricardo a urmărit-o în acest loc sinistru și, ieșind în fața ei, îi declară o dragoste fierbinte. În cele din urmă și Amalia recunoaște că-l iubește și cade în brațele lui Ricardo. (*Duet*).

Pe neașteptate apare Renato, la vederea căruia Amalia își acoperă numaidecît fața cu un văl. El a venit aci ca să-l prevină pe Ricardo că niște conspiratori sînt pe urmele lui și în orice moment îl pot surprinde. La început, Ricardo refuză să plece, spre a putea rămîne lângă Amalia, dar aceasta îl roagă insistent să-și cruce viața. Atunci cei doi bărbați își schimbă mantalele, iar Ricardo se îndreaptă spre oraș pe un drum dosnic, după ce a pus pe Renato să jure că va însoți pe doamna voalată pînă la porțile orașului, fără a încerca să-i cunoască numele. (*Terțet*).

Conspiratorii, în frunte cu Tom și Samuel, sosesc pe deal și sînt înfuriați cînd găsesc în locul guvernatorului numai pe secretarul său. Totuși, ei vor să afle cel puțin identitatea femeii voalate. Cînd Renato se opune și scoate spada în apărarea

femeiii necunoscute, conjurații îl înconjură din toate părțile. Văzînd că viața soțului ei este în pericol, Amalia se aruncă în mijlocul conspiratorilor și-și scoate vâlul. Renato, înmărmurit, o recunoaște pe soția sa ! Conjurații nu-și mai ascund risul batjocoritor : un soț a dat o întîlnire nocturnă soției sale : va avea ce să comenteze orașul întreg !

Renato se vede înșelat în tot ce avea mai scump pe lume : iubirea soției și credința celui mai bun prieten. Cuprins de o cumplită sete de răzbunare, el invită la el acasă pentru a doua zi dimineața pe conducătorii conspiratorilor.

Actul III

(Tabloul 1). **În locuința lui Renato.** Renato și-a condus soția acasă. Mistuit de gelozie, el vrea s-o ucidă. Amalia, văzînd că Renato nu vrea să dea credință cuvintelor ei prin care-și susține nevinovăția, îl roagă să-i dea voie să-și vadă pentru ultima dată copilul, după care este gata să moară. (*Arie*). Furia lui Renato se mai potolește și o trimite pe Amalia în camera ei. Principalul vinovat rămîne tot Ricardo : deoarece i-a înșelat prietenia credincioasă, va trebui să ispășească fapta sa trădătoare. (*Arie*).

Conspiratorii Samuel și Tom își fac apariția, iar Renato le aduce la cunoștință că se aliază cu ei în vederea complotului îndreptat împotriva guvernatorului. Dar atunci cînd urmează să se desemneze persoana care-l va uide pe guvernator, nici unul nu vrea să renunțe în favoarea celuiilalt. În cele din urmă, se hotărăsc să tragă la sorți. Ei își scriu numele pe cîte o hîrtie, pe care apoi o aruncă într-o urnă.

Amalia intră și anunță că a venit pajul Oscar, aducîndu-le o invitație a guvernatorului la balul mascat din seara aceasta. Renato o silește pe Amalia să scoată din urnă una din hîrțiile ce se găsesc acolo. Amalia presimte că se pregătește ceva împotriva lui Ricardo și, după multă șovăire, scoate un bilețel. Renato jubilează : pe hîrtie este scris numele său. Soarta l-a ales tocmai pe el ca ucigaș al lui Ricardo !

Fiînd chemat înăuntru, Oscar le predă invitația la balul mascat. Pajul este bucuros de a lua și el parte la bal, deoarece

vor fi multe femei frumoase. Conspiratorii și Renato hotărăsc să profite de bal pentru a săvârși fapta lor ; în schimb, Amalia se frământă cum să-l prevină pe guvernator.

(**Taboulul 2).** **Sală de bal în palatul guvernatorului.** Balul nu a început încă. Ricardo este singur și s-a decis să renunțe la Amalia. Pentru a nu o mai avea veșnic în fața ochilor, el a hotărît să-l retrimită pe Renato în Anglia, urmînd ca acesta să plece acolo împreună cu soția sa. (*Romanță*). Oscar intră și-i aduce o scrisoare anonimă, ce i-a fost predată de o doamnă necunoscută. Scrisoarea îl previne pe guvernator să fie precaut, căci la bal îl pîndesc dușmanii săi. Dar Ricardo nu se lasă impresionat.

Balul mascat începe. Printre invitați se găsesc și conspiratorii. Renato l-a recunoscut pe Oscar și încearcă să afle de la el costumul în care se va travesti guvernatorul. La început, pajul face glume cu el (*Cîntec*) ; în cele din urmă, cînd Renato pretextează că trebuie să-i comunice guvernatorului unele știri importante, el indică îmbrăcămintea acestuia.

Ricardo a fost recunoscut și de către Amalia, care-l imploră să plece imediat, deoarece îl pîndește o mare primejdie. El îi mărturisește că o va iubi veșnic, dar că s-a hotărît să se despartă de ea pentru totdeauna și îi spune un ultim adio. (*Duet*). În această clipă este lovit de pumnalul lui Renato. Cei de față să aruncă asupra ucigașului ; acesta este însă salvat de cuvintele lui Ricardo, care îi potolește. Înainte de moarte, îl asigură pe Renato de nevinovăția soției lui și, drept dovadă, îi predă actul de retrimiteră în Anglia. După ce roagă ca moartea sa să nu fie motiv de răzbunare împotriva conjuraților, Ricardo își dă sufletul.

Textul operei Balul mascat a fost scris de F.M. Piave în colaborare cu poetul A. Somma, utilizînd un libret mai vechi al scriitorului francez Eugène Scribe (1791—1861) intitulat Gustave III, alcătuit pentru compozitorul francez F. Auber. Personajul principal al libretului, regele Gustav III

al Suediei, a fost ucis într-adevăr cu prilejul unui bal mascat de către adversarii săi politici, ca urmare a luptei duse de el pentru înlăturarea dominației nobilimii. Acest eveniment istoric a fost îmbinat de Scribe cu o poveste de dragoste avînd un substrat romantic și melodramatic. Textul, astfel cum este conceput, oferă într-adevăr situații de un efect dramatic puternic : conflictul între sentimentul de iubire și credința față de prieten, respectiv față de soț, apoi gelozia care transformă prietenia adevărată în dușmănie de moarte.

Situația politică din Italia nu a permis însă preluarea în întregime a textului original unde era vorba de o conspirație și de uciderea unui rege. Mai ales după ce, în preajma premierii, s-a desfășurat atentatul cu bombe al patriotului italian Orsini împotriva împăratului francez Napoleon III, conducerea Operei din Neapole — unde urma să aibă loc prima reprezentație — a refuzat să prezinte opera în forma ei inițială, încercînd să obțină de la compozitor transformarea radicală a libretului.

După ce Verdi a retras lucrarea sa de la Opera din Neapole, el a acceptat doar o singură modificare : mutarea acțiunii din Suedia la Boston, în America de Nord — pe atunci colonie engleză — personajul principal devenind guvernatorul acestei provincii. În această formă a avut loc prima reprezentație la 17 februarie 1859, pe scena teatrului Apollo din Roma.

Din punct de vedere muzical — ca o influență a operei franceze din acea vreme — se remarcă țesătura polifonică subtilă și deosebit de diferențiată a orchestrei, precum și echilibrul perfect al numeroaselor scene de ansamblu. Orchestra contribuie în mod activ la caracterizarea muzicală, atît a personajelor, cît și a unor scene de mare tensiune dramatică, cum ar fi, de exemplu, monologul Amaliei pe dealul spînzurațiilor (începutul actului II), sau scena tragerii la sorți din actul III.

Ansamblurile vocale (numeroase duete, terțete, cvartet, cvintet) sînt folosite exclusiv pentru a reliefa stările sufletești ale personajelor principale, urmărind îndeaproape acțiunea scenică. De pildă, în cvintetul din tabloul 2 al actului I, după ce Ulrica prezice moartea lui Ricardo, sînt reunite mai multe

linii melodice, fiecare definind un sentiment deosebit : melodia sprintenă a lui Ricardo, prin care își bate joc de profeția bătrinei Ulrica, figurile muzicale amenințătoare ale celor doi conspiratori — Tom și Samuel — care se tem că planul lor a fost demascat, intonațiile de soprană acută ale pajului Oscar, exprimând grija pentru viața stăpînului său, și în fine vocea profundă de alto a prezicătoarei, care subliniază adevărul celor spuse de ea.

Pe lângă zugrăvirea reușită a figurilor centrale, menționăm în special și pe a pajului Oscar, una din puținele figuri comice din operele lui Verdi (în afară de Falstaff, mai există un astfel de personaj în călugărul Fra Melitone din opera Puterea destinului). Ariile și aparițiile pajului, interpretat de o soprană de coloratură, sînt de o factură grațioasă, îmbinate cu mult umor.

AIDA

Operă în 4 acte (7 tablouri). Textul de A. Ghislanzoni.

REGELE EGIPTULUI (*bas*) ; AMNERIS, fiica sa (*mezzo-soprană*) ; AIDA, o sclavă etiopiană (*soprană*) ; RADAMES, comandant al oștirii egiptene (*tenor*) ; RAMFIS, marele preot (*bas*) ; AMONASRO, regele Etiopiei și tatăl Aidei (*bariton*) ; MAREA PREOTEASĂ (*soprană*) ; UN MESAGER (*tenor*).

Preoți și preotese ; demnitari, ofițeri, soldați, popor, sclavi și sclave ; prizonieri etiopieni.

Locul și timpul acțiunii : Egipt, în timpul domniei farao-nilor.

Preludiul orchestral expune două teme contrastante, luate din operă. Începe cu tema gingașă a Aidei, intonată în registrele înalte ale viorilor, căreia îi urmează melodia sumbră de marș al sacerdoților, prelucrată în stil imitator polifonic. Din încreștarea acestor două teme, se afirmă la sfîrșit din nou tema Aidei.

Actul I

(Tabloul 1). Sală în interiorul palatului regal din Memfis. Marele preot Ramfis vine împreună cu Radames, un tânăr ofițer egiptean, căruia îi aduce la cunoștință că etiopienii s-au răsculat din nou, năvălind pe teritoriul Egiptului. El se duce chiar acum la rege, spre a-i comunica acestuia numele comandantului armatei egiptene, desemnat de zeița Isis.

Radames, rămas singur, își manifestă speranța de a fi el cel ales de zeiță; apoi își exprimă dragostea sa pentru Aida. *(Romanță)*. Se apropie Amneris, fiica faraonului, îndrăgostită de Radames. Ea încearcă să-l iscodească, să afle dacă o iubește și el, dar Radames o evită. Privirea lui se luminează, când își face apariția Aida, frumoasa sclavă etiopiană. Cuprinsă de gelozie, Amneris începe s-o bănuiască pe Aida că este iubita lui Radames. *(Terțet)*.

Fanfara anunță sosirea regelui. Acesta își face intrarea împreună cu toată suita sa: înalți demnitari, preoți și ofițeri. Este introdus și un mesager, care vestește că Egiptul a fost invadat de către războinicii etiopieni, conduși de către regele Amonasro. Din dorința însăși a zeiței Isis, Radames este numit comandant al oștirii ce va înfrunta pe etiopieni; el primește steagul de luptă din mîna lui Amneris. Cu toții îi urează izbîndă în luptă; ei se îndreaptă apoi spre templul zeului Vulcan, unde va avea loc sfințirea sabiei comandantului.

Aida rămîne singură. Nimeni nu cunoaște frămîntările ei sufletești: este doar fiica regelui etiopian Amonasro! Victoria lui Radames ar însemna înfrîngerea tatălui ei și o nouă subjugare a patriei sale. De aceea, ea imploră îndurare zeilor. *(Arie)*.

(Tabloul 2). Templul zeului Vulcan din Memfis. Preoții și preotesele se roagă pentru victoria armatei egiptene. Din interiorul templului se aude rugăciunea mării preotese. Preotesele dansează în cinstea zeului.

Radames este condus în templu, iar marele preot îi predă o sabie sfințită, care-l va duce la victorie. Cu toții invocă pe zeii atotputernici.

Actul II

(Tabloul 1). Sală în palatul lui Amneris. Fiica faraonului se află în mijlocul sclavelor sale, care preamăresc victoria obținută în război. Amneris așteaptă cu dor înapoierea lui Radames; pentru a-și mai distra stăpîna, un grup de mici sclavi negri încep un dans vesel.

Se apropie Aida. Amneris poruncește ca sclavele să se de-parteze spre a rămîne singură cu Aida. Spre a putea descoperi taina acestei sclave, ea îi comunică știrea falsă că Radames ar fi căzut în luptă. Deznădejdea Aidei la aflarea acestei vești, care se transformă însă în bucurie cînd se convinge că iubitul ei trăiește, o trădează. Pentru un moment, Aida pare a uita că nu este decît o sclavă a egiptenilor și înfruntă cu mîndrie, ca rivală, pe fiica regelui. Dar își revine repede și, căzînd în genunchi, imploră iertare.

În timp ce de afară se aud fanfarele anunțînd sosirea armatelor victorioase, Amneris îi poruncește triumfătoare să rămînă în preajma ei cînd îl va întîmpina pe Radames. După plecarea lui Amneris, Aida se roagă zeilor să-i aline suferințele.

(Tabloul 2). În fața zidurilor cetății Teba. Poporul face o primire entuziastă armatelor învingătoare. Regele își face apariția, urmat de sacerdoți și de înalți demnitari. Amneris vine și ea, urmată de sclavele ei, în mijlocul cărora se găsește și Aida. Apar acum trupele egiptene și defilează în fața regelui. (*Marș*). După aceea, își fac apariția mai multe grupuri de dansatoare, prezentînd trofee de cucerite în luptă. (*Balet*). În sfîrșit, primit cu urale de mulțime, își face intrarea Radames, viteazul conducător al oștirii.

Faraonul îl salută pe erou și-i promite sub jurămint că-i va îndeplini orice dorință. Radames cere voie să prezinte pe dușmanii căzuți în captivitate. Sînt aduși prizonierii de război, în rîndul cărora Aida îl recunoaște pe tatăl ei Amonasro, regele etiopienilor. Acesta însă îi face semn să nu-l trădeze. Pentru a înșela pe egipteni, el le relatează că regele Amonasro a murit pe cîmpul de luptă. Împreună cu ceilalți prizonieri, el imploră să fie puși cu toții în libertate.

Sacerdoții, în frunte cu marele preot Ramfis, sînt împotriva oricărei clemențe, cerînd condamnarea la moarte a prizonierilor, în timp ce poporul este înduioșat de soarta lor și insistă să fie iertați. Radames îi amintește regelui de jurămîntul său și-i spune că dorința sa este ca prizonierii etiopieni să fie eliberați. Faraonul, legat prin cuvîntul dat, îi împlinește această dorință, totuși, la stăruința marelui preot, el decide reținerea ca ostatici a Aidei și a tatălui ei. Lui Radames îi oferă mîna fiicei sale și, prin aceasta, succesiunea la tronul Egiptului.

Acum aclamă cu toții triumful Egiptului.

Actul III

O introducere orchestrală zugrăvește liniștea nopții înstelate.

Pe malul Nilului. Din templu se aude rugăciunea preoților. Dintr-o barcă coboară Amneris și, însoțită de preoți avînd în frunte pe Ramfis, se îndreaptă spre templul zeiței Isis, unde-și va petrece în rugăciuni noaptea dinaintea nunții.

Aida, care a fost chemată aci de către Radames, se apropie ; ea se gîndește la patria ei iubită, pe care nu o va mai revedea vreodată. (*Aria Nilului*). În timp ce-și așteaptă iubitul, sosește pe neașteptate tatăl ei. Amonasro a observat dragostea care-l leagă pe tînărul erou egiptean de fiica sa, de aceea vrea să profite și o îndeamnă să afle de la Radames care sînt pozițiile armatei egiptene, atunci cînd acesta va porni din nou împotriva Etiopiei. La început ea îl refuză, dar cînd Amonasro îi spune în față că a devenit sclava faraonilor și cînd o blestemă, în cele din urmă sentimentul dragostei de patrie învinge și Aida promite că va afla secretul militar. (*Duet*).

Radames sosește la întîlnire. O asigură din nou pe Aida de iubirea lui. El îi declară că nu va accepta niciodată să devină soțul lui Amneris : acum el pleacă din nou la luptă, dar, după terminarea victorioasă a războiului, va da în vileag iubirea lor, cerînd regelui să-i permită căsătoria sa cu Aida. Dar ea îi arată că nu vor putea fi fericiți niciodată în țara faraonilor, unde îi va urmări necontenit răzbunarea lui Amneris. Aida caută să-l convingă că singura cale ce va pune la adăpost

iubirea lor este fuga în patria ei. În sufletul lui Radames se duce acum lupta între sentimentul de iubire și cel al datoriei față de patrie. În cele din urmă, dragostea pentru Aida învinge și el acceptă planul de a fugi în Etiopia împreună cu ea. (*Duet*).

La întrebarea Aidei, Radames îi indică acum locul de unde vor porni armatele egiptene împotriva etiopienilor; drumul acesta prin valea Napata nefiind deocamdată păzit, ei vor putea fugi pe acolo. În această clipă apare Amonasro care, dezvăluind faptul că este regele Etiopiei, insistă și el pe lângă Radames — care-și dă seama abia acum că și-a trădat patria — să fugă cu ei. Pe neașteptate apare în poarta templului marele preot însoțit de Amneris, descoperind astfel încercarea de evadare. Amonasro și Aida reușesc însă să fugă, în timp ce Radames rămâne pe loc și se predă lui Ramfis.

Actul IV

(Tabloul 1). Sală în palatul regal. Înainte de judecarea lui Radames, pe care nu a încetat să-l iubească, Amneris vrea să încerce salvarea lui. Poruncind paznicilor să-l aducă din temniță, Amneris cere lui Radames să se apere în fața judecării sacerdoților și să rămână în viață de dragul ei. Dar Radames nu mai vrea să trăiască: aflând că, în timpul încercării sale de evadare, Amonasro a fost ucis și că Aida a reușit să fugă, el refuză propunerea ei. Va muri liniștit, căci viața fără Aida nu mai are niciun înțeles pentru el. (*Duet*). Radames pleacă însoțit de escortă, lăsând-o pe Amneris cu deznădejdea ei.

Preoții se întrunesc pentru judecată. Deși Ramfis îl întreabă de trei ori, Radames refuză să răspundă, astfel că acuzațiile de trădare de patrie rămân în picioare și este condamnat la moarte. Soldații îl duc spre a fi îngropat de viu într-un mormânt așezat dedesubtul templului. În zadar imploră Amneris pe sacerdoți, hotărîrea lor este implacabilă: trădătorul trebuie să moară! În disperarea sa, Amneris îi blestemă pe preoți.

(Tabloul 2). Mormîntul din subsolul templului. În mormîntul său subteran, Radames își așteaptă

cu seninătate sfârșitul, gîndindu-se la iubita sa. Deodată el observă în întuneric o făptură : este Aida care, aflînd despre osîndirea lui, s-a furișat aci pentru a muri împreună cu iubitul ei. Fericiți, ei își iau rămas-bun de la viață. (*Duet*).

Din templu se aude rugăciunea preoților și a preoteselor. Apare Amneris, care se prăbușește peste lespede ce închide intrarea mormîntului de piatră.



Opera Aida a fost compusă de Verdi pentru a fi reprezentată în cadrul festivităților organizate la Cairo cu prilejul inaugurării Canalului de Suez. Deși lucrare ocazională, ea constituie o cotitură importantă în creația lui Verdi și se bucură de un succes mereu crescînd, începînd chiar cu prima reprezentație, care a avut loc la 24 decembrie 1871, la Cairo.

Subiectul a fost pus la dispoziție de egiptologul Mariette bey, pe baza căruia scriitorul francez Camille du Locle a alcătuit scenariul dramatic, libretul definitiv fiind scris apoi de Antonio Ghislanzoni. Intenția celor care au comandat opera a fost de a scrie o lucrare care să proslăvească puterea Egiptului din antichitate, care, în urma cuceririi popoarelor vecine, ajunsesese în timpul domniei faraonilor la o mare strălucire. Verdi a compus, dimpotrivă, o operă profund umană, legată organic de lucrările sale anterioare. Pe lângă zugrăvirea frămîntărilor sufletești ale eroilor principali, conflictul dramatic pe plan istoric pune față în față pe sacerdoții implacabili cu năzuințele de libertate ale poporului etiopian, subjugat de faraoni. Situația creată are ca efect și distrugerea fericirii unor oameni cu însușiri sufletești alese, cum sînt Radames și Aida, personajele principale ale operei.

Cadrul egiptean a servit compozitorului doar pentru a da un oarecare colorit oriental unora din scenele operei (de pildă : la începutul actului III, scena de lângă Nil). De altfel, compozitorul nici nu a căutat să prezinte un tablou realist al unei societăți de mult dispărute ci a urmărit zugrăvirea veridică a unor sentimente veșnice și adînc înfipte în conștiința omenască. Astfel, la Aida a înfățișat conflictul iscat între iubirea

de patrie și dragostea sinceră față de un dușman al patriei sale; la Radames, aceeași luptă dintre datoria de ostaș, care l-ar fi dus la glorie, și iubirea fatală care l-a dus la moarte; la Amneris, pasiunea orbită de gelozie; la Amonasro, dirzenia eroică și ura față de asupritori și, în fine, la Ramfis, cruzimea implacabilă a sacerdotului egiptean, adevăratul stăpîn al imperiului.

În *Aida*, acea tendință, manifestată de Verdi în operele sale de la sfîrșitul perioadei medii de activitate, de a se debarasa de stilul convențional al operei italiene, a ajuns în faza de realizare deplină. El a părăsit definitiv formula operei compuse din arii și ansambluri fără nici o legătură cu acțiunea dramatică, ajungînd astfel la o remarcabilă unitate între expresia muzicală și desfășurarea scenică.

Exceptînd romanța lui Radames (începutul actului I), opera aceasta nu cuprinde arii izolate ci numai mari scene dramatice care se înmănunchează una într-alta. Dăm ca exemplu scena Aidei de la sfîrșitul tabloului I al actului I: după ce Radames a fost numit comandant al oștirii egiptene, întreaga adunare îi urează victorie în luptă. Pentru o clipă, uitînd că victoria lui Radames înseamnă în același timp înfrîngerea patriei sale, Aida a repetat ultimele cuvinte ale corului: „Întoarce-te victorios!” Rămasă singură, Aida — fiica regelui etiopian Amonasro — este chinuită de cele două sentimente care-i mistuie sufletul: iubirea pentru Radames și dragostea de patrie. Dez-nădăjduită, ea imploră pe zei. Scena este construită liber și veridic, dezvoltînd pe deplin trăsăturile sufletești complexe ale eroinei principale.

Trebuie subliniată, de asemenea, participarea activă a orchestrei, de multe ori purtătoarea principală a acțiunii. Cu ajutorul orchestrei se realizează nu numai coloritul instrumental al cadrelor scenice ci se obține o caracterizare reușită atît a personajelor centrale, cît și a diferitelor situații dramatice.

În *Aida* găsim numeroase scene de masă (ansambluri vocale, cortegii și marșuri, scene de balet), dar acestea nu sînt simple apariții de efect, convenționale și lipsite de veracitate, ca în marea operă franceză, ci ele sînt utilizate pentru o mai

amplă caracterizare psihologică a personajelor. Astfel, putem menționa grandiosul final al actului II, cunoscuta scenă a „triumfalului“. Aci apar pe scenă toate personajele operei, împreună cu trei ansambluri corale, o fanfară și un numeros corp de balet. Corurile reunite preamăresc pe zei, bucuria poporului egiptean se îmbină cu triumful sacerdoților, în timp ce personajele principale sînt cuprinse de sentimentele cele mai felurite : satisfacția orgolioasă a lui Amneris, decizia necruțătoare a lui Ramfis, setea de libertate a lui Amonasro, deznădejdea Aidei și tulburarea sufletească a lui Radames. Toate acestea sînt precis conturate și reunite în mod magistral într-un ansamblu vocal-instrumental de o deosebită forță expresivă.

Opera *Aida* reprezintă nu numai una din cele mai importante lucrări ale lui Verdi, dar înseamnă în același timp o culme a genului de operă în general. Fiind contemporan cu Richard Wagner, era firesc ca Verdi să fi luat cunoștință de lucrările sale, tinzînd și el la reforma teatrului de operă. Verdi — deși nu l-a întîlnit niciodată personal — a prețuit foarte mult geniul creator al lui Wagner. Unele din realizările acestuia ca, de pildă, mărirea rolului acordat orchestrei în ansamblul muzical-dramatic, îmbogățirea limbajului armonic, folosirea de leitmotive și transformarea „numerelor“ de sine stătătoare în adevărate scene dramatico-muzicale, au fost acceptate și de Verdi, ducînd la îmbogățirea expresivă a creațiilor sale.

Totuși, unitatea desfășurării muzical-dramatice este la Verdi de cu totul alt ordin decît concepția wagneriană a motivelor conducătoare și a melodiei infinite, încredințate orchestrei. Verdi nu a utilizat leitmotivele decît în mod incidental (mai ales în *Puterea destinului*, *Balul mascat* și *Aida*), iar în redarea acțiunii, el acordă și mai departe vocii omenеști rolul primordial. Deși au dispărut „numerele“ operei tradiționale, nu găsim nici o urmă a dramaturgiei simfonice wagneriene ci scene muzicale bine conturate și încheiate din punct de vedere formal. Cîntarea melodică amplă — cantilena — constituie și mai departe elementul esențial al operei lui Verdi.

OTELLO

Operă în 4 acte. Textul de Arrigo Boito, după tragedia cu același nume de W. Shakespeare.

OTTELO, maur, general în armata venețiană și guvernator al insulei Cipru (*tenor*); IAGO, stegar (*bariton*); CASSIO, căpitan (*tenor*); RODERIGO, nobil venețian (*tenor*); LODOVICO, ambasador al republicii Veneția (*bas*); MONTANO, fostul guvernator al insulei (*bas*); DESDEMONA, soția lui Otello (*soprană*); EMILIA, soția lui Iago (*mezzo-soprană*); UN SOL (*bariton*).

Locuitori ai insulei Cipru, nobili, ofițeri, soldați.

Locul și timpul acțiunii: insula Cipru, la sfârșitul secolului XV.

Actul I

În port, lângă palatul lui Otello. Locuitorii insulei Cipru sînt adunați în port și urmăresc cu înfrigurare apropierea corăbiei lui Otello, care se luptă cu valurile unei mări răscolite de o furtună năprasnică. În cele din urmă, furtuna se potolește, corabia poate ancora în port și Otello se urcă pe chei, anunțînd, în mijlocul uralelor mulțimii, că turcii au fost zdrobiți. După aceea, se retrage în palat împreună cu suita sa. Printre ofițerii săi, Otello are un dușman de moarte — pe stegarul Iago. Acesta îl urăște pe Otello din cauză că în locul său a fost avansat în grad Cassio. Acum Iago caută să se folosească — în răzbunarea pe care o urzește — de Roderigo, un tînăr nobil venețian, îndrăgostit de Desdemona, soția lui Otello.

Pentru sărbătorirea victoriei, ciprioții aprind focuri. (*Cor*). După ce s-au stins, poporul se depărtează, nerămînînd decît Iago, Roderigo, Cassio și alți cîțiva ofițeri. Iago comandă vin și în scurt timp reușește să-l îmbete pe Cassio. (*Cîntec de pahar*). După aceea, îl ațîță pe Roderigo împotriva lui Cassio, astfel că se produce o încăierare între cei doi tineri. În cursul ei, Cassio îl rănește pe Montano, care a intervenit pentru a-i despărți. Scandalul este potolit numai prin apariția lui Otello.

Acesta, indignat de cele întâmplate, îl degradează pe Cassio, spre marea satisfacție a lui Iago. Apoi se depărtează cu toții.

Otello rămâne singur cu Desdemona, care a fost trezită și ea de gălăgia ofițerilor. Acum nimeni nu mai tulbură fericirea lor. (*Duet de dragoste*).

Actul II

O terasă a palatului lângă grădină. Pentru a provoca gelozia lui Otello, Iago îndeamnă pe Cassio — foarte abătut din cauza degradării sale — să se adreseze Desdemonei, ca să intervină ea pe lângă Otello în favoarea lui. Iago începe astfel să-și pună în aplicare planul său de nimicire a lui Otello. (*Monolog* : „*Credo*“).

Cassio s-a îndreptat spre grădină, spre a vorbi cu Desdemona, iar Otello apare pe terasă tocmai în clipa când Cassio își ia rămas-bun de la ea. Iago a urmărit cu atenție toată scena și reușește, prin aluzii perfide, să trezească gelozia maurului. Totuși, bănuiala sa este risipită atunci când apare Desdemona însoțită de Emilia, soția lui Iago. Ea este înconjurată cu dragoste de locuitorii insulei, care-i oferă flori și daruri. Când însă Desdemona îi cere să-l ierte pe Cassio, Otello îi răspunde din ce în ce mai iritat. Desdemona caută să-l liniștească, încercând să-i lege fruntea înfierbântată cu batista ei înflorată. Fără să privească, Otello îi aruncă batista pe jos; Emilia o ridică, dar Iago i-o smulge din mână, socotind că o va putea folosi mai târziu ca o dovadă a vinovăției Desdemonei.

Întărit din ce în ce, Otello îi spune Desdemonei să plece împreună cu Emilia. Chinuit la gândul că soția sa l-a înșelat, el își ia rămas bun de la dragostea ce i-a înfrumusețat viața. (*Arioso*). Cerind dovezi de la Iago, acesta îi povestește că l-a auzit într-o noapte pe Cassio vorbind în somn despre iubirea pătimasă ce-l leagă de Desdemona. Ba mai mult, Iago susține că a văzut în miinile lui Cassio o batistă înflorată a Desdemonei. Furia lui Otello nu mai cunoaște margini: este doar batista pe care a dăruit-o el însuși soției sale, ca semn de dragoste. El jură că se va răzbuna crunt, jurămint repetat în mod perfid și de Iago. (*Duet*).

Actul III

Sala mare a palatului. Iago îl sfătuiește pe Otello să se ascundă când va vorbi el cu Cassio : în felul acesta, adevărul va ieși la iveală.

După plecarea lui Iago, apare Desdemona. Fără să bănuiască nimic, ea încearcă din nou să ceară lui Otello să-l ierte pe Cassio. Dar Otello nu o ascultă : pretextînd că îl doare iarăși capul, o roagă să-i lege fruntea cu batista ei înflorată. Răspunzînd că a pierdut-o, pornirea lui Otello se dezlănțuie cu toată puterea, mai ales cînd Desdemona revine asupra cererii ei în legătură cu grațierea lui Cassio. Înnebunit de gelozie, Otello o silește să-i jure în genunchi că este cinstită. El nu o crede nici după aceea, ba mai mult : o alungă de lîngă el. Otello rămîne singur, cu sufletul răvășit de o durere cumplită. (*Monolog*).

Iago se întoarce și-l ascunde pe Otello în fundul sălii, pentru ca acesta să poată asculta de acolo convorbirea pe care o va avea cu Cassio. Prin întrebări și replici meșteșugite — vorbind în realitate despre Bianca, iubita lui Cassio — Iago îl face pe Otello să obțină încă o dovadă a necredinței Desdemonei. Bănuiala de pînă acum devine certitudine atunci cînd Otello vede în mîinile lui Cassio batista înflorată, găsită de acesta în camera sa, unde i-a fost pusă pe furiș de către Iago.

Sunetele de trompetă anunță sosirea unei corăbii venețiene. La sfatul lui Iago, Otello hotărăște s-o sugrume pe Desdemona.

Sosește Lodovico, ambasadorul republicii Veneția, cu suita sa și-i predă lui Otello un mesaj din partea regelui. Otello citește mesajul din care află că este rechemat la Veneția, iar în locul său a fost numit guvernator Cassio. Otello are un acces de furie cumplită și în fața întregii adunări o aruncă la pămînt pe Desdemona. Toți cei de față își exprimă indignarea față de această purtare nemaipomenită a lui Otello. În acest timp, Iago îl îndeamnă pe ascuns să grăbească uciderea Desdemonei, iar în ceea ce-l privește pe Cassio, va avea el grijă de dînsul. Într-adevăr, Iago îi spune lui Roderigo să-l pîndească noaptea pe Cassio pentru a-l ucide : în

acest caz, Otello va continua să rămână guvernator, iar Desdemona, adorată în tăcere de tânărul nobil, nu va mai pleca la Venetia !

Otello este cuprins de un nou acces de furie : se repede la cei de față care, îngroziți, părăsesc sala. Desdemona, tremurând toată, este sprijinită de Emilia. În culmea surescitării, Otello leșină. Iago, triumfător, pune piciorul pe corpul lui Otello, întins la pământ. De afară se aud aclamațiile poporului, care-l slăvesc pe viteazul general !

Actul IV

Dormitorul Desdemonei. În prezența Emiliei, Desdemona se pregătește de culcare. Cuprinsă de o adâncă tristețe, ea cîntă o veche melodie din copilărie. (*Cîntecul salciei*). După aceea, își ia rămas bun de la Emilia. Chinuită de presimțiri întunecate, ea îngenunchează și rostește o rugăciune, încredințându-și sufletul Domnului. (*Ave Maria*). Apoi se culcă.

După cîteva clipe, apare Otello, hotărît să-și ucidă soția. După ce a trezit-o, îi spune cu glas amenințător să se spovedească, fiindcă i-a sosit ultima clipă din viață. Desdemona repetă că este nevinovată. Îl imploră cu disperare să nu o omoare : între ea și Cassio nu a fost niciodată nimic, poate să-l întrebe chiar pe el. Atunci cînd Otello îi răspunde că tânărul Cassio nu mai este în viață, Desdemona scoate un strigăt deznădăduit, văzînd că i-a fost luată această ultimă posibilitate de a-și dovedi nevinovăția. Dar Otello continuă să creadă că strigătul Desdemonei izvorăște din regretul ei pentru moartea lui Cassio și, nedînd ascultare rugămintilor ei disperate, o sugrumă în pat.

Se aud bătăi violente în ușă. Intră Emilia și aduce la cunoștință lui Otello fapta lui Cassio care, apărîndu-se împotriva atacului lui Roderigo, l-a ucis pe acesta. Auzind gemete din direcția patului, ea se repede într-acolo și o vede pe Desdemona care-și dă sufletul, susținînd pînă în ultima clipă nevinovăția ei.

Emilia fuge îngrozită după ajutor. La strigătele ei disperate se adună cu toții : Lodovico, Cassio, Iago, apoi și Montano, însoțiți de ostași. În fața lor, Emilia dă în vileag unelțile lui Iago în legătură cu batista Desdemonei, pe care a dus-o pe ascuns în locuința lui Cassio. Montano relatează de asemenea că, înainte de a muri, Roderigo a recunoscut că a fost îndemnat de Iago să-l ucidă pe Cassio. Văzîndu-se demascat, Iago scapă prin fugă, urmărit de cîțiva soldați.

Acum Otello își împlințe pumnalul în piept, căzînd mort lîngă patul Desdemonei. (*Tema iubirii*).



După succesul răsunător al operei Aida, urmează o lungă perioadă de pauză în creația de operă a lui Verdi. Abia după 16 ani, avînd acum vîrsta de 74 ani, el dă la iveală noua sa operă Otello, a cărei premieră a avut loc la teatrul Scala din Milano, la 15 februarie 1887.

Lucrările dramatice ale lui Shakespeare (1564—1616) l-au preocupat pe Verdi în tot timpul vieții sale. Astfel, el a compus opera Macbeth (1847) care, deși prelucrată mai tîrziu (1865), nu a avut succes. De asemenea, a plănuț să scrie o operă după drama Regele Lear, renunțînd însă ulterior să mai compună această operă. Grație colaborării cu Arrigo Boito (1842—1919) — el însuși un cunoscut compozitor de opere — Verdi a avut în sfîrșit la dispoziție libretele potrivite pentru traducerea în limbaj muzical a pieselor de teatru ale marelui scriitor englez.

Dramaturgia lui Shakespeare, pe lîngă zăgrăvirea realistă a mediului social, unită cu o critică a morăvurilor clasei dominante, se distinge printr-o neîntrecută măiestrie în caracterizarea psihologică a personajelor.

Acțiunea scenică folosește cadrul istoric al luptei pe care o ducea Veneția, mare putere maritimă a evului mediu, împotriva Imperiului Turc, pentru a-și păstra posesiunile sale. Armata Republicii Venețiene era formată din mercenari recrutați din toate țările. Un asemenea conducător de mercenari este și maurul Otello.

Față de drama lui Shakespeare, textul operei este mult prescurtat, fiind scoase o serie de personaje secundare și multe scene (întregul act I al dramei). Libretul excelent al lui Boito — la care a contribuit și Verdi prin indicații esențiale — a concentrat acțiunea pentru scoaterea în evidență doar a figurilor centrale: Otello, Iago, Desdemona.

Otello este o figură eroică, bogat înzestrată, de aceea — deși maur — a câștigat dragostea tinerei Desdemona, de origine nobilă. Fără a fi gelos din fire, el devine cu timpul de o gelozie feroce fiind prea încrezător în cei din jur; astfel, intrigile și minciunile bine ticluite ale lui Iago îl fac să-și piardă total încrederea în soția pe care o divinizase. Personajul lui Iago este oarecum deosebit de originalul shakespearian, avînd în operă trăsăturile romantice ale unei figuri demoniace. Intrigant, perfid și foarte deștept, el acționează zi și noapte, folosind din plin orice mijloc spre a-și atinge scopul: nimicirea lui Otello. Descrierea muzicală, foarte pregnantă, a persoanei sale ne este oferită în celebrul monolog de la începutul actului II (Credo). În contrast cu el, se evidențiază figura plină de candoare a Desdemonei, totdeauna înconjurată de intonații duioase, de natură lirică.

Este neîndoios că Otello reprezintă culmea dramei muzicale italiene. Limbajul muzical este subordonat în întregime desfășurării dramatice, care merge neîntrerupt pînă la dezno-dămîntul fatal. Nu mai există arii propriu-zise ci o integrare organică a diferitelor motive și figuri melodice într-un recitativ liber. Melodii de o expresivitate copleșitoare se nasc în mod natural din fraze muzicale scurte și caracteristice. În această privință, amintim aci duetul de dragoste de la sfîrșitul actului I. Din armonii diferențiate ce descriu strălucirea unei nopți liniștite, pe un tremolo al coardelor și pe arpegiile harpei, se formează tema iubirii, care redă sentimentul profund ce-i unește pe Otello și Desdemona. Această temă splendidă revine apoi în finalul operei, în clipa cînd Otello se omoară.

Tot astfel se integrează în acțiunea scenică și unele cîntece din operă (Cîntecul de pahar al lui Iago din actul I, Cîntecul salciei din actul IV). De pildă, cîntecul suav al salciei, pe care-l redă Desdemona înainte de culcare, este întrerupt la

un moment dat de un recitativ plin de încordare: Desdemona, cuprinsă de teamă, o întreabă pe Emilia dacă nu cumva a bătut cineva la ușă. Răspunzându-i-se că este numai vîntul, Desdemona reia firul povestirii. În felul acesta, spaima Desdemonei — care, datorită ieșirilor nebunești ale lui Oțello, se așteaptă la un sfîrșit tragic — este admirabil zugrăvită.

FALSTAFF

Operă comică în 3 acte (6 tablouri). Textul de Arrigo Boito, după piesele de teatru *Nevestele vesele din Windsor* și *Enric IV* de Shakespeare.

SIR JOHN FALSTAFF (*bariton*); FORD (*bariton*); ALICE, soția sa (*soprană*); NANETA, fiica lor (*soprană*); FENTON, iubitul Nanetei (*tenor*); DOCTOR CAIUS (*tenor*); BARDOLF (*tenor*) și PISTOL (*bas*), servitorii lui Falstaff; DOAMNA QUIKLY (*altistă*); DOAMNA MEG PAGE (*mezzo-soprană*).

Cîrciumarul, aprodul lui Falstaff, cetățeni, servitori.

Locul și timpul acțiunii: Windsor (Anglia), în timpul domniei regelui Enric IV (în jurul anului 1400).

Actul I

(Tabloul 1). În cîrciuma „La jartieră”. Falstaff a terminat tocmai de scris două scrisori, cînd deodată pătrunde pe ușa hanului doctorul Caius. El învinuiește pe Bardolf și Pistol, servitorii lui Falstaff, că l-au jefuit după ce mai întîi l-au îmbătat în cîrciumă. Deoarece servitorii nu recunosc această faptă, Falstaff respinge și el acuzațiile doctorului care pleacă înfuriat.

Acum vine cîrciumarul și cere ca Falstaff să-și achite datoria, nefiind dispus să-i dea în continuare mîncare și băutură pe datorie. Dar Falstaff nu are nici un ban: el spune că trebuie să caute noi surse de cîștig, altfel riscă să slăbească, ceea ce ar duce desigur la micșorarea „autorității” sale. Chiar în acest scop a întocmit el cele două scrisori adresate unor

doamne frumoase și foarte bogate din oraș, cerîndu-le fiecăreia cîte o întîlnire. Este vorba de Alice, soția bogătașului Ford, și de doamna Meg Page.

Dar Bardolf și Pistol refuză să ducă scrisorile la destinație, pretextînd că onoarea lor îi oprește să facă asemenea servicii imorale. După ce Falstaff le ține o prelegere cu privire la ce înțelege el sub noțiunea de onoare, îi dă afară pe amîndoi din serviciu iar scrisorile le expediază prin aprodul său.

(Tabloul 2). În grădina casei lui Ford. Alice Ford era pe punctul de a pleca de acasă împreună cu fiica ei Naneta, cînd vin două vecine : Meg Page și bătrîna Quikly. Aflăm că Alice și Meg au primit fiecare cîte o scrisoare de dragoste din partea lui Falstaff și comparînd conținutul lor, ele constată cu ciudă că sînt absolut identice. Femeile, pline de indignare, sînt hotărîte să-l pedepsească pe cavalerul insolent. (*Cvartet*).

După plecarea femeilor, intră Ford însoțit de doctorul Caius, de tînărul Fenton, iubitul Nanetei, și de cei doi foști servitori ai lui Falstaff. Doctorul Caius se plînge împotriva lui Falstaff, iar, pe de altă parte, Bardolf și Pistol divulgă planul fostului lor stăpîn de a cuceri inima frumoasei Alice Ford.

Femeile se înapoiază și, împreună cu bărbații, pun la cale planul lor de răzbunare ; în acest timp, Fenton poate șopti în taină cîteva cuvinte de dragoste Nanetei.

Femeile hotărăsc s-o trimită pe bătrîna Quikly la Falstaff spre a-i adresa o invitație din partea lui Alice Ford, iar cînd Falstaff va veni la întîlnire, îl vor învăța ele minte pe cavalerul cel burtos să mai aibă astfel de preocupări. La apropierea lui Fenton, femeile intră în casă, astfel că tînărul o poate săruta pe Naneta fără să fie văzut de nimeni.

Pe de altă parte, bărbații au decis ca cei doi servitori să se întoarcă la Falstaff, sub pretext de a-i cere iertare, după care i-l vor prezenta pe Ford sub un alt nume, pentru ca acesta să-i poată dejuca intențiile cu privire la soția sa.

După ce bărbații s-au depărtat, cele două femei o trimit pe doamna Quikly la Falstaff.

Actul II

(Tabloul 1). **În cârciumă.** Falstaff stă la masă în fața halbelor de bere. Bardolf și Pistol intră umiliți pe ușă și-l roagă să-i primească din nou în serviciu. Falstaff abia aștepta această rugămintă a lor. După aceea, Bardolf anunță că o doamnă vrea să vorbească cu el. Bătrînă Quikly intră și-i aduce invitația la întîlnire cu Alice Ford. Bătrîna relatează că Alice se topește de dragoste după el și că-l așteaptă după masă în jurul orei trei, cînd soțul ei lipsește sigur de acasă. Îi mai spune că și o altă doamnă, Meg Page, ar voi să-l cunoască, dar aceasta este prea supravegheată de bărbatul ei. Acum Falstaff jubilează și promite că va veni la ora trei la Alice Ford.

Bardolf îi anunță o nouă vizită. Un oarecare domn Fontana — care în realitate este Ford, soțul Alicei — își face apariția. El reușește să cîștige bunăvoința cavalerului, servindu-i o butelcuță de vin, apoi îi mai oferă și o pungă cu galbeni. Domnul Fontana susține că o iubește pe frumoasa Alice Ford, dar fără nici o speranță, căci ea este o femeie prea virtuoasă. Dar dacă Falstaff ar reuși s-o cucerească, atunci va putea spera că, într-o bună zi, va avea și el succes la ea. (*Arioso*).

Fără să bănuiască cursa ce i-o întinde, Falstaff îi destăinuie că este pe cale de a cuceri inima frumoasei doamne, avînd chiar astăzi o întîlnire acasă la ea.

În timp ce Falstaff s-a dus în camera vecină ca să-și schimbe hainele, Ford turbează de gelozie : necunoscînd planul de răzbunare al celor două femei, el este convins că soția sa are într-adevăr o întîlnire de dragoste cu Falstaff. El constată cu amărăciune ce pătesc bărbații cînd au încredere în soțiile lor, totuși va face orice ca să împiedice planul cavalerului. (*Monolog*). Falstaff revine îmbrăcat în hainele sale de sărbătoare și, astfel împodobit, părăsește cârciuma, la braț cu Ford.

(Tabloul 2). **Camera în casa lui Ford.** Bătrîna Quikly relatează lui Alice și Meg faptul că Falstaff va veni

la întâlnire. Acum femeile încep să facă pregătiri pentru primirea lui Falstaff. Deodată Naneta vine plîngînd, arătînd că tatăl ei vrea să i-l dea de bărbat pe doctorul Caius, pe care nu-l poate suferi. Femeile o liniştesc, spunîndu-i că această căsătorie nu va avea loc.

Pregătirile în vederea vizitei continuă : servitorii aduc în cameră un uriaş coş de rufe, iar între coş şi sobă se aşează un paravan. Meg Page se ascunde în apropiere, iar Alice Ford, cu o lăută în mînă, îl aşteaptă pe Falstaff, a cărui sosire este curînd anunţată de doamna Quikly. Cavalerul începe să facă o curte insistentă frumoasei Alice, care-l încurajează şi-i face ochi dulci. Deodată intră pe uşă bătrîna Quikly, anunţînd-o că a venit Meg care vrea să-i facă o comunicare urgentă. Falstaff se ascunde repede după paravan ; Meg Page intră în grabă, aducînd ştirea că soseşte Ford cu gîndul să-l ucidă pe bărbatul care se află la soţia sa.

Dar gluma se transformă în realitate : într-adevăr, în cameră năvăleşte Ford, urmat de mai mulţi bărbaţi. Ei încep să-l caute pretutindeni pe Falstaff, fără să-l găsească — el fiind ascuns după paravan — astfel că se duc să-l caute şi în celelalte camere. Profitînd de aceasta, femeile îl vîră pe Falstaff la repezeală în coş, sub maldărul de rufe.

Cei doi tineri îndrăgostiţi, Fenton şi Naneta, se folosesc de zăpăceala generală şi, pentru a gusta cîteva clipe de fericire, se ascund după paravan. Bărbaţii se întorc, deoarece căutarea lor a fost zadarnică. Dar într-un moment de linişte, se aude deodată un sărut venind din spatele paravanului. Crezînd că este Falstaff, bărbaţii se reped într-acolo dar, spre uimirea tuturor şi furia lui Ford — care nu-l priveşte cu simpatie pe tînărul lipsit de avere — în dosul paravanului se găsesc Fenton şi Naneta !

În timp ce căutarea lui Falstaff reîncepe prin toate camerele, cele două femei cheamă pe servitori. Aceştia trag coşul de rufe pînă la fereastră şi, ridicîndu-l, îi golesc întreg conţinutul împreună cu Falstaff, care se prăvăleşte în apele murdare ale rîului.

Actul III

(Tabloul 1). În fața cârciumii „La jartieră“. După pățaniile prin care a trecut, Falstaff stă acum necăjit în fața cârciumii. Era cît pe aci să se înece, dacă burta sa nu l-ar fi ținut deasupra apei. Dar un pahar cu vin fierț îi redă în curînd voia bună. (*Monolog*). De aceea, nu este de mirare că pică din nou în cursă, atunci cînd sosește smerită bătrîna Quikly, cu o nouă invitație la întîlnire. De astă dată, Alice Ford îl poștește la miezul nopții în parcul orașului, lîngă stejarul cel bătrîn. Cavalerul intră în cârciumă cu doamna Quikly pentru a stabili cu ea toate amănuntele întîlnirii.

Cele puse la cale au fost însă observate de toți ceilalți, care acum ies la iveală spre a desăvîrși pregătirile în vederea întîlnirii din parc. Alice împarte rolul fiecăreia : Naneta va apărea ca regină a zînelor, Meg Page ca nimfă, iar bătrîna Quikly ca vrăjitoare. Astfel travestite, împreună cu alți cetățeni din Windsor, îl vor speria pe Falstaff încît să-i treacă pentru totdeauna pofta de noi aventuri.

Ford vrea să profite de acest prilej pentru a uni pe fiica sa Naneta cu doctorul Caius. În acest scop, doctorul urmează să vină în parc travestit în călugăr : aci se va întîlni cu regina zînelor — Naneta — iar Ford va binecuvînta logodna lor.

Această convorbire a fost însă ascultată în taină de către bătrîna Quikly ; ea se grăbește să pună în gardă pe Alice și Meg în fața acestor uneltiri.

(Tabloul 2). În parcul din Windsor. Sub razele argintii ale lunii, Fenton își cîntă dragostea. (*Cîntec*).

Femeile se întîlnesc lîngă stejarul din mijlocul parcului și hotărăsc ca, odată cu pedepsirea lui Falstaff, să dejoace și planul lui Ford de a sili pe Naneta să se mărite cu doctorul. Ele îl îmbracă deci pe tînărul Fenton cu o rasă de călugăr, iar servitorul Bardolf este travestit în mireasă. Apoi se ascund cu toții.

Ceasul bate miezul nopții. Falstaff apare îmbrăcat într-un costum negru de vîntor. Lîngă stejarul cel mare el o întîlnește pe Alice Ford și începe să-i facă declarații înfocate de dragoste. Dar abia s-a înfierbîntat și apar deodată, din toate

părțile, o mulțime de nimfe, pitici, strigoi și iele. Se apropie și Naneta, travestită în regina zinelor, împreună cu alte fete, îmbrăcate ca zîne. (*Arie*).

Toți aceștia se aruncă asupra lui Falstaff, îl împung, îl ciupesc și-l chinuiesc, pînă ce cade în genunchi și cere iertare, promițînd solemn că se va îndrepta. După aceea, toată lumea își scoate măștile, astfel Falstaff vede că a fost din nou tras pe sfoară !

Acum Ford anunță că vrea totuși să dea acestei glume nocturne un sfîrșit sărbătoresc, acela de a uni o pereche de îndrăgostiți. Se apropie alaiul nupțial. Atunci cînd Alice îl roagă să-i dea voie să-i prezinte și o a doua pereche, Ford consimte și binecuvîntează ambele perechi, mai ales că sînt îmbrăcate la fel. În clipa cînd adevărul iese la iveală, Falstaff se consolează, văzînd că nu este el singurul păcălit din noaptea aceasta : lîngă doctorul Caius stă Bardolf în rochie de mireasă, iar Ford a ajuns să consfințească — fără să vrea — căsătoria fiicei sale cu Fenton.

Veselie generală : cine rîde la urmă, rîde mai bine !



Gîndul de a scrie o operă comică l-a preocupat pe Verdi în tot cursul vieții sale îndelungate. Dar după insuccesul din tinerețe al operei bufe Un giorno di regno, el a trebuit să aștepte pînă către sfîrșitul vieții sale, cînd Arrigo Boito, autorul libretului pentru Otello, i-a scris și unul potrivit pentru o operă comică. Personajul Falstaff precum și acțiunea operei sînt luate după două piese de teatru ale lui Shakespeare : Enric IV și Nevestele vesele din Windsor.

În operă, personajele au primit o caracterizare foarte precisă. Falstaff apare ca un nobil scăpătat, mereu fără bani. El este dezamăgit și trist cînd vede că lumea își bate joc de el (monologul de la începutul actului III). Cînd însă este sătul și are ce să bea, tristețea i se risipește și este din nou gata să pornească spre aventuri amoroase. Doamna Quikly, plină de ironie, nu se aseamănă de loc cu vesela Meg Page sau cu grațioasa Alice Ford. Bărbații sînt zugrăviți de asemenea cît se poate de pregnant : Ford, gelos și redus ; doc-

torul Caius, mărginit și avid de bani ; servitorii Bardolf și Pistol, umili și mereu beți.

Toate aceste personaje sînt admirabil reliefate printr-o muzică ce se revarsă într-o succesiune continuă. Fără a utiliza procedeul laitmotivelor, structura specifică de comedie muzicală este realizată prin contopirea organică a stilului vocal melodic (arioso) cu un recitativ foarte viu ce amintește stilul operei bufe italiene. Scenele comice, de un umor uneori irezistibil, sînt împletite cu unele pasaje de o lirică subtilă, cînd apare perechea de îndrăgostiți, Fenton și Naneta. Măiestria desăvîrșită a lui Verdi se evidențiază și în tratarea diferențiată a părții orchestrale : de o mare bogăție a coloritului instrumental, ea păstrează în același timp o factură străvezie, neacoperind niciodată partea vocală.

Legătura cu vechea operă bufă italiană este reprezentată și de numeroasele ansambluri vocale, realizate cu o artă perfectă. Astfel, amintim, de pildă, admirabilul cvartet al celor patru femei comentînd scrisorile de dragoste trimise de Falstaff (tabloul 2 din actul II), sau cîlebrul nonet din același tablou. Aci, în jurul unei melodici pătrunse de lirism ce însoțește convorbirea dintre Fenton și Naneta, se îmbină, pe de o parte, vocile vesele ale lui Alice și Meg care o îndrumă pe bătrîna Quikly cum să-l invite la întîlnire pe Falstaff, iar pe de altă parte, vocile supărate ale lui Ford și doctorul Caius care vorbesc cu Bardolf și Pistol în legătură cu prezentarea lui Ford sub un nume fals. Reiese astfel un ansamblu de nouă voci, fiecare păstrînd caracterele sale individuale.

Prima reprezentație a operei a avut loc la teatrul Scala din Milano, la 5 februarie 1893.

WAGNER Richard

Este cu neputință de a cuprinde în întregime, în cadrele unei scurte notițe biografice, uriașa personalitate atât de complexă și în același timp plină de contradicții a ilustrului compozitor german. Literatura care se ocupă cu viața și opera sa este într-adevăr enormă, formînd o adevărată bibliotecă de mii de volume. Pînă în zilele noastre părerile privitoare la Wagner se deosebesc în mod fundamental: pe de o parte, tabăra adeptilor săi fanatici îl preamăresc fără rezerve, considerîndu-l nu numai drept cel mai mare muzician al tuturor timpurilor, poet deosebit de înzestrat și dramaturg de seamă, dar și ca un gînditor profund, concepțiile sale teoretice fiind pentru ei singure valabile în domeniul artelor. Dimpotrivă, numeroșii adversari ai creației sale au mers pînă într-acolo, încît i-au tăgăduit orice valoare mai de seamă, supunînd unei critici necruțătoare lucrările sale.

Credem că singurul punct de vedere just în a judeca valoarea creației wagneriene este acela de a releva calitățile artistice superioare ale operei sale — care au influențat în mod hotărîtor toată istoria muzicii moderne — fără a ascunde însă contradicțiile ideologice ale autorului, acestea avînd înînruiere negativă asupra unei anumite părți a creației sale. Compozitor genial, poet și dramaturg înnăscut (a scris textele tuturor operelor sale), dirijor remarcabil (alături de Berlioz, el este fondatorul artei dirijorale contemporane), publicist și critic muzical, Richard Wagner este incontestabil una din cele mai uriașe figuri ale artei universale.

Născut la 22 mai 1813 la Leipzig, ca fiu al unui funcționar de poliție, el își pierde de timpuriu tatăl, iar mama sa se recăsătoriește cu Ludwig Geyer, actor, poet și pictor, care

are marele merit de a fi îndrumat cel dintîi preocupările artistice precoce ale copilului. După moartea lui Geyer (1821), familia Wagner se mută la Drezda. Aci, încă de pe băncile liceului, se manifestă la tînărul Wagner o puternică atracție pentru literatura dramatică; pe lîngă traduceri din autorii clasici, el scrie chiar o dramă în genul pieselor de teatru cavalierești. Între timp, familia se reîntoarce la Leipzig și acum — mai ales sub influența muzicii lui Beethoven, pe care avu prilejul s-o cunoască din concertele celebrei orchestre de la Gewandhaus — se naște în el hotărîrea de a se dedica exclusiv muzicii. Paralel cu studiile de estetică și filozofie de la universitate, el își însușește bazele tehnicii componistice, bucurîndu-se de învățăturile unui bun muzician, organistul Theodor Weinling (1780—1842).

Din această perioadă datează primele sale compoziții : o uvertură pentru orchestră mare, o simfonie și prima sa operă, intitulată *Nunta* (1832), din care scrisese textul în întregime (distrus mai tîrziu de autor), precum și muzica pentru prima scenă. În anul 1833 începe cariera sa muzicală propriu-zisă, atunci cînd Wagner colindă orașele Germaniei în căutarea unui cerc de activitate potrivit. Dirijor de cor la teatrul din Würzburg, Wagner scrie și compune opera *Zînele*, după un basm al lui Gozzi. Pusă în scenă în întregime abia în anul 1888 (cinci ani după moartea compozitorului), ea vădește încă influența covîrșitoare a lucrărilor lui Weber, cel mai de seamă reprezentant al operei romantice germane. Tot în acești ani începe compunerea operei *Interzicerea dragostei* (*Das Liebesverbot*), avînd la bază comedia *Măsură pentru măsură* a lui Shakespeare. Sub influența ideologică a grupării literare *Tînăra Germanie* — reprezentînd opoziția cercurilor democrate burgheze împotriva forțelor reacționare, mult întărite în urma înfrîngerii lui Napoleon — compozitorul a transpus aci una din concepțiile ei de predilecție : „emanciparea cărnii“, adică apologia cultului iubirii libere. Opera a fost reprezentată o singură dată (la 29 martie 1836) pe scena teatrului orășenesc din Magdeburg, unde Wagner ocupa postul de director muzical. După dizolvarea acestei trupe de operă, compozitorul continuă peregrinările sale : întîi se stabilește la Berlin (unde compune uverturile *Polonia*

și *Britania*), apoi la Königsberg (unde se căsătorește cu cîntăreața de operă Minna Planer — prima sa soție) și în sfîrșit ocupă postul de dirijor al teatrului din Riga între anii 1837—1839. Hărțuit de creditorii săi și sperînd că va avea mai multe șanse de reușită într-o mare capitală europeană, el plecă în grabă din Riga și, după ce în drum spre Londra a scăpat dintr-o cumplită furtună pe mare (care l-a inspirat pentru a compune opera *Vasul fantomă*), sosi în sfîrșit la Paris.

Cei trei ani petrecuți aci l-au făcut să cunoască îndeaproape toate aspectele unei societăți pentru care activitatea artistică se rezuma la o afacere bănească. Desigur că unui artist cu tendințe îndrăznețe de reformă a teatrului de operă, Parisul din vremea aceea nu-i putea oferi un teren de afirmare prielnic. Înșelat în speranțele sale, Wagner îndură o neînchipuită mizerie, fiind silit să-și susțină existența din diferite lucrări ocazionale și articole de revistă. În această perioadă, el compune uvertura *Faust* și termină textul și muzica a două lucrări dramatice importante: *Rienzi* și *Vasul fantomă*.

Reușind în cele din urmă ca operele sale să fie acceptate spre a fi reprezentate în Germania, el se întoarce în patrie în primăvara anului 1842, asistînd la premiera triumfală a lui *Rienzi*, la Teatrul de Operă din Drezda. Compusă în genul „operei mari” franceze din vremea aceea, cu numeroase scene de mase, ansambluri, balet fastuos, această lucrare se distinge net de modelele sale printr-o zugrăvire mai veridică a personajelor principale și o îngrijită prelucrare a motivelor principale (uvertura a rămas pînă astăzi o piesă simfonică de mare efect). Eroul principal al operei, tribunul popular Cola di Rienzi, combate domnia aristocraților atotputernici de la Roma și, cu toate că este învins, ideile de libertate au reușit să însușească masele populare. Primirea favorabilă de care s-a bucurat și cealaltă operă — *Vasul fantomă* (*Olandezul zburător*) — avu ca urmare numirea compozitorului în postul de dirijor al Teatrului de Operă din Drezda. În această calitate, el a desfășurat o neobosită activitate (1843—1849), caracterizată prin numeroase și remarcabile puneri în scenă de opere, precum și executarea, în cadrul

unor concerte simfonice, a unor lucrări pînă atunci puțin apreciate de marele public (compozițiile lui Berlioz, Simfonia IX de Beethoven etc.). Pe tărîmul creației, compune cantata pentru cor bărbătesc și orchestră *Cina apostolilor* (1843), apoi operele *Tannhäuser* (1845) și *Lohengrin* (terminată în 1848 și reprezentată în anul 1850).

Adînc nemulțumit de împrejurările politice ale Germaniei contemporane, unde acțiunea absolutistă înăbușea cea mai mică manifestare dramatică — ceea ce ducea și la o anchi-lozare a vieții artistice, care punea preț doar pe formele unei virtuozități exterioare — Wagner se simte puternic atras de ideile progresiste ale epocii, care aveau o largă circulație în rîndul unor pătri lumnate ale burgheziei și intelectualității. Deși de natură confuză — un amestec de socialism utopic și individualism anarhic — aceste curențe aveau totuși în fond o tendință net revoluționară, urmărind desăvîrșirea revoluției burgheze, abolirea iobăgiei și unificarea Germaniei, împărțite în zeci de regate și principate. Wagner se aruncă aproape orbește în vîltoarea luptelor politice, ține discursuri, publică manifeste (cităm din manifestul intitulat *Revoluția* : „...Vreau să nimicesc acea organizare a lucrurilor, care face din milioane de oameni sclavii unui mănunchi de bogătași, iar pe aceștia, la rîndul lor, îi transformă în sclavii propriei lor puteri, a propriei lor bogății...“), iar atunci cînd, la începutul lunii mai 1849, izbucnește la Drezda revoluția populară, îl vedem luptînd pe baricade, avînd alături, ca tovarăș de luptă, pe renumitul anarhist rus Mihail Bakunin (1814—1876), membru al guvernului revoluționar !

Înfrîngerea răscoalei, apoi mandatul de arestare emis împotriva sa îl silesc să ia calea exilului, stabilindu-se în cele din urmă la Zürich, în Elveția, unde avea să rămînă zece ani (pînă în anul 1859). Acum el găsește răgazul necesar spre a face cunoscute unor cercuri cît mai largi concepțiile sale inovatoare din domeniul teoriei artelor și al esteticii, publicînd studiile *Arta și revoluția* (1849), *Opera de artă a viitorului* (1850), precum și cartea *Operă și dramă* (1851).

Cunoscînd din propria sa experiență nivelul artistic extrem de scăzut al teatrului de operă din vremea sa — unde predominau lucrările italiene și franceze compuse pe același

calapod, urmărind doar să servească de amuzament unui public aristocrat, deținător de titluri sau de averi importante — Wagner și-a pus drept scop *reforma* însăși a genului de operă. El se ridică împotriva conținutului tradițional al libretului de operă, care nu tindea să descrie întâmplări sau sentimente cu semnificații umane, ci servea doar ca pretext pentru etalarea unor arii de virtuozitate vocală (opera italiană), sau a unora cu efect superficial, pur exterior („opera mare“ franceză). Căutând sinteza între elementul dramatic și cel muzical, Wagner ajunge la crearea unei forme noi de operă: *drama muzicală*, în care cele două arte amintite se îmbină în mod armonios. (Despre trăsăturile caracteristice ale dramei muzicale wagneriene, vom reveni în părțile de analiză a operelor).

Tot în perioada exilului, se desăvârșește elaborarea monumentalei tetralogii (ce se execută în patru serii consecutive) *Inelul Nibelungilor*, inspirate din vechile epopei populare *Edda* și *Cîntecul Nibelungilor*, de origine scandinavă, respectiv germană. În concepția inițială a lucrării, care a fost începută încă de pe cînd se afla la Drezda, ni se dezvăluie în mod clar puternicele tendințe progresiste și revoluționare ale autorului. El a pus în centrul acțiunii pe tânărul erou Siegfried, care duce lupta pentru a scăpa omenirea de sub „stăpînirea blestemată“ a aurului, arătînd totodată și singura cale spre fericire: iubirea, care purifică omenirea. Inelul de aur al Nibelungilor duce treptat la pieire pe toți cei ce-l posedă. Sfirșitul dramei a fost inițial conceput în sens optimist: domnia aurului ia sfîrșit, Nibelungii sînt eliberați, iar aurul este înapoiat Rinului, fiind înghițit de valurile fluviului (după cum se știe, Wagner a scris întîi *ultima* parte a tetralogiei, intitulată *Moartea lui Siegfried*, care a devenit mai tîrziu *Amurgul zeilor*).

Neputînd întrevădea posibilitatea montării pe scenă a unei lucrări atît de grandioase, compozitorul întrerupe *Inelul Nibelungilor* (scrisese textul pentru toate cele patru opere și muzica pînă la jumătatea actului II din a treia operă — *Siegfried*) și în scurt timp scrie opera *Tristan și Isolda* (1857—1859), ce reflectă noile sale tendințe filozofice pesimiste, sub înrîurirea concepțiilor lui Schopenhauer,

În anii următori, Wagner se strădui zadarnic să obțină reprezentarea ei pe una din scenele germane, după cum o nouă redactare a operei *Tannhäuser*, compusă special pentru Opera Mare din Paris (1861), s-a soldat cu un insucces total, în urma scandalului provocat la repetiție de adversarii compozitorului.

Fiind amnistiat, după ani lungi de exil, se întoarce în Germania în anul 1861. La început, compozitorul se luptă din greu pentru afirmarea ideilor sale artistice, trebuind să întreprindă numeroase turnee de concerte în Germania și Rusia (1863), dirijând părți din lucrările sale. În aceste clipe grele intervine pe neașteptate în sprijinul său tânărul rege Ludovic II al Bavariei, admirator fanatic al creațiilor sale, și-l aduce la München (1864) unde, în anul următor, are loc premiera mult așteptată a operei *Tristan și Isolda*. Dar intrigile cercurilor de la Curte îl silesc să părăsească în curînd orașul München. El pleacă din nou în Elveția, stabilindu-se în localitatea Tribschen, aproape de Lucerna. Aci Wagner termină compunerea operei comice *Maestrul cîntăreți din Nürnberg*, reprezentată pentru prima oară la München (1868).

În această perioadă, el reia de asemenea compunerea tetralogiei *Inelul Nibelungilor*, terminînd *Siegfried* (1871), apoi *Amurgul zeilor* — ultima parte a ciclului (1874); elaborarea muzicală a durat așadar peste 20 de ani! Între concepția primordială și cea definitivă a lucrării există deosebiri esențiale, determinate de schimbarea ideologică a autorului: la fel ca o mare parte a intelectualetății germane, în urma înfrîngerii Revoluției din 1848—1849, Wagner pierde și el încrederea într-o reînnoire pe baze democratice a Germaniei și trece de partea reacțiunii, reprezentate prin regimul absolutist al lui Bismarck.

Astfel, luptătorul pe baricade republican se transformă într-un monarhist, admiratorul filozofiei materialiste a lui Feuerbach devine un adept al filozofiei pesimiste a lui Schopenhauer, „socialistul“ din 1849 ajunge pînă la calomnierea Comunei din Paris și la glorificarea Germaniei lui Bismarck!

În consecință, drama inițial eroică a lui Siegfried a fost transformată într-o tragedie a fatalității, plină de pesimism,

avînd ca personaj central pe Wotan, căpetenia zeilor. Acesta — deşi zeu suprem — se zbate neputincios în mijlocul luptei pentru obţinerea inelului de aur al Nibelungilor, luptă în care sînt deopotrivă încheşti zeii, uriaşi (Fafner), pitici (Mime), eroi şi războinici (Siegfried, Hagen, Gunther) şi care nu se dau în lături nici de la trădări şi nici de la crime. Lipsit de voinţă, Wotan doreşte *moartea* ca singura scăpare de sub dominaţia aurului; astfel, la sfîrşitul tetralogiei, în scena finală din *Amurgul zeilor*, Walhalla, locaşul zeilor, se prăbuşeşte în flăcări. Pier nu numai zeii dar şi eroul Siegfried, care cade jertfă aceluiaşi blestem al aurului de care trebuia, la început, să elibereze lumea.

Din punct de vedere muzical, laitmotivul wagnerian îşi atinge aci apogeul. Rolul orchestrei a crescut la maximum, nu numai ca semnificaţie muzical-dramatică, dar şi cantitativ: cîte patru instrumentişti la fiecare grup de suflători, şase harpe, tube speciale (denumite „tube-nibelungi“ sau „Wagner-tube“), orchestra de coarde mult întărită. Cu toate că — la fel ca şi în *Tristan şi Isolda* — ascultarea *Tetralogiei* este oarecum îngreunată printr-o desfăşurare scenică uneori prea statică, avînd în cuprinsul ei o mulţime de povestiri precum şi discuţii îndelungate, întîlnim numeroase pasaje din cele mai grandioase, care pot sta alături de cele mai bune creaţii ale maestrului: *Povestirea lui Loge*, *Scena finală* şi *Intrarea zeilor în Walhalla* (*Aurul Rinului*), *Cîntecul primăverii a lui Siegmund*, *Cavalcada walkiriilor*, *Despărţirea lui Wotan şi Vraja focului* (*Walkiria*), *Făurirea spadei Nothung*, *Murmurul pădurii*, *Scena de dragoste dintre Siegfried şi Brünnhilda* (*Siegfrîd*), *Călătoria lui Siegfried pe Rin*, *Marşul funebru la moartea lui Siegfried* (*Amurgul zeilor*). Tot aci este locul să amintim piesa simfonică ocazională *Idila lui Siegfried*, compusă la naşterea fiului său Siegfried (1870), avînd la bază patru laitmotive din actul III al opereii cu acelaşi nume.

Între timp, Wagner îşi vede realizat încă unul din ţelurile pentru care a militat o viaţă întreagă: întemeierea unui teatru destinat special reprezentării lucrărilor sale. Teatrul de la Bayreuth se inaugurează cu prima executare integrală a *Tetralogiei* (13—16 august 1876) şi de atunci pînă în

zilele noastre, festivalurile wagneriene din această localitate, devenită celebră în lumea întreagă, reușesc să realizeze în fiecare an spectacole de cea mai înaltă valoare artistică.

Tendențele antirealiste din ultima sa perioadă de creație, se manifestă din plin în *Parsifal*, cea din urmă lucrare dramatică, reprezentată la 26 iulie 1882 pe scena Teatrului festivalurilor din Bayreuth. Străbătută de misticism, această lucrare monumentală nici nu mai este considerată de autor ca o operă sau dramă muzicală ci un fel de oratoriu-mister (*Bünnenweihfestspiel*). Dar și aci, mai mult ca în oricare din ele, ne impresionează uriașa măiestrie artistică a compozitorului; unele părți ca, de pildă: preludiul orchestral (cu lăitmotivele *Cinei*, al *Graal*-ului și al *Credinței*), apariția fetelor-flori (începutul actului II) sau, în sfârșit, splendida scenă cunoscută sub numele de *Farmecul Vinerii Mari* (din actul III), ne emoționează adânc și ne uimesc prin neasemuita bogăție armonică și melodică, precum și prin coloritul orchestral diferențiat la extrem.

Chinuit de o boală de inimă, Wagner moare subit la 13 februarie 1883 la Veneția. Readus în patrie, corpul său a fost înmormântat la Bayreuth, în grădina vilei sale Wahnfried.

VASUL FANTOMĂ

Operă romantică în 3 acte. Textul de compozitor.

DALAND, corăbier norvegian (*bas*); SENTA, fiica sa (*soprană*); ERIK, vânător (*tenor*); MARY, bătrîna doică (*mezzo-soprană*); CIRMACIUL de pe corabia lui Daland (*tenor*); OLANDEZUL (*bariton*).

Mateloți norvegieni, mateloții Olandezului, femei și fete norvegiene.

Locul și timpul acțiunii: pe coastele Norvegiei, la mijlocul secolului XVII.

Uvertura, în forma unei fantezii simfonice, cuprinde temele principale ale operei, rezumînd astfel întreg conținutul

ei. Peste un *tremolo* agitat al instrumentelor de coarde, răsună *motivul* impetuos al *Olandezului* ce cutreieră mările în mijlocul unei furtuni năpraznice. Atmosfera se liniștește treptat, făcînd loc *motivului* senin al *mîntuirii*, intonat întîi de suflătorii de lemn. Aceste două motive revin în decursul unei dezvoltări simfonice de mare amploare. Ca un episod ce creează o atmosferă de voie bună, mai intervine și melodia din corul mateloților norvegieni. Uvertura se termină cu *motivul mîntuirii*, simbolizînd sfîrșitul suferințelor eroului.

Actul I

Țărmul abrupt al mării. O frutună năprasnică răscolește marea în timp ce se apropie o corabie care s-a refugiat înspre țărm; mateloții reușesc în cele din urmă să arunce ancora. Vasul este al corăbierului norvegian Daland, pe care-l vedem punînd piciorul pe țărmul stîncos. Între timp marea s-a mai liniștit, astfel că el dă dispoziții ca toată lumea să se culce pentru ca vasul să poată porni mai departe a doua zi în zori.

Pe bord rămîne de veghe numai cîrmaciul. El se gîndește cu dor la iubită sa care-l așteaptă acasă. (*Cîntec*). Cuprins de oboseală, adoarme și el în cele din urmă.

Deodată valurile mării se ridică din nou și din depărtări se vede apropiindu-se cu repeziciune o corabie mare, cu pînzele purpurii, care ancorează de asemenea în apropierea țărmului. (*Motivul Olandezului*). De pe corabie coboară un bărbat cu fața palidă și se oprește în fața stîncilor: este Olandezul. În cuvinte emoționante el ne descrie soarta sa tragică: Au trecut din nou alți șapte ani de peregrinări continue peste mări și oceane. Sufletul său chinuit este sortit să nu găsească izbăvire pînă ce nu va fi mîntuit prin iubirea credincioasă a unei femei. Îșelat de atîtea ori în speranțele sale, Olandezul așteaptă ca supremă salvare Judecata de apoi care, odată cu nimicirea sa, îi va aduce odihna veșnică. (*Recitativ și Arie*).

Între timp, Daland s-a trezit și, ieșind pe bordul corăbiei sale, observă vasul străin, acostat la țărm. Îl trezește numai-

decît pe cîrmaci, dar acesta zadarnic strigă înspre vasul misterios. Daland l-a observat însă pe bărbatul de pe ţărm şi-l întreabă încotro merge. Olandezul îi răspunde că de ani de zile rătăceşte prin toate colţurile lumii, fără să fi găsit un cămin pe care să-l poată numi al său. Îl roagă, prin urmare, pe corăbierul norvegian să-l adăpostească în casa lui pentru o noapte, oferindu-i în schimb o lădiţă plină cu perle şi pietre preţioase. Îi mai spune că vasul său este plin cu astfel de comori pe care i le va dăruia bucuros, dacă va fi primit în familia lui. Aflînd că Daland are o fiică, îi cere numaidecît mîna ei, pe care corăbierul i-o acordă bucuros, impresionat de nemăsurata bogăţie a Olandezului.

Timpul s-a înseninat : profitînd de vîntul prielnic de miazăzi, mateloţii de pe corabia lui Daland pregătesc voioşi pînzele pentru plecare. Olandezul îi va urma în curînd pe vasul său.

Actul II

Introducerea orchestrală, bazată pe melodia cîntecului cîrmaciului şi a dansului mateloţilor norvegieni, înfăţişează sosirea celor două corăbii.

Cameră în casa lui Daland. Fetele stau în jurul vîrtelniţelor. În timpul lucrului, ele se gîndesc la iubiţii lor plecaţi pe mare şi a căror revedere apropiată o aşteaptă cu dor. (*Cîntecul torcătoarelor*). Numai Senta, fiica lui Daland, nu lucrează. O vedem şezînd într-un jeţ, privind îngîndurată la un portret din perete, ce reprezintă pe Olandezul rătăcitor. Bătrîna doică Mary o ceartă pentru că-şi pierde timpul în închipuiri deşarte, iar fetele izbucnesc în rîsete, amintindu-i în glumă că iubitul ei Erik va fi desigur gelos.

În cele din urmă, pentru a fi pe placul fetelor, Senta le povesteşte *Legenda Olandezului rătăcitor* care parcurge fără preget mările, fără a-şi găsi odihnă decît cînd va fi mîntuit prin iubirea unei femei credincioase. Cerul l-a lovit cu acest blestem deoarece, în timpul unei furtuni groaznice, el a jurat că va înconjura cu orice preţ o faleză, chiar dacă drumul acesta va dura o veşnicie. Numai din şapte în şapte ani el

poate să coboare pe țărm, dar pînă acum nici o femeie nu i-a rămas credincioasă. Plină de înflăcărare, Senta mărturisește fetelor că-l va salva ea pe bărbatul mult încercat de soartă. (*Baladă*).

În timpul ultimelor cuvinte ale Sentei își face apariția Erik, tînărul vînător îndrăgostit de ea. El anunță sosirea corăbiei lui Daland. Fetele, îndemnate de Mary, se pregătesc în grabă pentru primire, apoi pleacă voioase în întîmpinarea mateloților.

Erik și Senta au rămas singuri. Tînărul îi destăinuiește din nou iubirea lui statornică și o roagă ca și ea să țină mai departe la el. Îl îngrijorează însă interesul ei atît de viu pentru bărbatul misterios, zugrăvit în tabloul din perete. Erik povestește că a avut chiar un vis straniu : Dintr-o corabie străină au coborît doi bărbați ; unul era tatăl Sentei, iar celălalt un bărbat palid, necunoscut. Senta s-a aruncat la picioarele străinului care a ridicat-o la pieptul său, apoi au dispărut amîndoi pe mare. Auzind acest vis, speranțele Sentei că Olandezul va veni la ea, se întăresc, astfel că mărturisește lui Erik că este gata să-l urmeze pe omul acela. Cuprins de disperare, Erik fuge din odaie.

Senta rămîne singură și, privind tabloul, imploră cerul să-l izbăvească pe bărbatul prigonit de soartă.

Deodată ușa se deschide și în prag apare Daland, urmat de Olandez. Senta scoate un strigăt de mirare, apoi rămîne nemișcată fără a scoate un cuvînt, cu privirea ațintită în ochii străinului. Văzînd atitudinea ei, Daland o îndeamnă să ureze bun-venit oaspetelui lor, un corăbier care, în decursul îndelungatelor sale călătorii, a strîns multe bogății și acum a venit să locuiască la ei. Dacă Senta primește, Olandezul îi va fi bărbat. (*Arie*). Observînd că nu scot nici un cuvînt și că ei continuă să se privească în tăcere, Daland îi lasă singuri.

Tăcerea este întreruptă de cuvintele Olandezului care, la vederea tinerei fete, simte că-l cuprinde din nou speranța mîntuirii sale. Întrebînd-o pe Senta dacă nu este cumva împotriva alegerii făcute de tatăl ei, fata îi destăinuiește dragostea ce i-o poartă de mult timp, unită cu hotărîrea ei de a-i păstra o credință veșnică. În felul acesta, ea îl va salva de blestemul lui. (*Duet*).

Atunci cînd Daland revine, anunțînd că toată lumea este pregătită pentru sărbătorirea întoarcerii sale în patrie, Senta și Olandezul pecetluiesc printr-o strîngere de mînă legămîntul lor pentru veșnicie.

Actul III

Țărmul stîncos; într-o parte, casa lui Daland. Este noapte; cele două corăbii stau ancorate în apropierea țărmului. În timp ce pe vasul Olandezului totul este în întuneric, domnind o liniște de mormînt, pe corabia lui Daland este lumină și veselie. Mateloții norvegieni sărbătorească prin cîntece și jocuri întoarcerea corăbiei, odată cu logodna fiicei comandantului lor. (*Cor bărbătesc și Dans*).

Sosesc și fetele, aducînd coșuri pline cu mîncare și băutură. Împreună cu mateloții lui Daland, ele încearcă să strige pe oamenii de pe vasul Olandezului. Dar tăcerea continuă să rămînă la fel de apăsătoare, astfel că norvegienii reîncep cîntecul lor.

Deodată, valurile mării se ridică în jurul vasului misterios. De pe coverta lui, se aude din ce în ce mai puternic vocea mateloților Olandezului. La început, marinarii norvegieni încearcă să biruie, prin cîntecul lor vesel, spaima care i-a cuprins, dar în cele din urmă părăsesc cu groază corabia lor, însoțiți de risetele batjocoritoare ale celor de pe vasul Olandezului.

Marea s-a liniștit. Din casa părintească iese grăbită Senta, urmată îndeaproape de Erik. Acesta îi reproșează că l-a părăsit de dragul acelui străin misterios. Erik îi mai amintește fetei că, în ziua plecării pe mare a tatălui ei, ea i-a jurat credință veșnică. (*Cavatînă*). Dar, pe neașteptate, își face apariția Olandezul care, fără să fie observat de ei, a ascultat toată convorbirea lor. Dacă Senta a jurat cu adevărat credință și altui bărbat, înseamnă că ea este la fel de necredincioasă ca și celelalte femei: prin urmare, el va trebui să pornească din nou în largul mării. Olandezul își ia rămas-bun, dezvăluind Sentei taina soartei sale: blestemul ce-l urmărește pe el lovește și pe femeia care nu și-a ținut

jurământul de credință. Dar pentru că o iubește pe Senta, el preferă s-o părăsească spre a o scăpa măcar pe ea de blestem.

La strigătele lui Erik, se adună toată lumea, împreună cu mateloții, Daland și Mary. În fața lor, străinul le destăinuiește că nu este altcineva decât *Olandezul rătăcitor* de care au auzit vorbindu-se cu toții! Apoi se urcă pe vasul său care se depărtează în largul mării.

Smulgându-se din brațele celor ce o rețineau, Senta se aruncă de pe stîncă în mare, spre a-i dovedi Olandezului că i-a rămas credincioasă pînă la moarte. Dar în clipa aceasta, în largul mării, vasul Olandezului este înghițit de valuri. Sufletul chinuit al corăbierului a găsit acum odihna veșnică.

Opera Vasul fantomă (am adoptat și noi titlul sub care lucrarea a fost cunoscută și reprezentată în țara noastră, deși traducerea exactă a titlului original Der fliegende Holländer ar fi Olandezul zburător — astfel cum a redat-o poetul Șt. O. Iosif — sau mai precis Olandezul rătăcitor) constituie prima creație matură a lui Richard Wagner. Dacă lucrarea sa precedentă Rienzi este scrisă încă în maniera operelor monumentale „mari“ cu subiect istoric, în floare în acea epocă (Meyerbeer, Auber, Spontini) — ceea ce explică de altfel succesul ei triumfal de la premieră — dimpotrivă, în Vasul fantomă se manifestă pentru prima oară tendințele de înnoire a genului de operă, dezvoltate apoi în lucrările sale de mai târziu.

Figura corăbierului blestemat, care rătăcește pe întinderile nesfîrșite ale mărilor și oceanelor, este proprie unor legende populare datînd din secolul XVII. Ea a primit o redactare literară în 1834 într-o carte a cunoscutului scriitor german Heinrich Heine (1797—1856), intitulată Salonul unde în partea a patra, purtînd denumirea Din memoriile domnului Schnabelewowski, se descrie o reprezentație teatrală la Amsterdam, avînd ca subiect legenda Olandezul rătăcitor. Alături de lucrarea lui Heine și de vechea legendă

populară, un alt izvor de inspirație — fără de care Wagner poate nici nu s-ar fi gândit la un astfel de subiect — l-a constituit călătoria sa aventuroasă pe o corabie veche cu pînze, cînd, urmărit de creditori, a trebuit să părăsească în grabă, împreună cu soția sa, orașul Riga, unde era dirijor la Teatrul de Operă (1839). În drum spre Londra, corabia surprinsă de furtună a trebuit să se refugieze într-un port norvegian și aci, peisajul sălbatic al coastei stîlcoase l-a impresionat puternic. Ajuns la Paris și nevoit să trăiască în condiții foarte grele de existență, el schiță scenariul noii sale opere, a cărei acțiune corespundea de altfel cu propriile sale frămîntări sufletești.

Vasul fantomă este balada dramatizată a unui om blestemat de soartă și condamnat să rătăcească veșnic cu vasul său pe valurile mării, neputîndu-și găsi izbăvirea decît prin dragostea plină de credință a unei femei. Figura sa simbolizează tendința veșnică a omului spre fericire, luptînd împotriva piedicilor din calea sa.

Ca și Olandezul legendar, viața lui Wagner s-a rezumat pînă atunci la un șir nesfîrșit de peregrinări și eșecuri, cău-tînd și el cu aceeași înfrigurare mîntuirea : realizarea planurilor sale artistice și posibilitatea reprezentării cu succes a creațiilor sale.

Speranțele sale de a-și vedea această lucrare primită la Opera Mare din Paris s-au dovedit însă deșarte. Comunicînd proiectul său directorului Operei, acesta s-a declarat gata să-i preia doar scenariul ce cuprindea trăsăturile generale ale acțiunii ; libretul și muzica au fost scrise apoi de către niște autori francezi, de atunci dați de mult uitării. (Amintim că o operă tot cu titlul de Vasul fantomă și cu muzica de Dietsch a și fost reprezentată în 1842 pe scena Operei Mari din Paris, suferind o cădere totală). În mijlocul acestei situații dezolante, Wagner redactează libretul și compune muzica operei sale, care a fost terminată în anul 1841.

După întoarcerea sa în Germania, devenind celebru în urma succesului operei *Rienzi* (premiera la Opera din Drezda avînd loc la 20 octombrie 1842), la scurt timp văzu și Vasul fantomă lumina rampei, fiind reprezentată pentru prima oară tot la Opera din Drezda, la 2 ianuarie

1843. Caracterul cu totul neobișnuit al noii lucrări, atât de deosebită față de toate operele din repertoriul curent, nu i-au asigurat însă de la început un succes deosebit.

Avînd ca punct de plecare opera romantică germană, în special lucrările lui Weber (*Freischütz*, *Euryanthe* etc.), în *Vasul fantomă* a fost păstrată împărțirea operei în numere de sine stătătoare, care se integrează însă în mod organic în desfășurarea acțiunii sau formează ele înșile scene bine încheiate din punct de vedere dramatic (de pildă: monologul Olandezului din actul I, care cuprinde de pe acum trăsăturile caracteristice ale dramei muzicale wagneriene din perioada de maturitate). Cu toate că, în cadrul ansamblului muzical, rolul principal este încă rezervat elementului vocal, trebuie să menționăm importanța deosebită acordată orchestrei. Spre deosebire de operele din vremea sa, unde orchestra avea doar rolul de acompaniator al vocilor, aci ea intervine în mod activ, zăgrăvind prin culori instrumentale vii întîmplările de pe scenă.

Tot orchestrei îi revine rolul de a semnală, cu ajutorul unor motive caracteristice, apariția personajelor principale sau a unor situații anumite. Desigur, aceste „motive conducătoare“ (termenul german de „*Leitmotiv*“ a fost adoptat și în limba noastră pentru a desemna acest procedeu muzical tipic lui Wagner) încă nu au găsit în această operă o întrebuințare atât de covârșitoare ca în operele sale ulterioare, totuși unele sînt deosebit de semnificative, cum ar fi leitmotivul impetuos al Olandezului sau motivul plin de expresie al mîntuirii.

Acțiunea dramatică se desfășoară pe fondul unor tablouri descriptive, luate atât din natura înconjurătoare, cît și din viața de toate zilele. Muzica zăgrăvește admirabil marea nețărmită, cînd liniștită, cînd străbătută de furtuni. De asemenea, scenele de gen din viața populației norvegiene (Corul torcătoarelor din actul II, Corul și Dansul marinarilor de la începutul actului III), constituie momente muzical-dramatice remarcabile, pline de vitalitate, în vădit contrast cu tragismul acțiunii principale.

TANNHÄUSER

Operă romantică în 3 acte (4 tablouri). Textul de compozitor.

HERMANN, landgraful (domnitorul) Turingiei (*bas*); TANNHAUSER (*tenor*), WOLFRAM VON ESCHENBACH (*bariton*), WALTER VON DER VOGELWEIDE (*tenor*), BITEROLF (*bas*), HEINRICH DER SCHREIBER (*tenor*), REINMAR VON ZWETER (*bas*) — cavaleri și cîntăreți; ELISABETH, nepoata landgrafului (*soprană*); VENUS (*soprană*); UN PĂSTOR TINĂR (*soprană*).

Patru paji, cavaleri, nobili, femei nobile, pelerini bătrîni și tineri; bacante, nimfe, sirene, fauni și satiri.

Locul și timpul acțiunii: Turingia, la Wartburg, la începutul secolului XIII.

Uvertura redă în mod grăitor cele două elemente ce stau la baza acestei drame muzicale: lumea cavalerilor din evul mediu, cu preceptele lor rigide, și lumea desfătărilor nestăvilite. Ea începe cu melodia gravă a corului pelerinilor, care crește pînă la deplina ei desfășurare (instrumente de suflat de alamă cu un acompaniament foarte caracteristic al coardelor), ca apoi să se depărteze. Atmosfera se schimbă brusc: în fața noastră muzica ne dezvăluie toate farmecele împărăției zeiței Venus („*Venusberg*“). Muzica ne redă apoi pe Tannhäuser care intonează imnul său închinat zeiței iubirii. Îureșul plăcerilor dezlănțuite continuă, muzica ne evocă pe Venus, chemîndu-l ademenitor pe erou, care îi adresează pentru a doua oară cîntecul iubirii. Bacanala a ajuns la apogeu. Treptat beția simțurilor se potolește; din depărtare, se aude iarăși cîntecul pelerinilor apropiindu-se din ce în ce mai mult pînă ce răsună în toată splendoarea sa, vestind izbăvirea supremă.

Actul I

(Tabloul 1). Interiorul grotei zeiței Venus.

Venus stă întinsă pe culcușul ei, avînd alături de ea pe Tannhäuser. În jurul lor se desfășoară orgia sălbatică a tot felul de bacante, sirene, nimfe, fauni și satiri, înlănțuiți într-un

iureș amețitor. Apoi, încetul cu încetul, totul se liniștește și în grotă nu mai rămîn decît Tannhäuser și Venus : din depărtare se aude chemarea suavă a sirenelor. (*Bacanala*).

Din desfășurarea dramei aflăm că, ne mai putînd suporta viața rigidă la curtea lui Hermann, landgraful Turingiei, cîntărețul Tannhäuser a plecat din Wartburg, de la castelul landgrafului, și acum îl găsim alături de Venus în împărăția tuturor voluptăților. Dar obosit de atîtea desfătări, el este cuprins de nostalgia revederii plaiurilor înverzite pe care le-a părăsit. Zeița caută cu disperare să-l rețină, înfățișîndu-i toate ispitele iubirii ei pătimașe. Tannhäuser preamărește într-adevăr frumusețea ei răpitoare, dar înainte de toate el este om și ființa lui cere nu numai desfătare ci și luptă și durere. De aceea, el se arată neclintit în hotărîrea sa de a pleca. (*Imn închinat lui Venus*).

Astfel, pe Tannhäuser nu-l mai pot reține nici implorările, nici chiar mînia zeiței : el își ia rămas-bun pe veci de la ea. Atunci cînd Tannhäuser îi spune că salvarea lui este în Fecioara Maria, Venus se face nevăzută, odată cu grotă ei fermecată.

(Tobloul 2). Valea înverzită; în fund, castelul Wartburg. Tannhäuser se găsește în mijlocul unui peisaj luminat de razele soarelui de primăvară. Un tînăr păstor cîntă din fluier și salută cu bucurie sosirea primăverii.

Se aude din depărtare, apropiindu-se din ce în ce, cortegiul unor pelerini bătrîni, care se duc la Roma pentru a obține iertarea păcatelor. (*Corul pelerinilor*). Atunci cînd pelerinii trec prin fața sa, Tannhäuser cade în genunchi, plin de căință. Pelerinii se depărtează, în timp ce păstorul pleacă și el cu turma sa.

Corni de vînătoare vestesc apropierea unor cavaleri : este landgraful însoțit de un grup de cîntăreți, printre care se găsește și Wolfram. Aceștia recunosc în pribeagul ingenunchiat pe vechiul lor prieten care a părăsit de atîta timp cercul lor. Deși insistă cu toții ca el să uite neînțelegerile din trecut și să se întoarcă din nou în mijlocul lor, Tannhäuser vrea să plece mai departe. Wolfram îl roagă atunci să rămînă de dragul Elisabethei. Auzînd numele acesta, Tannhäuser se

oprește, cuprins de o puternică tulburare. Wolfram îi povestește cât de mult a suferit tînăra fată de cînd Tannhäuser a părăsit castelul. Cucerită de cîntecele lui, Elisabeth ocolește acum serbările de la Curte, de cînd Tannhäuser nu a mai luat parte la ele.

Adînc mișcat, Tannhäuser cere acum să fie dus la ea : viața îi suride din nou ! Între timp, s-a adunat întreaga suită a landgrafului ; cu toții se îndreaptă spre Wartburg.

Actul II

Sala festivă din Wartburg. O vedem pe Elisabeth pășind din nou în această sală de unde a lipsit atîta vreme. Aflînd de revenirea bărbatului iubit, ea salută cu emoție clipa atît de dorită a revederii. (*Arie*). Tannhäuser își face apariția, însoțit de Wolfram. În timp ce acesta din urmă — care o iubește în taină pe Elisabeth — a rămas resemnat într-o parte a sălii, Tannhäuser cade în genunchi în fața ei.

Elisabeth îl roagă să se scoale : slăvită fie minunea care l-a adus aci ! Ea îi mărturisește că la întrecerile de pe vremuri ale cîntăreților, inima ei a fost vrăjită de cîntul lui, dar de cînd a plecat el, ea a rămas nemîngîiată. Acum amîndoi își exprimă bucuria regăsirii, după care Tannhäuser pleacă împreună cu Wolfram.

Apare acum landgraful. Elisabeth nu ascunde unchiului ei cauza fericirii care a făcut-o din nouă să intre în sala de întrecere a cîntăreților. Landgraful o sfătuiește ca duiosul ei secret să rămînă deocamdată păstrat numai în inima ei. Sunete de trompete anunță sosirea oaspeților, veniți să urmărească întrecerea celor mai renumiți cîntăreți.

Oaspeții își fac intrarea, salutîndu-l pe landgraful Hermann, protectorul artelor. (*Marș și intrarea oaspeților la Wartburg*). Rînd pe rînd apar și cîntăreții, ocupîndu-și locurile. Landgraful aduce tuturor la cunoștință tema întrecerii : taina dragostei. Cîntărețul care va reuși să dezlege în cîntecul său această taină sublimă, va primi premiul din mîinile Elisabetei.

Patru paji adună într-o cupă numele cîntăreților, însemnat pe cîte un pergament; Elisabeth scoate din cupă unul din ele, iar cei patru paji citesc astfel numele primului concurent: Wolfram von Eschenbach.

În cîntecul său, Wolfram preamărește iubirea pură, pe care el o asemuiește unui izvor cu apă limpede. Acest izvor trebuie să curgă netulburat de nici un gînd vinovat. (*Primul cîntec al lui Wolfram*). Oaspeții îl aclamă cu însuflețire pe cîntăreț. Numai Tannhäuser îl contrazice, căci el înțelege altfel iubirea: Apropoiindu-se cu dor nestins de izvorul iubirii, omul trebuie să soarbă din plin frumusețile vieții. Cuvintele sale sînt primite cu răceală și uimire de către cei de față, astfel că, în cele din urmă, și Elisabeth se reține, deși schițase o mișcare de aprobare.

Un alt cîntăreț, Walter von der Vogelweide, slăvește aceeași dragoste pură, spiritualizată. Aclamațiile zgomotoase ale oaspeților au darul să-l îndirjească și mai mult pe Tannhäuser: după el, iubirea trebuie să se împlinească în chip desăvîrșit, lăsînd liberă pornirea dorințelor. În mijlocul agitației generale se ridică Biterolf și, în cuvinte pline de mînie, îl înfruntă pe Tannhäuser, socotind cuvintele acestuia nedemne de un cavaler. Tannhäuser îi răspunde prin cuvinte din ce în ce mai violente, stîrnind nemulțumirea celor de față. Biterolf trage chiar spada, dar landgraful reușește să-l liniștească.

Pentru a împăca spiritele, Wolfram ia cuvîntul pentru a doua oară, aducînd din nou un prinos de laudă iubirii pure. (*Al doilea cîntec al lui Wolfram*). În culmea exaltării, Tannhäuser dezvăluie tuturor că a fost la Venusberg și chiar cîntă imnul său închinat zeiței plăcerilor.

Consternare generală. Femeile îngrozite părăsesc în grabă sala, numai Elisabeth rămîne locului, abia ținîndu-se pe picioare. Cavalerii și cîntăreții, în frunte cu landgraful, se îndreaptă cu spadele scoase spre Tannhäuser. În clipa aceasta, Elisabeth se aruncă înaintea lor și-l apără cu trupul ei. Văzînd mirarea tuturor, Elisabeth mărturisește dragostea ei față de acela care acum i-a zdobit inima. Ea imploră iertare pentru el, urmînd ca, prin pocăință, să obțină mîntuirea sufletului său. Tannhäuser își dă seama că a păcătuit față de Eli-

sabeth, nesocotind iubirea ei curată și, pradă unei cumplite remușcări, el se prăbușește la pământ.

Landgraful îi arată calea mântuirii : să plece la Roma împreună cu un grup de tineri pelerini, care se duc și ei spre a obține iertarea păcatelor. La îndemnul tuturor, Tannhäuser se hotărăște să meargă la Roma, ca astfel să poată aduce o mîngîiere suferințelor Elisabethei.

În clipa aceasta, se aude din depărtare, din vale, cîntecul pelerinilor tineri care au luat drumul pocăinței. Cu strigătul : „la Roma !”, Tannhäuser se depărtează în grabă.

Actul III

Introducerea orchestrală, intitulată „*Pelerinajul lui Tannhäuser*” zugrăvește întii cortegiul pelerinilor care se duc la Roma, în rîndul căroră se găsește și Tannhäuser (*motivul pocăinței*), însoțit de gîndurile bune ale Elisabethei (*motivul implorării*, din finalul actului II). Tema *corului pelerinilor* și *motivul iertării* ne dau imaginea mîntuirii ; singur Tannhäuser nu a găsit iertarea mult dorită (*motivul blestemului*). Revenirea motivului implorării arată calea salvatoare.

Valea care duce spre Wartburg. O zi posomorită de toamnă. Elisabeth stă în genunchi, cufundată în rugăciuni în fața unui crucifix. Liniștea este întreruptă de apariția lui Wolfram care, zărind-o, se oprește. De altfel el a întîlnit-o adeseori aci pe Elisabeth, rugîndu-se pentru mîntuirea lui Tannhäuser și așteptînd reîntoarcerea pelerinilor de la Roma.

Se aude cîntecul pelerinilor bătrîni care se apropie din vale și care se înapoiază, căci au obținut iertarea păcatelor. Zadarnic îl caută ea pe Tannhäuser printre pelerini : el nu s-a întors încă ! Pelerinii se depărtează din ce în ce. Elisabeth cade iarăși în genunchi și se roagă pentru iertarea iubitului ei, spunînd că este gata să-și dea chiar viața pentru mîntuirea lui Tannhäuser. (*Rugăciunea Elisabethei*).

Wolfram se apropie de ea, oferindu-se să o însoțească. Dar Elisabeth îl refuză cu blîndețe, dîndu-i a înțelege prin

gesturi că are de îndeplinit o misiune divină ; apoi se depărtează înspre castel.

S-a înserat. Wolfram a rămas aci și, îngândurat, începe să cînte din harpă. Trist, cu ochii la cer, el se adresează stelei sale iubite, cerîndu-i să-i dea alinare. (*Cîntecul luceafărului*).

Întunericul a cuprins valea : s-a înnoptat de tot. Un bărbat, îmbrăcat într-o haină de pelerin zdrențuită, își face apariția, sprijinindu-se într-un toiag. Wolfram îl recunoaște în cele din urmă : este Tannhäuser. La întrebările prietenului său, el îi povestește că a fost la Roma, dar că acum a venit prin aceste meleaguri doar pentru a găsi din nou drumul spre împărăția zeiței Venus. La auzul acestei mărturisiri, Wolfram este îngrozit ; îl roagă, de aceea, să-i spună ce s-a întîmplat cu el. Tannhäuser îi dezvăluie acum totul : plin de smerenie, el a pornit la Roma unde, supunîndu-se la grele cazne, a implorat de la papă iertarea păcatului săvîrșit. Dar cîința lui sinceră nu a găsit răsunset în inima înaltului prelat. De pe amvonul său, papa l-a blestemat pe vecie, arătîndu-i că va fi mîntuit numai dacă toiagul său va înverzi vreodată ! Cuprins de disperare, Tannhäuser s-a hotărît să meargă iarăși spre Venusberg, în lumea vrăjită a plăcerilor. (*Povestirea pelerinajului la Roma*).

Invocînd stăruitor pe Venus, începe treptat să se facă simțită în jurul lor lumea miraculoasă a zeiței dragostei. În mijlocul unor nimfe care dansează, apare însăși zeița care-l cheamă cu pasiune pe cel ce s-a întors acum de bună voie la ea. Wolfram încearcă să-l rețină, dar Tannhäuser se smulge din mîinile lui și pornește spre zeița care-l așteaptă cu brațele deschise. Wolfram îi spune atunci lui Tannhäuser că un înger s-a rugat pentru el aci pe pămînt și că în curînd îl va binecuvînta din ceruri. Rostirea numelui Elisabethei are darul de a-l opri locului. În aceeași clipă, se aude din depărtare un cîntec trist de înmormîntare. Venus se face nevăzută împreună cu toată suita ei.

Se ivesc zorii zilei. Din spre Wartburg se apropie un cortegiu funebru, avînd în frunte pe bătrîni pelerini ; cîntăreții poartă pe catafalc trupul neînsuflețit al Elisabethei, iar landgraful, cavalerii și nobilii încheie convoiul. Cortegiul se oprește, Tannhäuser este condus de Wolfram lingă catafalc și

aci el își dă sufletul lângă aceea care și-a jertfit viața pentru mîntuirea lui. O tristețe adîncă cuprinde pe toți.

Dar iată că se ivesc din vale pelerinii tineri, purtînd în mijlocul lor toiagul care a înverzit. Sufletul chinuit al lui Tannhäuser a fost mîntuit !



Tendințele innoitoare ale lui Wagner: reforma genului de operă și realizarea „dramei muzicale” au găsit în Tannhäuser prima înfăptuire de seamă, ea devenind în același timp una din cele mai populare lucrări ale sale.

După cum îi arată și titlul (care în mod complet este: Tannhäuser și lupta cîntăreților la Wartburg), subiectul operei se bazează pe două legende populare medievale, legate în mod ingenios de către compozitor. Legenda lui Tannhäuser vorbește despre un cîntăreț care în decursul vieții sale aventuroase ajunge în împărăția fermecată a zeiței Venus. Cuprins apoi de remușcări, el pleacă la Roma, unde papa, în loc de iertare, îi arată cîrja lui pastorală, spunîndu-i că, după cum aceasta nu va înverzi niciodată, tot astfel nici el nu va obține vreodată iertarea păcatelor. Legătura cu legenda luptei cîntăreților la Wartburg a fost realizată de Wagner prin adăugarea figurii Elisabethei, nepoata landgrafului.

Deși acțiunea operei Tannhäuser este luată din domeniul legendelor, ea se caracterizează prin semnificația ei profund umană. S-a căutat încă în timpul vieții autorului să i se dea o interpretare mistică, în sensul demonstrării posibilității de răscumpărare a păcatelor prin suferință și moarte. Wagner însuși a combătut această răstălmăcire unilaterală a fondului acțiunii, în lucrarea sa O comunicare adresată prietenilor mei (1852), ce constituie prefața la trei dintre operele sale apărute în volum.

Într-adevăr, figura lui Tannhäuser ni se prezintă ca un om cu o viață sufletească deosebit de complexă. Șovăind continuu între dragostea divină, pură (personificată în Elisabeth) și cea pămîntească, pasionată (zeița Venus), el trece prin multiple încercări ale vieții: plăcere și pocăință, avînt eroic și deznă-

dejde, iubire și suferință. Ridicîndu-se împotriva fățărniciei concepției asupra dragostei „pure“, Tannhäuser susține cu tărie dreptul omului de a gusta din plin plăcerile dragostei. Dar contradicțiile personalității sale sînt proprii omului din prima jumătate a secolului XIX — epoca romantismului — astfel că și aci compozitorul a adus pe scenă — ca de altfel în toate lucrările sale — ideile vremii sale și unele elemente autobiografice.

În opera Tannhäuser găsim de pe acum aproape toate elementele dramei muzicale wagneriene, înfăptuindu-se astfel ruptura definitivă cu stilul de operă tradițională.

În loc ca textul să fie în întregime subordonat muzicii, constituind doar un pretext pentru apariția părților muzicale, Wagner — care a reunit în persoana sa pe compozitorul genial cu poetul deosebit de înzestrat — pune pe același plan textul și muzica în ceea ce privește importanța fiecăruia din ele. Libretele lucrărilor sale, scrise fără excepție de el, sînt adevărate drame, unde muzica intervine tocmai pentru a sublinia acțiunea scenică și a zugrăvi ceea ce nici cuvintele, nici gesturile nu le pot exprima: sentimentele cele mai variate și viața lăuntrică a personajelor în toată complexitatea ei, atmosfera generală ce încadrează acțiunea, precum și reușitele descrieri ale naturii înconjurătoare.

În locul împărțirii operei în numere convenționale, de sine stătătoare, găsim mari scene dramatice, care trec una în cealaltă, înlăturîndu-se astfel deosebirea dintre recitativ și arie. În această privință, menționăm în special marea scenă a lui Tannhäuser din actul III (Povestirea Romei), în care este prezentat în toată amploarea sa unul din elementele fundamentale ale dramei muzicale wagneriene: recitativul muzical-dramatic, acesta fiind o declamație muzicală, susținută de comentariul orchestrei. Deși, din punct de vedere al formei muzicale, mai întîlnim pe alocuri unele arii închegate (Aria Elisabethei de la începutul actului II, Cîntecul lui Wolfram invocînd luceafărul din actul III sau ansambluri vocale: Intrarea oaspeților la Wartburg), acestea sînt lipsite de orice convenționalism și sînt în perfectă concordanță cu desfășurarea acțiunii scenice.

În fine, orchestra ajunge să aibă o importanță esențială, intervenind în mod activ în decursul întregii opere. Ei îi revine rolul deosebit de important de a scoate în evidență diferitele teme caracteristice (leitmotive), cu semnificația lor de explicare și subliniere a acțiunii scenice. Aceste leitmotive (amintim aci motivul pelerinilor, motivul voluptății, motivul implorării, motivul pocăinței, motivul blestemului) încă nu sînt reunite în mod organic și consecvent într-un sistem unitar, ca în operele următoare, totuși ele se pot distinge din contextul țesăturii muzicale, contribuind astfel în mare măsură la înțelegerea acțiunii operei.

Prima reprezentație a lui T a n n h ä u s e r a avut loc pe scena Operei din Drezda, sub conducerea autorului, la 10 octombrie 1845. După ce redactarea inițială a operei a suferit mai multe modificări ale finalului, elaborate încă la Drezda de către Wagner, ea a fost supusă unor transformări esențiale cu ocazia reprezentării ei la Paris.

Cînd, din dorința împăratului Napoleon III, s-a hotărît înscenarea lui T a n n h ä u s e r la Opera Mare din Paris, cercurile conducătoare au obiectat, ca o deficiență a lucrării, absența unui balet în decursul actului II, într-o vreme cînd aristocrații — obișnuiți a veni cu întîrziere la spectacole — pretindeau să poată vedea, la intrarea lor în sală, grațiile tinerelor baletiste. Desigur că această cerință era cu totul nepotrivită în cazul nostru, în schimb Wagner s-a declarat de acord să dea o dezvoltare mai mare primului tablou din actul I (scena din „Venusberg“).

În această redactare, denumită de atunci „versiunea pariziană“, se trece direct din mijlocul uverturii la bacanala din grotă zeiței Venus (deci fără revenirea în uvertură a temei din corul pelerinilor), această scenă fiind mult amplificată atît din punct de vedere al orchestrației — deosebit de strălucitoare — cît și prin introducerea unor tablouri vivante, cu participarea unui balet luxuriant. Textul și muzica scenei următoare dintre Tannhäuser și Venus au fost de asemenea amplificate; pe de altă parte, în actul II, în cadrul scenelor în legătură cu întrecerea cîntăreților la Wartburg, a fost omis cîntecul lui Walter von der Vogelweide.

Oricât de reușite ar fi părțile nou introduse de Wagner, ele sînt în contrast evident cu restul lucrării, fiind scrise într-un stil muzical mult evoluat, îmbogățit prin experiența cîștigată între timp de compozitor (care compusese de atunci nu numai Lohengrin, dar și Tristan și Isolda, acest imn închinat iubirii!).

Din cauza intrigilor cercurilor aristocratice, care începînd de la prima reprezentație din 13 martie 1861 au manifestat zgomotos împotriva lucrării, autorul a retras-o de pe scena Operei Mari după a treia reprezentație.

Deși Wagner a considerat „versiunea pariziană” drept redactarea definitivă și singura valabilă a operei, ea nu s-a putut încetățeni pe scenele de operă, unde se reprezintă aproape peste tot vechea redactare de la Drezda, adoptată și de noi în redarea conținutului.

LOHENGRIIN

Operă romantică în 3 acte (4 tablouri). Textul de compozitor.

ENRIC PĂSĂRARUL, rege german (*bas*); LOHENGRIN (*tenor*); ELZA DE BRABANT (*soprană*); DUCELE GOTTFRIED, fratele ei (*rol mut*); FREDERIC DE TALRAMUND, conte de Brabant (*bariton*); OTRUDA, soția sa (*mezzo-soprană*); CRAINICUL REGELUI (*bariton*).

Patru nobili brabantini, patru paji, nobili și cavaleri saxoni și brabantini; femei nobile, ostași, servitori, popor.

Locul și timpul acțiunii: în cetatea Anvers (Antwerpen) și împrejurimi: în prima jumătate a secolului X.

Preludiul orchestral este bazat în întregime pe *leitmotivul Graal*-ului. La început, acesta apare în registrul cel mai înalt al viorilor multiplu divizate (în 4 părți și încă 4 viori solo), sugerînd — după descrierea compozitorului — *împărăția cerească* din care coboară pe pămînt îngerii ducînd *potiul Graalului*. Motivul se amplifică, sonoritatea intensificîndu-se prin adăugarea mereu a altor grupuri instrumentale (instrumente de suflat de lemn, viole și violoncele, corni),

pînă ce primește un caracter eroic în momentul cînd este intonat de trompete și tromboni. După această culminație sonoră se trece iarăși în mod gradat spre atmosfera inițială, iar motivul de stinge la viorile în surdină.

Actul I

**Pe malurile fluviului Escaut (Schelde),
lîngă cetatea Anvers (Antwerpen).** Regele
Enric I al Germaniei (denumit Păsărarul) a venit cu suita
sa în provincia Brabant. Îl vedem așezat sub un stejar uriaș,
înconjurat de nobilime și de popor.

Crainicul regelui înaintează și cere ca toți supușii din
Brabant să dea ascultare vorbelor regelui. Acesta se ridică și
arată supușilor săi că, după ce a reușit să mențină pacea timp
de cîțiva ani, granițele de răsărit ale țării sînt din nou ame-
ninate prin războiul pornit de unguri. Pentru a-i putea res-
pinge pe dușmani, este neapărată nevoie de unirea întregului
popor german. Regele le mai spune că venind în provincia
Brabant, el vede cu durere neînțelegerea ce domnește în
rîndul supușilor săi. Pentru a afla cauzele acestei situații, el
cere relații de la contele Frederic de Telramund.

Acesta povestește că bătrînul duce de Brabant a lăsat la
moartea sa doi copii : o fată Elza și un băiat Gottfried, moș-
tenitorul tronului, a cărui educație i-a încredințat-o lui. Dar
într-o zi, băiatul dispăru în mod misterios, în timp ce era la
plimbare în pădure cu sora sa. Bănuind-o pe Elza a nu fi
străină de această dispariție, Telramund a renunțat la mîna
fetei — care-i fusese promisă de bătrînul duce — și s-a
căsătorit cu Ortruda, de asemenea de viță princiară. El cere
acum regelui pedepsirea Elzei, pe care o acuză de fratricid,
revendicînd în același timp pentru sine domnia asupra Bra-
bantului, în calitatea sa de ruda cea mai apropiată a răposat-
ului duce.

Regele hotărăște să fie chemată Elza, pentru a răspunde
acuzărilor ce i s-au adus. Ea își face apariția, urmată de un
cortegiu de femei. La întrebările puse de rege, Elza răspunde
la început numai prin gesturi ; apoi ea îi dezvăluie că, pe

cînd înălța într-o zi o rugă fierbinte către cer, a căzut într-un somn adînc. În somn i-a apărut atunci un cavaler îmbrăcat într-o haină strălucitoare de zaie. Cavalerul îi fusese trimis din cer pentru a o ocroti : acum ea îl așteaptă ca să-și poată dovedi nevinovăția. (*Visul Elzei*).

Deși cei de față sînt adînc mișcați de aceste cuvinte, Telramund repetă cu tărie acuzațiile sale și chiar provoacă la luptă pe oricine ar lua apărarea fetei. Văzînd că nimeni nu se oferă, regele hotărăște să se recurgă la judecata divină. În acest scop, o invită pe Elza să spună numele celui care ar lupta pe viață și pe moarte împotriva lui Telramund. Elza răspunde că-l așteaptă pe cavalerul din vis care o va apăra și căruia îi va acorda, drept recunoștință, coroana țării și în același timp mîna ei.

Regele poruncește ca trompetele să dea semnalul judecării ; crainicul anunță lupta, chemînd pe acela care o va apăra pe Elza. Dar nimeni nu răspunde. Elza îl roagă pe rege să repete apelul. Trompetele răsună pentru a doua oară ; aceeași tăcere încordată !

Elza cade în genunchi, cufundată în rugăciune. Deodată un freamăt cuprinde mulțimea. Din depărtare se apropie pe fluviu o luntre trasă de o lebădă. În luntre stă în picioare un cavaler îmbrăcat într-o armură argintie strălucitoare : a sosit eroul ce se arătase Elzei în vis !

Ajungînd la țarm, cavalerul își ia rămas-bun de la lebăda care l-a adus pînă aci. Lebăda întoarce luntrea și se depărtează pe fluviu. Lohengrin — cavalerul misterios, trimisul Graalului — salută pe rege și-l anunță că a venit pînă la el pentru a lua apărarea unei tinere fete acuzate pe nedrept. Apoi se adresează Elzei și o roagă să aibă încredere în el : după ce va ieși învingător în luptă, ea urmează să devină soția lui. Elza consimte, plină de recunoștință. Dar Lohengrin îi pune o aspră condiție : să nu-l întrebe niciodată nici cum îl cheamă, nici care este țara de unde a venit. (*Laitmotivul „misterul numelui“*). După ce i-a repetat acest avertisment, și văzînd că Elza îi promite solemn că va respecta acest legămint, Lohengrin o strînge la pieptul său.

Adresându-se celor de față, Lohengrin susține nevinovăția Elzei și-l provoacă la luptă pe Telramund. Regele desemnează ca martori cîte trei nobili pentru fiecare adversar ; aceștia încep să măsoare locul unde va avea loc lupta. Crainicul regelui atrage atenția celor doi adversari să respecte regulile unei lupte cavaleresti. Înainte de începerea luptei, rostesc cu toții o rugăciune.

Lohengrin și Telramund își încrucișează spadele : lupta este scurtă și Telramund cade învins la pămînt. Deși Lohengrin ar putea să-l străpungă cu sabia, totuși îi cruță viața.

Cei adunați izbucnesc în strigăte de bucurie. Lohengrin și Elza sînt ridicați pe cîte un scut și purtați în triumf.

Actul II

Interiorul cetății Anvers. Este noapțe. Telramund și soția sa Ortruda șed pe scările catedralei. Telramund îi reproșează soției sale că l-a împins să învinuiască pe nedrept pe Elza, bazîndu-se pe mărturia ei mincinoasă de a fi văzut pe Elza ucigîndu-și fratele.

Dar Ortruda reușește să-l liniștească, dezvăluindu-i planul ei de răzbunare. Dacă ei ar reuși să-l silească pe cavalerul necunoscut să arate Elzei cine este, atunci puterea lui miraculoasă ar dispărea de îndată. De aceea, Ortruda va trebui s-o amăgească pe Elza în așa fel încît, sădind neîncredere în sufletul ei, ea să nu-și țină promisiunea solemnă și să pună în cele din urmă cavalerului întrebarea fatală. Dacă însă pe această cale nu-și vor ajunge ținta, va fi nevoie ca Telramund să nimicească cea mai neînsemnată pîrticică din corpul eroului printr-o rănire oricît de ușoară ; în acest fel, puterea lui va fi învinsă.

Încurajat de aceste cuvinte perfide, Telramund jură împreună cu Ortruda că va desăvîrși gîndurile de răzbunare.

În această clipă, Elza apare pe balconul palatului și încredințează nopții senine fericirea sufletului ei. Ortruda îl roagă pe Telramund să se ascundă în apropiere, ca să rămînă singură cu Elza. Apropiindu-se de balcon, ea imploră Elzei îndurare, cu o voce prefăcută, plină de suferință. Aceste cuvinte au darul să provoace mila tinerei fete, care-i promite

că o va ajuta să obțină iertarea. După aceea, Elza părăsește balconul, spre a veni în întâmpinarea Ortrudei.

Rămasă singură, Ortruda invocă divinitățile păgine ca s-o ajute la îndeplinirea gândurilor ei perfide de răzbunare. Elza, însoțită de două femei purtând făclii aprinse, își face apariția. Ortruda a luat numaidecât atitudinea ei supusă de mai înainte. Elza este mișcată de atîta umilință, o iartă din nou și-i promite că va cere de la acela care a doua zi va fi soțul ei, ca să-l ierte la rîndul său pe Telramund. Ortruda se preface că este plină de recunoștință și, spre a i-o dovedi, o sfătuiește pe Elza să fie mai prevăzătoare : s-ar putea ca alesul inimii ei s-o părăsească într-o bună zi tot atît de misterios precum a și venit ! La început impresionată de aceste cuvinte, Elza liniștește apoi temerile Ortrudei și o invită să facă parte și ea din cortegiul nupțial care o va însoți a doua zi la catedrală. Telramund iese din locul unde a stat ascuns pînă acum și de unde a putut auzi toată convorbirea femeilor. El aruncă blestemul său asupra celuiia care l-a înjosit, după care se ascunde din nou lîngă catedrală.

Se luminează de ziuă. De pe turnurile cetății, paznicii sună din trompete deșteptarea. Piața începe să se populeze : apar în număr din ce în ce mai mare nobili și cavaleri brabantini, care salută voioși această zi măreață. Își face apariția și crainicul regelui. Acesta anunță hotărîrile luate între timp de rege : Telramund a fost pedepsit cu exilul, deoarece a îndrăznit să provoace cu rea credință judecata divină. Cavalerul străin, alesul Elzei, s-a urcat pe tronul Brabantului ; el va conduce oștile țării, care îl vor urma la luptă.

În timp ce mulțimea aprobă prin puternice aclamații hotărîrile regelui, un grup de patru nobili își arată nemulțumirea față de noul domnitor de obîrșie necunoscută. Auzind aceste cuvinte, Telramund se apropie de ascunzătoarea sa și arată nobililor că va ști să descopere uneltirile cavalerului străin. El se ascunde din nou, la apropierea celor patru paji, care anunță solemn sosirea cortegiului nupțial.

În mijlocul unui grup numeros de femei, îmbrăcate în straie de sărbătoare, Elza își face apariția, îndreptîndu-se spre catedrală. Toată lumea o salută cu inima plină de bucurie. (*Cortegiul nupțial spre catedrală*).

În clipa cînd Elza pășește pe prima treaptă a catedralei, în fața ei îi apare deodată Ortruda, care pînă acum mergea în rînd cu celelalte femei din cortegiu. Lăsînd la o parte umilința ei prefăcută de pînă acum, Ortruda aruncă în fața ei cuvinte pline de ură la adresa celui cavalier necunoscut, care nu i-a permis Elzei să-l întrebe nici de numele lui, nici de țara de unde a venit.

Schimbul de cuvinte dintre cele două femei este întrerupt de sosirea regelui, care apare împreună cu suita sa de nobili și cavaleri, în rîndul cărora se găsește și Lohengrin. Acesta îi spune Ortrudei să se dea imediat la o parte, după care, împreună cu Elza, se îndreaptă spre catedrală în fruntea cortegiului. Pe neașteptate Telramund apare pe trepte și, cu toate protestele celor de față care încearcă să-l înlăture din drum, el reușește să se facă auzit. Telramund îl învinuiește pe Lohengrin de vrăjitorie și-i cere să-și spună numele. Dar Lohengrin refuză : el va încredința taina sa unei singure ființe și numai dacă o va cere, iar aceasta este Elza ! Regele și nobilii brabantini îl asigură pe cavalier de încrederea lor nestrămutată chiar dacă acesta nu-și va dezvălui numele ; ei întăresc aceste cuvinte ale lor prin calde strîngerii de mînă.

Totuși, aceste insinuări perfide au avut darul s-o tulbure pînă în adîncul sufletului pe Elza, care acum se luptă din răspuțeri cu îndoielile ce o cuprind. Observînd trăsăturile deznădăjduite ale Elzei și profitînd de faptul că aceasta a rămas pentru cîteva clipe singură, Telramund se furișează pe lîngă ea și-i promite sprijinul său pentru a afla taina iubitului ei. Văzîndu-l pe Telramund în preajma Elzei, Lohengrin vine în grabă lîngă ea și îndepărtează pe cei doi intriganți. O întreabă după aceea încă o dată pe Elza dacă are sau nu încredere deplină în el. Cînd Elza îl asigură din nou de devotamentul ei, cavalerul o strînge cu dragoste la pieptul său.

Se aude orga răsunînd din catedrală și, în dangăt de clopote, cortegiul nupțial se formează din nou. Avînd în frunte pe rege și pe tinerii căsătoriți, alaiul urcă treptele catedralei. Dar în clipa cînd Elza pășește spre ușa catedralei și privește îndărăt, o zărește pe Ortruda, care ridică mîinile spre ea în semn de cumplită amenințare. (*Laitmotivul „misterul numelui“*).

Actul III

Preludiul orchestral descrie cît se poate de sugestiv freamătul strălucitor al serbării nunții. Începe cu o temă însuflețită, cu caracter eroic, urmată de o melodie liniștită, lirică, și terminîndu-se cu revenirea temei inițiale.

(**Tabloul 1).** **Camera nupțială.** Cortegiul de femei și nobili, în frunte cu regele, conduce pe tinerii căsătoriți în camera nupțială, după care se depărtează cu toții. (*Cîntecul nupțial*).

Cei doi soți au rămas singuri. Îmbrățișați, ei schimbă cuvinte pline de dragoste. Elza este în culmea fericirii : dar oare de ce nu-i dă voie să-i spună pe nume, acum cînd nimeni nu este de față ? Lohengrin o liniștește cu duioșie, iar vraja nopții îi cuprinde pe amîndoi. (*Scenă de dragoste*).

Dar Elza pune din nou întrebarea care o frămîntă și, cu toate că Lohengrin încearcă iarăși s-o liniștească, ea devine din ce în ce mai stăruitoare : se vede lesne că insinuările Ortrudei au început să-și dea roadele. Cavalerul o roagă din nou să aibă încredere în el, după cum și el a crezut în nevinovăția ei, atunci cînd i-a luat apărarea. El o asigură că vine dintr-o lume plină de strălucire, astfel că nu trebuie să aibă teamă în privința obîrșiei sale. Dar acest răspuns, departe de a o liniști, îi sporește temerile cu privire la faptul că soțul ei o va părăsi pe neașteptate spre a se întoarce în lumea sa misterioasă. În culmea disperării, aproape în delir, Elza vede de pe acum sosirea lebedei care-i va lua soțul. Călcîndu-și promisiunea solemnă, ea îi adresează întrebările fatale : ce nume poartă și de unde a venit ?

În aceeași clipă, năvălesc în cameră, cu armele în mîini, Telramund și cei patru nobili brabantini. Elza îl previne printr-un strigăt pe Lohengrin și îi întinde spada sa, cu care el îl culcă la pămînt pe Telramund. Îngroziți, însoțitorii lui cad în genunchi, în timp ce Elza se prăbușește fără cunoștință în brațele soțului său. Lohengrin o privește cu durere : fericirea lor a fost nimicită pentru totdeauna !

El dă poruncă celor patru nobili să ducă trupul neînsuflețit al lui Telramund la judecata regelui. Apoi cheamă pe

femeile însoțitoare ca s-o pregătească și s-o conducă pe Elza în fața regelui ; acolo va da el răspunsul la întrebările ei.

(Tabloul 2). Pe malurile fluviului. În sunete de trompete, nobilii brabantini se adună în fruntea oștilor, spre a pleca la război. Sosește și regele, mulțumind nobililor că au răspuns la chemarea sa, cheazășie a izbînzii.

Apariția celor patru nobili purtînd trupul neînsuflețit al lui Telramund pe o targă — pe care o depun în mijlocul adunării — este primită cu strigăte de uimire. Elza vine și ea, cu fața palidă și tristă, și se așează pe locul ei. Aclamații entuziaste anunță sosirea lui Lohengrin, așteptat ca să preia comanda oștirii.

Lohengrin se apropie, îmbrăcat în aceeași armură strălucitoare în care apăruse pentru prima oară. El anunță regelui că nu va mai putea conduce oștile la război ; arătînd spre corpul neînsuflețit al lui Telramund, el dezvăluie regelui atacul trădător al acestuia îndreptat împotriva sa : spre a se apăra, a trebuit să-l ucidă. După aceea, o învinuiește pe Elza că, dînd ascultare sfaturilor perfide ale răuvoitorilor ei, a călcat promisiunea solemnă de a nu-l întreba niciodată cine este. Acum, în fața tuturor, el dă la iveală taina sa : Într-o țară depărtată, în mijlocul unei cetăți purtînd denumirea de Montsalvat, se înalță un templu strălucitor. În acest templu se află un potir — sfîntul Graal — păzit de cavaleri de seamă. Păzitorii Graalului sînt înzestrați cu puteri supranaturale, pe care le păstrează chiar atunci cînd coboară pe pămînt. Dar calitatea de cavaler al Graalului trebuie să rămînă necunoscută oamenilor, căci prin dezvăluirea ei dispare și puterea miraculoasă. Din această cauză, nici el nu le-a spus cine este și de unde vine. Acum însă le spune numele : este Lohengrin, fiul lui Parsifal, primul dintre cavalerii Graalului. (*Povestirea Graalului*).

La auzul acestei povestiri sînt cuprinși cu toții de o mare emoție. Pe Elza o părăsesc puterile, de aceea Lohengrin trebuie s-o susțină. Zadarnice sînt rugămințile ei pline de căință, precum și ale regelui și ale nobililor : Lohengrin rămîne neînduplecat în hotărîrea sa de a pleca. Totuși, ca un semn de mulțumire pentru încrederea ce i-a fost arătată,

el prezice regelui o mare victorie în lupta împotriva dușmanilor țării.

Deodată mulțimea este cuprinsă de un viu freamăt : pe fluviu și-a făcut apariția aceeași lebedă, trăgând luntrea cu care venise Lohengrin ca salvator al Elzei. Lohengrin îi adresează lebedei cuvinte de bun sosit, deși în sufletul său ar fi preferat să nu mai facă acest drum, atât de trist pentru el. Apoi se întoarce spre Elza și, cu adîncă mîhnire, îi spune că dorința lui era să rămînă împreună cu ea, măcar timp de un an, pentru a fi de față la întoarcerea fratelui ei, cel crezut mort. Își ia apoi cu duioșie rămas-bun de la Elza, care cade leșinată în brațele femeilor ce o susțin ; apoi Lohengrin se îndreaptă spre țărm, spre a se urca în luntre.

În clipa aceasta apare pe neașteptate Ortruda care le dezvăluie triumfătoare că lebăda care-l duce pe Lohengrin este fratele Elzei ! L-a recunoscut după lăntîșorul pe care i l-a legat de gît, atunci cînd l-a vrăjit în pădure ; acum, odată ce cavalerul a plecat, el nu va mai putea fi salvat.

Lohengrin a auzit însă aceste cuvinte ale Ortrudei și, căzînd în genunchi, înalță spre cer o rugă mută. Rugăciunea a fost ascultată : deasupra luntrei apare porumbelul alb al Graalului. La vederea acestuia, Lohengrin se ridică în picioare și desface lanțul care lega lebăda de luntre. Lebăda se cufundă în apa fluviului și în locul ei apare Gottfried, tînărul duce de Brabant, fratele Elzei. La apariția lui Gottfried, Ortruda scoate un strigăt de furie și cade moartă la pămînt. Lohengrin s-a urcat în luntrea trasă de porumbelul alb și-l vedem depărtîndu-se pe apă.

Elza își îmbrățișează fratele regăsit, apoi, privind în depărtare după iubitul ei, își dă sufletul.

*

Pentru subiectul operei, autorul s-a inspirat și de astă dată dintr-o cunoscută legendă medievală, avînd largă circulație în rîndul mai multor popoare și fiind răspîndită de trubaduri — cîntăreții acelei epoci. Mai tîrziu, în decursul secolului XII, legenda a primit o formă literară superioară în versiunea poetului german Wolfram von Eschenbach și

o găsim de asemenea în poemul *Lupta cîntăreților la Wartburg*, care a constituit — după cum am văzut — și unul din izvoarele utilizate de Wagner pentru subiectul operei sale anterioare *Tannhäuser*. Datorită acestor versiuni literare, legenda a primit un cadru istoric, fiind plasată în timpul domniei regelui german Enric I Păsărarul (876—936), făcîndu-se totodată legătură cu *Legenda Graalului*. Acesta este denumirea legendară a potirului în care s-a adunat singele lui Christos pe cruce; el este păzit de cavaleri neprihăniți, din rîndul cărora provine și eroul nostru Lohengrin care ne apare ca un apărător al dreptății.

Wagner a dezbatut vechea legendă de aspectul ei mistic, dîndu-i o tendință general-umană și împletind-o cu propriile sale preocupări artistice. Într-adevăr, Lohengrin părăsește lumea sa de splendoare divină și coboară între oameni, spre a încerca aci, pe pămînt, înfăptuirea idealurilor sale luminoase de adevăr și dreptate. Dar nimerind într-o lume unde domnesc perfidia și răutatea, el nu-și poate atinge acest țel și, plin de mîhnire, Lohengrin este nevoit să se întoarcă în țara sa miraculoasă. În jurul acestei splendide figuri a eroului legendar, se desfășoară conflictul dramatic fundamental al operei: lupta dintre bine și rău care se termină cu înfrîngerea acestuia din urmă (nimicirea lui Telramund și a soției sale Ortruda).

Raportată la viața autorului, „Lohengrin“ ne înfățișează într-o formă alegorică soarta unui artist cu năzuințe înalte, care este însă neînțeles de societatea în mijlocul căreia își desfășoară activitatea creatoare.

Din punct de vedere al dramaturgiei muzicale, în această operă s-a realizat o și mai mare unitate între text și muzică. Nu mai există „numere“ în sensul operei tradiționale, iar acțiunea muzical-dramatică se desfășoară în mod continuu; aria de operă este transformată în monolog sau povestire, duetul în dialog, astfel că se ajunge la întrepătrunderea naturală a scenelor. În această privință, dăm ca exemplu povestirea Elzei din actul I (*Visul Elzei*), a cărei muzică descrie în culori gingașe chipul suav al acestei fete nevinovate, sau povestirea lui Lohengrin (*Povestirea Graalului*), unde prin

amplificarea laitmotivului Graalului (ca și în preludiul operei) ni se dezvăluie obîrșia divină a eroului principal. De o mare forță emoțională este și scena de dragoste dintre Lohengrin și Elza (tabloul I din actul II), urmînd imediat după binecunoscutul cîntec nupțial.

Pasaje simfonice remarcabile sînt cele două preludii orchestrale, cel de la începutul operei și cel dinaintea actului III. Dacă acesta din urmă ne dă o imagine vie a însuflețirii și veseliei de la nunta tinerei perechi, pentru începutul operei sale Wagner a renunțat la uvertura amplu dezvoltată, care să cuprindă o viziune simfonică generală a dramei, astfel că plasează la început numai o introducere orchestrală, oglindind unul din momentele principale ale operei: povestirea lui Lohengrin despre obîrșia Graalului.

Odată cu perfecționarea dramaturgiei muzicale, în această operă a fost dezvoltat pe deplin și procedeul laitmotivelor. Ele nu mai constituie aci doar citute orchestrale, cu efecte oarecum reduse, ci sintetizează aspecte esențiale ale acțiunii, contribuind în mod hotărîtor la redarea expresivă și concretă a imaginilor muzicale. Conflictul ce stă la baza acestei opere, adică lupta dintre forțele binelui și cele ale răului, este redat prin opunerea a două categorii de laitmotive, cu caracter intonațional contrastant. Avem astfel, pe de o parte: laitmotivul Graalului (de o factură suavă, înălțătoare), laitmotivul Elzei (liric, cu o nuanță de gingășie), laitmotivul lui Lohengrin (strălucitor ca și armura sa de argint), toate acestea cu un pronunțat caracter luminos, subliniat atît prin armonizare (tonalități majore) cît și prin instrumentație (registru cel mai înalt al violinelor și al instrumentelor de suflat de lemn; trompete).

În tabăra adversă, a forțelor răului, remarcăm teme întunecate, șerpuitoare, ale Ortrudei (laitmotivul vrăjii și al îndoielii), expuse pentru prima oară la începutul actului II, în tonalitatea lui fa diez minor, în registrele grave ale violoncelelor.

Toate aceste laitmotive (în rîndul cărora mai menționăm motivul gloriei, al judecății, al lebedei, al misterului numelui) ne sînt înfățișate pentru prima oară în atari momente

încît acțiunea scenică nu lasă nici o îndoială asupra sensului precis al motivului respectiv. De pildă, leitmotivul „misterul numelui” apare pentru prima dată atunci cînd Lohengrin îi pune în vedere Elzei să nu-l întrebe cine este. În decursul operei, leitmotivurile sînt supuse apoi unor transformări multiple : de ordin ritmic și melodic, armonic și instrumental ; ele sînt contrapunctate unele cu altele. Modificările au drept țel să le pună în concordanță cu întîmplările de pe scenă și ajută astfel la înțelegerea acțiunii. În ansamblul lor, leitmotivurile contribuie în cea mai largă măsură la oglindirea realității a adevărului artistic.

Fără îndoială că opera Lohengrin reprezintă încununarea realizărilor artistice ale lui Richard Wagner din prima perioadă a activității sale creatoare. Neinfluențat încă de concepțiile sale filozofice și estetice pesimiste de mai târziu, găsim aci întruchiparea celor mai frumoase laturi ale geniului său, ceea ce explică, printre altele, marele succes de care se bucură în rîndul iubitorilor de muzică de pretutindeni.

Deși partitura operei a fost terminată încă din primăvara anului 1848, evenimentele politice și participarea compozitorului la frămîntările revoluționare ale anilor 1848—1849, urmată de exilul său la Zürich în Elveția, au împiedicat un timp reprezentarea ei în Germania. Datorită străduințelor lui Franz Liszt, Lohengrin a putut totuși să fie reprezentat, premiera avînd loc la 28 august 1850 la teatrul din Weimar.

În această perioadă, marele compozitor și pianist maghiar, prieten și admirator al lui Wagner, era conducătorul vieții muzicale din acest oraș, devenit un adevărat centru muzical al Europei.

TRISTAN ȘI ISOLDA

Dramă muzicală („acțiune”) în 3 acte. Textul de compozitor.

TRISTAN (tenor) ; REGELE MARKE (bas) ; ISOLDA (soprană) ; KURWENAL (bariton) ; MELOT (tenor) ; BRANGHENA (mezzo-

soprană); UN MATELOT TÎNĂR (*tenor*); UN PĂSTOR (*tenor*); UN CÎRMACI (*bariton*).

Mateloti, cavaleri, ostași.

Locul și timpul acțiunii: pe mare, în Cornualia (Anglia) și Bretania (Franța), în evul mediu.

Preludiul orchestral, 'de o rară frumusețe, zugrăvește cît se poate de plastic atmosfera dominantă a întregii drame muzicale: dorința nestăvilită care nu-și găsește împlinire. Începe timid, pe *motivele* îmbinate ale *mărturisirii* și *dorinței*, urmate de pauze lungi. Odată cu *tema iubirii*, adusă întîi de violoncele, muzica devine din ce în ce mai vie, mai pasionată, ajungînd pînă la a sugera izbucnirea furtunoasă a simțurilor dezlănțuite (cornii în *fortissimo* aduc de trei ori *motivul mărturisirii*) Dar dorința a rămas neîmplinită: melodia se frînge pe neașteptate și preludiul se stinge cu accentele dureroase de la început.

Actul I

Pe coverta unei corăbii. Isolda, prințesă irlandeză, se află pe bordul unei corăbii care o duce spre Cornualia, țara regelui Marke, viitorul ei soț. O vedem întinsă pe un pat, însoțită de Branghena, în mijlocul unui cort așezat la prova corăbiei, despărțită cu perdele de restul vasului.

De afară, parcă din înălțimea catargului, se aude cîntecul unui tînăr matelot.

Acest cîntec supără pe Isolda, mai ales cînd află de la Branghena că în curînd vor sosi pe pămîntul Cornualiei. La porunca Isoldei, ea trage perdelele la o parte: se vede acum putea vasului, cu matelotii în jurul catargului, împreună cu cavaleri și ostași. În mijlocul lor îl aflăm pe Tristan, avînd la picioarele sale pe Kurwenal, scutierul său credincios. Se aude din nou cîntecul matelotului.

Isolda o trimite pe Branghena la Tristan, cu ordinul ca acesta să i se înfățișeze numaidecît.

Branghena se duce pînă la puntea corăbiei, unde transmite lui Tristan dorința stăpînei sale. Dar cavalerul refuză să dea ascultare Isoldei, pretextînd că nu poate părăsi cîrma vasului. Auzind și el cuvintele Branghenei, Kurwenal sare în picioare și, cu toate că Tristan încearcă să-l împiedice, el începe să cînte un cîntec plin de aluzii la adresa lui Morold, fostul logodnic al Isoldei. În timp ce Branghena se întoarce indignată la Isolda, trăgînd la loc perdelele despărțitoare, oamenii lui Tristan repetă, la rîndul lor, cuvintele batjocoritoare din cîntecul lui Kurwenal.

Aflînd de la Branghena refuzul lui Tristan și auzind și ea cîntecul lui Kurwenal, Isolda dezvăluie acum Branghenei pricina amărăciunii ei: Ea fusese logodită mai înainte cu Morold, un renumit cavaler irlandez. Dar acesta a fost ucis în luptă de către Tristan, nepotul regelui Marke. Ca semn al victoriei, Tristan i-a trimis capul lui Morold în a cărui rană ea a găsit o bucată de oțel din spada ucigașă. În această luptă a fost rănit grav și Tristan, a cărui rană nu i se mai vindeca. Aflînd că Isolda posedă balsamuri miraculoase cu puteri tămăduitoare, Tristan s-a lăsat dus de o barcă pînă pe coastele Irlandei. Aci el i s-a înfățișat sub numele de Tantris și i-a implorat ajutorul. Nesciind cine este și mișcată de suferințele muribundului, ea l-a vindecat cu ali-fiile ei. Dar, în cele din urmă, l-a recunoscut, deoarece din spada cavalerului lipsea tocmai așchia de oțel găsită mai înainte în rana logodnicului ei. Hotărîtă să răzbune uciderea lui Morold, ea s-a repezit atunci cu spada la Tristan, întins pe patul său de suferință. Dar în clipa aceea privirile lor s-au întîlnit și Isolda, „cuprinsă de milă“, a lăsat să-i cadă spada din mînă. Cavalerul a plecat apoi în țara sa, după ce i-a jurat recunoștință veșnică. Acest jurămint a fost însă călcat, deoarece, la scurt timp după aceea, Tristan s-a reîntors cu o suită numeroasă spre a-i cere mîna pentru unchiul său, regele Marke.

În această povestire Isolda ascunde adevărata pricină a necazului ei: ea era convinsă că Tristan o iubește, după cum și ea este cuprinsă de un puternic sentiment de dragoste, ascuns cu grijă față de ceilalți.

Branghena caută s-o liniștească : oare Tristan nu și-a dovedit recunoștința, atunci când i-a adus în dar tronul regatului Cornualiei, renunțând astfel la dreptul său de a fi succesorul regelui Marke ? Dar Isolda nu ascultă vorbele ei și se plînge că va trebui să trăiască în preajma unui bărbat care nu o iubește. Crezînd că se referă la rege, Branghena îi amintește că mama Isoldei i-a dat la plecare o lădiță cu băuturi și balsamuri miraculoase, între care se găsește și filtrul dragostei. Aducînd lădița, Branghena îi și arată sticluta. Dar Isolda ia în mînă o altă sticlută, singura care i-ar da liniște : filtrul morții.

De pe puntea corăbiei se aud vocile mateloților, vestind apropierea țărmului. Kurwenal anunță că au ajuns la capătul călătoriei și roagă femeile să se pregătească pentru debarcare. Isolda cere acum din nou ca Tristan să i se înfățișeze spre a-i dovedi respectul său. Kurwenal pleacă pentru a-i transmite lui Tristan acest mesaj. Isolda îi cere Branghenei să-i pregătească numaidecît o băutură de bun-venit... Scoțînd din lădiță sticluta cu filtrul morții, poruncește fetei îngrozite să deșerte conținutul ei într-o cupă.

Kurwenal se întoarce și, după ce anunță sosirea lui Tristan, pleacă din nou. Tristan se apropie și rămîne un timp nemișcat la intrarea cortului. (*Motivul eroic al lui Tristan*). Isolda reușește să-și stăpînească tulburarea ; ea îi reproșează că în tot timpul călătoriei s-a ținut departe de ea. Răspunzînd că s-a purtat astfel din respect față de viitoarea soție a unchiului său, Isolda îi amintește că între ei mai există o veche socoteală : moartea lui Morold, care încă nu a fost răzbunat ! Tristan îi întinde spada, ca de astă dată să lovească fără milă. Dar ea refuză : Dacă l-a cruțat atunci, cînd în inima ei ardea încă focul răzbunării, cu atît mai mult îl va ierta acum. Și, ca dovadă, îi oferă să golească cupa cu băutura împăcării. În acest scop, îi face semn Branghenei să toarne neîntîrziat din licoarea miraculoasă. În timp ce de pe puntea corăbiei se aud din nou strigătele voioase ale mateloților, Branghena pregătește o cupă plină. Isolda i-o oferă cavalerului, care între timp se pare că a pătruns înțelesul sumbru al cuvintelor ei. Hotărît să scape de toate chinurile ce i-au copleșit sufletul,

Tristan ia cupa din mâinile Isoldei și, ducînd-o la gură, începe s-o golească. Dar Isolda nu-l lasă s-o golească în întregime ; îi smulge cupa din mâini și, după ce a băut restul, o aruncă cu putere la pămînt.

Tristan și Isolda rămîn nemișcați, privindu-se fascinați ; cuprinși de fiorii unei iubiri pătimașe ce le răscolește inimile, ei cad unul în brațele celuilalt. Branghena, care pînă acum își îndreptase privirile în altă parte, se întoarce înspre ei și-și dă seama ce a însemnat să înlocuiască băutura morții cu filtrul dragostei. Cei doi iubiți continuă să-și spună cuvinte înfocate de dragoste, fără să-și dea seama că între timp corabia a intrat în port. Perdelele au fost date la o parte, se vede în zări țărmul Cornualiei ; mateloții izbucnesc în aclamații, iar Kurwenal anunță că regele se apropie într-o barcă bogat împodobită. Branghena pune pe umerii Isoldei mantia regală și văzînd tulburarea ei, îi dezvăluie adevărul : le-a dat să bea din filtrul dragostei ! În timp ce toți cei de pe corabie salută cu urale sosirea regelui, ea cade leșinată în brațele Branghenei.

Actul II

Preludiul orchestral aduce la început *leitmotivul zilei* (a cărei lumină împiedică dragostea dintre Tristan și Isolda, ei trebuind să se ascundă mereu de oameni). Apoi urmează *motivul nerăbdării* — Isolda își așteaptă iubitul — culminînd în fine cu *leitmotivul dragostei pătimașe*.

Grădina de lîngă castelul Isoldei. Noapte de vară calmă, luminată de o torță așezată în apropierea porții. Din depărtare răsună cornii de vînătoare, vestind plecarea regelui împreună cu suita sa. Branghena privește atentă în direcția de unde cornii răsună din ce în ce mai slab. Isolda iese în grabă din palat și o întreabă dacă suita regelui s-a depărtat îndeajuns, căci își așteaptă iubitul. Branghena o imploră să fie mai prevăzătoare deoarece purtarea lor este continuu supravegheată de cei din jur, îndeosebi de către Melot, unul din cavalerii regelui : acesta se afla în suita ce însoțea pe regele Marke, venit pe corabie în întîmpinarea

Isoldei, și a privit cu atenție la purtarea neobișnuită a celor doi tineri. Chiar această vînătoare nocturnă, propusă de Melot, ascunde desigur o cursă. Dar Isolda o contrazice, spunîndu-i că Melot este cel mai bun prieten al lui Tristan, care are deplină încredere în el. De aceea, o roagă pe Branghena să stingă torța, semnul după care Tristan va înțelege că poate veni la ea.

Acum Branghena își face reproșuri amare de a nu-și fi ascultat stăpîna și de a fi înlocuit băutura morții cu filtrul dragostei; decît chinurile unei iubiri tainice, mai bună era moartea izbăvitoare. Dar Isolda o liniștește: nu ea este cea vinovată ci zeița iubirii, care a alungat moartea nemiloasă. Cu toate că Branghena îi atrage din nou atenția asupra primejdiei ce o pîndește, Isolda stinge torța, îndreptîndu-i flacăra către pămînt. Branghena se depărtează, urcînd scările spre terasa castelului.

Isolda scrutează întunericul, așteptîndu-și iubitul cu o nerăbdare frenetică. Ea face semne cu un vâl, pînă ce îl zărește. (*Laitmotivul nerăbdării*, care crește continuu pînă la apariția *motivului dragostei pătimașe*). Tristan își face apariția și o îmbrățișare, ce pare că nu se mai sfîrșește, îi unește pe cei doi amanți care-și spun cuvinte înflăcărate de iubire.

Tristan dezvăluie Isoldei ura sa împotriva luminii zilei, care îl silește să fie mereu departe de iubita sa, după cum aceeași zi înșelătoare a făcut-o pe Isolda să-l urască pe el pînă în a-i dori moartea. Deși filtrul dragostei i-a redat pe amîndoi din nou vieții, ei au cunoscut din plin noaptea morții, încît nu mai pot fi orbiți de acum înainte de lumina zilei. Tristan se așează lîngă Isolda pe o bancă de flori și amîndoi invocă farmecele nopții de dragoste, care îi face să uite totul. (*Scenă de dragoste*).

De pe terasa castelului unde stă de veghe, Branghena previne pe cei doi iubiți că noaptea se apropie de sfîrșit. (*Cîntecul de veghe al Branghenei*). Dar nimic nu-i mai poate clinti: ei doresc cu ardoare moartea care să-i unească pe vecie. (*Laitmotivul împlinirii dragostei prin moarte*). Branghena îi previne pentru a doua oară: mijeste de ziuă! Tristan și Isolda continuă să slăvească noaptea veșnică a morții, care le va împlini dragostea. Deodată Branghena scoate un strigăt

pătrunzător și, în aceeași clipă, apare în fugă Kurwenal, cu spada în mână. În urma sa își face apariția regele Marke, Melot și întreaga suită, privind consternați spre cei doi îndrăgostiți. Între timp s-au ivit zorii zilei.

Melot se adresează regelui, arătându-i că a avut dreptate atunci când l-a acuzat pe Tristan de trădare. Marke este cuprins de o profundă tristețe. (*Laitmotivul mîhnirii lui Marke*). În cuvinte pline de bunătate, îi reproșează lui Tristan necredința sa. Îl întreabă de ce a fost în stare să-i producă tocmai lui această durere, el, cel considerat întotdeauna ca înfrumusețarea cîstei însăși ?

Tristan a ascultat resemnat cuvintele regelui și-i spune că niciodată nu-i va putea da un răspuns. Adresîndu-se Isoldei, o anunță că el pleacă acum spre lumea întunecată a nopții. Oare îl va urma și ea într-acolo ? Isolda îi răspunde că este gata să-l urmeze. În semn de rămas-bun, Tristan o sărută pe frunte.

Spumegînd de furie, Melot trage spada și-i cere socoteală lui Tristan. Acesta, la rîndul său, scoate și el spada și dă în vileag perfidia aceluia pe care-l credea cel mai bun prieten al său. Apoi se îndreaptă spre Melot, dar cade rănit în brațele lui Kurwenal. Isolda se aruncă la pieptul iubitului ei.

Actul III

Preludiul orchestral, cu caracter profund melancolic, zugrăvește suferința lui Tristan, care în singurătatea sa își așteaptă sfîrșitul. (*Laitmotivul singurătății*).

Curtea castelului lui Tristan în Bretonia. Într-o parte a curții, sub umbra unui tei uriaș, zace Tristan rănit de moarte, întins pe un pat, avînd la căpătîi pe credinciosul Kurwenal. De afară se aude o melodie tristă, cîntată dintr-un fluier ciobănesc. Un păstor apare pe zidul cetății și-l întreabă pe Kurwenal despre starea stăpînului lor. Kurwenal îl trimite să scruteze mai departe zarea : la apropierea unei corăbii să cînte din fluier o melodie veselă. Păstorul se depărtează, reluînd cîntecul său trist de mai înainte.

Tristan se trezește din letargia sa ; la început, el nu-și dă seama unde se află. Kurwenal îi spune că se găsește pe domeniul strămoșilor săi, în cetatea Kareol. Dar gândurile lui Tristan rătăcesc de pe acum într-o altă lume : el o cheamă cu înfrigurare pe Isolda să-i aducă cu sine în sfârșit noaptea izbăvitoare. Kurwenal încearcă să-l liniștească, spunându-i că a trimis în Cornualia un om de încredere ca s-o aducă aci pe Isolda care îi va vindeca și această rană, ca și odinioară.

Aflînd vestea sosirii apropiate a iubitei sale, Tristan este aproape în delir, părăindu-i-se că vede acostînd la țărm corabia care o poartă pe Isolda. În clipa aceasta, se aude fluierul trist al păstorului : nu a sosit încă nici o corabie. Tristan are din nou vedenii, perindîndu-i-se în fața ochilor scene din viața sa. În culmea disperării, el blestemă băutura aceea fermecată care i-a provocat toate aceste chinuri ; apoi cade într-un leșin adînc. Kurwenal se sperie, crezînd că stăpînul său a murit, însă Tristan își revine și i se pare că o vede iarăși pe Isolda. Plin de nerăbdare, îl zorește pe Kurwenal să se urce pe zidul cetății. În această clipă, se aude din depărtare fluierul păstorului, de astă dată cîntînd o melodie veselă. Kurwenal se urcă în turnul cetății și de acolo anunță intrarea corăbiei în port. Coborînd din turn, el fuge ca s-o primească pe Isolda.

Tristan rămîne singur, agitîndu-se cumplit pe patul său de suferință. El își rupe fașa ce-i oblojea rănile și, ridicîndu-se în picioare, se îndreaptă în întîmpinarea iubitei sale. Isolda aleargă spre el în grabă și-l primește în brațele ei. În urma ei vine Kurwenal. Ajuns la capătul puterilor sale, Tristan se prăbușește și-și dă sufletul : noaptea a alungat pentru totdeauna lumina zilei ! Isolda îl cheamă cu disperare ; măcar un ceas să mai trăiască, ca apoi să moară împreună. Totul se arată zadarnic, iubitul ei a amuțit pentru totdeauna. Isolda cade acum leșinată peste trupul lui neînsuflît.

Pe neașteptate, din afara zidurilor se aud voci omenești și zăngănit de arme. Păstorul vine în fugă și anunță sosirea unei alte corăbii. Kurwenal se urcă pe zid și de acolo vede apropierea unui grup de ostași, avînd în frunte pe regele Marke și Melot. Același lucru vestește și cîrmașul, care vine

în fugă. Zadarnice sînt strigătele Branghenei, care-l roagă pe Kurwenal să nu se opună. Dimpotrivă, el încearcă să împiedice intrarea pe poartă a ostașilor lui Marke și, aruncîndu-se furios asupra trădătorului Melot, îl ucide cu o lovitură de spadă. În lupta cu oamenii lui Marke, Kurwenal și cei doi însoțitori ai săi trebuie să dea îndărăt. Rănit de moarte, Kurwenal se prăbușește alături de stăpînul său iubit și-și dă sufletul.

Marke stă cutremurat în fața trupului neînsuflețit al nepotului său, de a cărui fidelitate s-a convins. Branghena povestește că între timp ea a dezvăluit regelui secretul filtrului. Scopul venirii aci a lui Marke a fost acela de a-i ierta și de a-i uni pe vecie pe cei doi îndrăgostiți.

Dar Isolda nu-i mai ascultă: ea privește transfigurată trupul iubitului ei. Sufletul ei plutește acum alături de al lui Tristan, în noaptea cea fără de sfîrșit: moartea a dus la împlinirea dragostei. (*Moartea Isoldei*).

*

După ce, în urma participării sale active la răscoala populară de la Drezda (1849), Wagner a fost nevoit să se refugieze ca emigrant politic în Elveția, el s-a ocupat la început cu elaborarea unor scrieri teoretice, despre care am mai vorbit în introducerea biografică. Apoi îl preocupă din nou subiectul mitului lui Siegfried (drama Moartea lui Siegfried a fost scrisă încă la Drezda), acesta dezvoltîndu-se cu timpul pînă la acea concepție vastă a tetralogiei Inelul Nibelungilor. Textul celor patru părți ale dramei a fost terminat încă în anul 1852, după care scrie succesiv primele două opere din ciclu — Aurul Rinului și Walkiria — ajungînd prin anul 1857 să compună aproape jumătate din a treia lucrare, anume Siegfried.

În acest moment el întrerupe desăvîrșirea Tetralogiei (reluată și terminată numai după aproape 20 de ani, cînd drama Moartea lui Siegfried devine ultima ei parte sub titlul Amurgul zeilor) și în aproape doi

ani scrie și compune drama muzicală *Tristan și Isolda* (1857—1859).

Mai multe împrejurări au contribuit la această situație. În primul rând, Wagner începe să fie puternic atras de filozofia pesimistă a lui Arthur Schopenhauer (1788—1860) ce propovăduia o totală negare a voinței de a trăi. Aceste concepții l-au înstrăinat de subiectul inițial al dramei *Nibelungilor*, care avea în centrul său figura eroică a lui Siegfried. Dar abandonarea temporară a *Tetralogiei* se datorește și împrejurării că autorul ei a trebuit să ajungă la concluzia imposibilității montării unei astfel de lucrări monumentale — în plus și opera unui exilat politic pentru activitate revoluționară — pe scenele germane din vremea aceea. La toate acestea s-a adăugat și aci un eveniment din viața sa intimă: deznodământul nefericit al iubirii sale inflăcărâte pentru Mathilde Wesendonck, în preajma familiei căreia a trăit la Zürich în primii ani ai exilului. Trebuind să se despartă de femeia adorată, rămasă credincioasă căminului ei, Wagner a transpus în *Tristan și Isolda* tot tragismul iubirii sale neimplinite. Prezintă interes din acest punct de vedere să amintim că din cele 5 lieduri compuse pe texte scrise de iubita sa, două din ele (*Visuri și În seră*) au fost incluse în materialul tematic al operei (în scena de dragoste din actul II și în preludiul orchestral al actului III).

Pentru subiectul propriu-zis al dramei, Wagner s-a inspirat dintr-o epopee rămasă neterminată a poetului medieval Gottfried von Strassburg (a trăit în jurul anilor 1200), care la rândul său a utilizat o străveche legendă de origine celtică. În fond, este vorba de aceeași problemă a dragostei care duce la moartea iubiților din cauza neînțelegerii oamenilor și pe care o găsim în multe capodopere din literatura universală (de pildă: în istoria lui Paolo și Francesca da Rimini din *Infernul* lui Dante, în *Romeo și Julieta* de Shakespeare etc.).

Versiunea lui Wagner a acestei legende străvechi zugrăvește iubirea tragică a lui Tristan și a Isoldei, care nu-și poate găsi fericirea și împlinirea decît prin moarte. Din cauza aceasta, cei doi îndrăgostiți ocolesc ziua, ce simbolizează lumea înconjurătoare, și caută fericirea în noaptea cea fără de sfîrșit. Sensul profund pesimist al dramei este subliniat

și prin consistența redusă a acțiunii scenice, locul principal ocupându-l descrierea chinurilor sufletești ale eroilor. Găsim aci din plin acele laturi ale creațiunii wagneriene, care, după unii comentatori, constituie principala ei slăbiciune: lipsa unei acțiuni dramatice vii și mai ales predominarea unor declamații sau dialoguri de o lungime nu totdeauna justificată și care servesc drept cadru pentru etalarea unor raționamente filozofice, de multe ori greu de sesizat, mai ales la prima audiere. Se impune deci, pentru înțelegerea acestei opere, în orice caz cunoașterea prealabilă nu numai a conținutului ei dramatic ci și a celui muzical.

Dacă din punct de vedere al conținutului, opera *Tristan și Isolda* dovedește cu prisosință criza de ordin sufletească și ideologic a autorului, ea constituie în același timp una din cele mai sublime realizări muzicale nu numai ale sale ci din muzica universală. Se poate afirma fără exagerare că geniul muzical al compozitorului l-a pus departe în umbră pe filozoful pesimist. Eroii vorbesc despre noaptea veșnică a morții pe care o așteaptă, dar în același timp îi învăluie o muzică de o frumusețe fără pereche, un adevărat imn înflăcărat preamărind iubirea pământească (scena de dragoste din actul II). În ultima scenă a operei, suvoiul orchestral irezistibil ne dă o imagine de înălțare, de afirmare puternică a vieții, în timp ce Isolda cheamă moartea salvatoare și-și dă sufletul!

Suportul principal al muzicii este desigur orchestra și aceasta mai ales în pasajele pur orchestrale (preludiile care preced cele trei acte). Bazată pe prezentarea și îmbinarea ingenioasă a unor motive conducătoare extrem de plastice și de o extraordinară forță emoțională, orchestra urmărește îndeaproape toate schimbările sufletești ale personajelor principale. Remarcăm nu numai absența totală a oricăror forme închise, dar ni se dezvăluie aci — dusă pentru prima oară pînă la ultimele ei consecințe — o altă trăsătură caracteristică a muzicii wagneriene: melodia infinită. Este o melodie ce se desfășoară liber, fără să se sfârșească printr-o cadență perfectă, întemeindu-se pe înlănțuirea permanentă a diferitelor teme.

În sfîrșit, mai subliniem limbajul muzical deosebit de îndrăzneț, caracterizat prin cromatismul accentuat al liniei melodice, cu o continuă oscilație a tonalităților, și utilizarea frecventă a unor procedee armonice neobișnuite pînă la el, cu numeroase alterații. S-a considerat pe drept cuvînt că stilul muzical din *Tristan și Isolda* a avut o influență covîrșitoare asupra dezvoltării ulterioare a muzicii universale și se poate afirma că aproape nu există compozitor de seamă de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului nostru, care să nu o fi resimțit din plin.

După ce în anul 1861 obținu în sfîrșit permisiunea de a se reîntoarce în patrie, el a trebuit să se străduiască ani de zile pînă ce a ajuns să-și vadă lucrarea reprezentată pe una din scenele germane. Premiera memorabilă a avut loc la 10 iunie 1865, la Teatrul Curtii din München, sub conducerea muzicală a cunoscutului dirijor și pianist Hans von Bülow (1830—1894), pe atunci soțul Cosimei, fiica lui Liszt, care avea să devină după scurt timp a doua soție a lui Wagner.

MAEȘTRII CÎNTĂREȚI DIN NÜRNBERG

Operă în 3 acte (4 tablouri). Textul de compozitor.

HANS SACHS, cizmar (*bariton*); VEIT POGNER, giuvaiergiu (*bas*), KUNZ VOGELGESANG, blănar (*tenor*), KONRAD NACHTIGALL, tinichigiu (*bas*), SIXTUS BECKMESSER, notar la primărie (*bariton*), FRITZ KOTHNER, brutar (*bariton*), BALTHASAR ZORN, turnător de cositor (*tenor*), ULRICH EISSLINGER, băcan (*tenor*), AUGUSTIN MOSER, croitor (*tenor*), HERMANN ORTEL, săpunar (*bas*), HANS SCHWARZ, ciorăpar (*bas*), HANZ FOLTZ, căldărar (*bas*) — maeștri cîntăreți; WALTER VON STOLZINC, tinăr cavaler din Franconia (*tenor*); DAVID, ucenicul lui Sachs (*tenor*); EVA, fiica lui Pogner (*soprană*); MAGDALENA, doica Evei (*mezzo-soprană*); UN PAZNIC de noapte (*bas*).

Cetățeni ai orașului, femei, calfe, ucenici, fete, popor,

Locul și timpul acțiunii: În orașul Nürnberg (Germania), la mijlocul secolului XVI.

Uvertura rezumă întreg conținutul operei, fiind alcătuită din motivele ei principale. La început apare *motivul solemn al maeștrilor cîntăreți*, urmat de *motivul liric al dragostei* ce se naște în sufletul lui Walter pentru Eva. Urmează apoi *motivul drapelului*, sub forma unei fanfare. După expunerea acestor motive principale, apare melodia cîntecului de concurs a lui Walter ; dragostea acestuia din ce în ce mai înfocată este sugerată de *motivul pasiunii* căreia deodată i se opune motivul de la început al maeștrilor cîntăreți. Acesta este acum prezentat într-o formă caricaturală de către suflătorii de lemn, simbolizînd zeflemisirea lor de către Walter. Lupta acestuia împotriva celor ce stau în calea dragostei sale, care în același timp sînt refractari unei arte libere, este redată cît se poate de plastic. Pentru a arăta intervenția lui Hans Sachs, care înfăptuiește îmbinarea armonioasă a artei oarecum pedante a maeștrilor cu arta nouă a lui Walter, inspirată de viață, în orchestră avem prezentarea simultană, în contrapunct, a trei motive : al maeștrilor cîntăreți, al drapelului și al iubirii. Uvertura se încheie sugerînd o atmosferă sărbătorească.

Actul I

Interiorul bisericii Sf. Ecaterina din Nürnberg. Credincioșii, adunați la biserică, cîntă ultimele versuri ale unui coral. În ultima bancă stau așezate două femei : Eva, fiica giuvaiergiului Veit Pogner, și Magdalena, doica ei. Walter von Stolzing, un tînăr cavaler, stă de o parte, rezemat de un stîlp, și privește cu înflăcărare la Eva care, deși cu sfială, răspunde cu dragoste acestor priviri. Între timp, slujba s-a terminat și credincioșii părăsesc biserica. Walter se apropie de tînăra fată și-i adresează cîteva cuvinte. Pentru a putea rămîne singură cu el, Eva o trimite în biserică de mai multe ori pe Magdalena, sub pretextul de a-i căuta diferite lucruri uitate acolo. În acest timp, tînărul a putut sta de

vorbă cu Eva, întrebînd-o dacă este cumva logodită. Cînd Magdalena revine, îl salută pe cavaler, invitîndu-l să mai poftască pe la dîșii; în același timp, o zorește pe Eva să plece acasă, căci biserica s-a golit de mult. Eva o roagă să mai rămînă pentru a răspunde în locul ei la întrebarea pusă de cavaler. Deoarece Magdalena l-a zărit între timp pe iubitul său, ucenicul David, ea primește să dea lămuririle cerute: Eva este într-adevăr logodită, dar logodnicul ei nu este încă cunoscut; giuvaiergiul Pogner, el însuși maestru cîntăreț, a hotărît să dea mîna fiicei sale aceleuia care va ieși învingător la concursul dintre maeștrii cîntăreți.

În acest timp, David a tras perdelele ce separă sala adunării de restul bisericii și, observînd-o pe Magdalena, îi spune că el pregătește sala pentru adunarea maeștrilor. La ședință va putea fi promovat ca maestru acela dintre ucenici care nu se va abate de la regulile *tabulaturii*. Cavalerul a venit deci chiar la timp pentru a se supune probei. Magdalena îl sfătuiește să-l aștepte aci pe Pogner și să-i comunice dorința sa de a fi primit în rîndul maeștrilor cîntăreți — numai astfel va putea lua parte la concurs și obține mîna Evei. Îl roagă apoi pe David să-l inițieze pe cavaler în tainele cîntului. După ce tinerii îndrăgostiți și-au luat rămas-bun, Eva și Magdalena se depărtează.

Vin acum mai mulți ucenici, aducînd bănci și mobilier necesar pentru pregătirea sălii. În timpul acesta, David explică lui Walter cu mare lux de amănunte toate cunoștințele ce trebuie să le stăpînească cineva ca să se poată numi cîntăreț și poet. Pentru a deveni însă maestru cîntăreț, se cere și mai mult: poetul trebuie să compună pentru versurile sale o melodie proprie, nouă. Arătînd apoi spre o estradă — care a fost ridicată între timp de ucenici în mijlocul sălii și care este înconjurată de perdele negre, avînd într-o parte un scaun, un pupitru și o tablă mare, neagră, cu o bucată de cretă — el îi spune că acolo se va ascunde ca jude unul din maeștri, pentru a însemna cu cretă greșelile candidatului. Cine comite mai mult de șapte greșeli împotriva regulilor, a căzut la examen! După aceea, îi urează succes cavalerului; la aceasta se alătură ceilalți ucenici, care încep să danseze veseli în jurul lui.

Veselia este întreruptă de sosirea maeștrilor, care-și fac apariția solemn, unul după altul. (*Laitmotivul adunării maeștrilor*). Walter îl salută pe Veit Pogner, pe care îl cunoscuse mai înainte, și-și exprimă dorința de a fi primit chiar astăzi în rîndul maeștrilor.

Pogner îi promite tot sprijinul, în schimb Beckmesser, notar la primărie — el însuși pretendent la mîna Evei — îl privește de la început cu bănuială. După ce s-au întrunit toți maeștrii — ultimul sosit fiind cizmarul Hans Sachs — brutarul Kothner face apelul nominal. Se dă apoi cuvîntul lui Pogner, spre a face o propunere importantă.

Pogner le aduce la cunoștință hotărîrea sa ca, la concursul ce va avea loc a doua zi, cu ocazia sărbătorii Sf. Ioan, să acorde cîștigătorului mîna unicei sale fiice Eva, împreună cu toată averea ce o posedă. (*Motivul zilei Sf. Ioan*). Eva va avea însă dreptul să-l refuze pe cîntărețul învingător la concurs, dacă nu este pe placul ei, dar în acest caz ea nu va putea alege alt soț. Unii dintre maeștri, în special Beckmesser, se opun acestei condiții, după care Sachs vine cu o nouă propunere: să decidă poporul, singurul în măsură să găsească o cale dreaptă. Pînă la urmă, este însă acceptată propunerea inițială a lui Pogner.

Revenindu-se la ordinea de zi, Pogner îl recomandă pe Walter von Stolzing care se prezintă pentru a fi primit în rîndul maeștrilor. (*Laitmotivul lui Walter*). Fiind întrebat cine a fost dascălul de la care a primit cunoștințele în arta poeziei și a cîntului, tînărul cavaler răspunde că poezia a învățat-o în zilele de iarnă grea, cînd recitea vechea carte a poetului Walter von der Vogelweide, iar muzica și-a însușit-o de la păsările din pădure, atunci cînd ele, prin cîntecul lor voios, salută sosirea verii. (*Primul cîntec al lui Walter*).

Deși la auzul acestui cîntec, atît de nou și de neobișnuit, părerile maeștrilor sînt împărțite, în cele din urmă se hotărăște ca Walter să fie supus examenului. Misiunea de a marca greșelile pe tabla neagră este încredințată lui Sixtus Beckmesser care, înainte de a se închide în dosul perdelelor estradeci, îi pune în vedere cavalerului — cu multă ironie, căci bănuiește în el un rival serios — că în caz de va săvîrși mai

mult pe șapte greșeli, cîntecul său va fi respins și nu va fi primit în rîndul maeștrilor. După aceea, Kothner îi citește regulile severe ale *tabulaturii*, pe care trebuie să le respecte orice candidat. (*Aria tabulaturii*).

Walter începe cîntecul său, prin care întii preamărește primăvara, continuînd apoi, în a doua strofă, să dezvăluie sentimentul de iubire ce i-a cuprins inima. (*Cîntecul primăverii*). În timpul cîntecului, se poate auzi din dosul perdelelor cum Beckmesser marchează zgomotos greșelile cu creta de repetate ori, pe tabla neagră. Fără a-l lăsa pe cavaler să-și termine cîntecul, notarul iese la iveală din dosul perdelei și, arătînd tuturora tabla plină cu însemnări făcute cu creta, declară triumfător că tînărul a căzut la examen. Majoritatea maeștrilor îl aprobă; numai Sachs susține că deși cîntecul cavalerului a fost diferit de regulile obișnuite, totuși a fost sincer și ar fi bine dacă maeștrii l-ar asculta pînă la capăt. Fiind contrazis de Beckmesser, Hans Sachs îi atrage atenția că un jude trebuie să aibă o purtare nepărtinitoare: or, notarul urmărește desigur să-și înlătore rivalul de la mîna Evei.

Se produce acum o mare învălmășeală. La invitația lui Sachs, cavalerul continuă cea de a treia strofă a cîntecului său, ascultat cu interes doar de Pogner și Sachs, ceilalți îl aprobă pe Beckmesser, care înșiră încă o dată toate greșelile cîntecului. Ucenicii contribuie și ei la gălăgia generală, dansînd voioși în jurul estradei. Maeștrii pronunță decizia: cavalerul este respins la examen. Cu toții se depărtează, cuprinși de enervare. Numai Sachs rămîne pe loc, îngîndurat: frumusețea neobișnuită a cîntecului cavalerului a produs o adîncă impresie asupra lui.

Actul II

Porțiune de stradă; într-o parte, casa lui Veit Pogner, în cealaltă parte, atelierul lui Sachs. Este seară; îl vedem pe David și pe ceilalți ucenici, glumind în așteptarea sărbătorii zilei de Sf. Ioan. Din casa lui Pogner apare acum Magdalena, avînd în mînă un coșuleț plin cu bunătăți, destinat lui David. Ea îl

întreabă de rezultatul obținut de cavaler la proba dată în fața maeștrilor. Aflînd că Walter a fost respins, Magdalena se întoarce supărată în casă, ducînd înapoi coșulețul.

Ucenicii au ascultat convorbirea lor și-și bat joc de David. Cearta lor este întreruptă de Sachs care, auzind gălăgie, a ieșit din atelierul său. După ce Sachs și David au intrat în casă, ucenicii se depărtează.

De pe stradă se zărește Eva venind spre casă, la braț cu tatăl ei. Pogner este mîhnit din cauza celor întîmplate la ședință și, pentru a-i mai trece supărarea, aduce vorba despre concursul de a doua zi. (*Laitmotivul Nürnbergului*). Pogner intră apoi în casă, iar Magdalena comunică Evei, în cîteva cuvinte, cele aflate de la David în legătură cu insuccesul cavalerului.

Apare Sachs și, după ce David îi aduce scăunelul de cizmărie și masa de lucru — pe care le așează în ușa atelierului — își trimite ucenicul la culcare: el mai rămîne să lucreze. Dar munca nu merge! Mireasma îmbătătoare a liliacului îl predispune la visare. Gîndurile sale se îndreaptă mereu spre cîntecul lui Walter, ascultat la adunare: a fost ceva atît de nou, și suna totuși atît de firesc, ca și cîntecul păsărelelor din luna mai! (*Primul monolog al lui Sachs*).

Eva a ieșit din casă și se apropie de atelierul lui Sachs. Ea ar vrea să cunoscă părerea lui în legătură cu proba dată de Walter în fața maeștrilor. Sachs, care nutrește de mult un sentiment curat pentru Eva, bănuiește ce anume o interesează pe tînăra fată, totuși pentru a fi sigur, el se preface că nu înțelege întrebările ei. Atunci cînd Sachs îi spune însă că Walter nu va putea deveni niciodată maeștru, Eva își trădează sentimentele și, înfuriată, îi întoarce spatele, plecînd spre casă.

Sachs a aflat acum că Eva îl iubește pe Walter. Inchizînd ușa atelierului, astfel încît să nu se mai vadă decît o slabă dîră de lumină, el intră în locuința sa. Deși Magdalena o roagă pe Eva să intre în casă pentru ca tatăl ei să nu observe nimic, ea rămîne locului spre a-și aștepta iubitul. Dar Magdalena îi mai spune că Beckmesser a trimis vorbă că la noapte îi va face o serenadă. Eva este de părere ca Magdalena să primească la fereastră serenada în locul ei. Magdalena

este de acord cu atît mai mult, cu cît va putea stîrni astfel gelozia lui David care doarme la Sachs, în odaia ce dă spre stradă ; ea se duce în casă.

Walter își face apariția, iar Eva aleargă în întîmpinarea iubitului ei. Walter îi povestește cele întîmplate la ședința maestrilor. În fața imposibilității de a deveni maestru, nu le rămîne altă cale decît a fugi împreună. Deodată răsună cornul paznicului de noapte, ceea ce-l face pe Walter să tresară plin de mînie. Dar Eva îl liniștește, spunîndu-i că este paznicul de noapte care se apropie spre a-și face rondul. (*Motivul vrăjii nopții de Sf. Ioan*). Eva intră în casă, iar Walter se ascunde după un copac. Paznicul invită pe cetățenii orașului să-și păzească avutul, apoi se depărtează, sunînd încă o dată din corn.

Convorbirea celor doi tineri a fost însă ascultată din atelier de către Sachs, care continuă să-i observe spre a-i împiedica să nu săvîrșească un lucru nesăbuit. Eva se întoarce, de astă dată îmbrăcată în hainele Magdalenei, și se aruncă iarăși în brațele lui Walter. Dar în clipa cînd ei vor să se depărteze, Sachs deschide larg ușa, astfel că strada este inundată de lumina lămpii din atelier și fuga devine cu neputință.

În timp ce tinerii sînt siliți să rămînă pe loc, neputîndu-se hotărî în ce direcție s-o apuce, se aude sunetul unei lăute : se apropie Beckmesser, spre a face Evei serenada promisă. Cei doi îndrăgostiți se așează pe o bancă, înapoia unui boschet, așteptînd terminarea serenadei.

Sachs a observat și el venirea notarului, de aceea scoate masa de lucru din nou lîngă ușa atelierului și, în clipa cînd Beckmesser vrea să-și înceapă serenada, el începe să cînte cu o voce puternică un cîntec vesel, lovind cu ciocanul de cizmărie în pingeaua unei ghete. Beckmesser se înfurie : străduințele sale de a-l face pe cizmar să tacă, se arată zadarnice. Hans Sachs continuă să lucreze, cîntînd a doua, apoi chiar a treia strofă a cîntecului său. Disperarea lui Beckmesser ajunge la culme, cînd în casa lui Pogner se deschide fereastra de la etaj și se arată o femeie. El își închipuie că este Eva, dar în realitate este Magdalena îmbrăcată în hainele tinerei fete. Notarul încearcă atît prin linguşeli, cît și prin

amenințări să-l înduplece pe Sachs să înceteze cu ciocăniturile. Dar Sachs pretează surizător că lucrează chiar la ghetetele notarului și că ele trebuie reparate urgent, pentru ca să le aibă gata la concursul de a doua zi. Pînă la urmă ei ajung la următoarea înțelegere : Beckmesser va cînta serenada, iar Sachs îi va marca greșelile, bătînd cu ciocanul cuiele în talpa ghetelor.

După ce cîntă o scurtă introducere din lăută, Beckmesser intonează prima strofă a serenadei sale, pe care însă a trebuit s-o înceapă de două ori, fiind enervat de ciocăniturile lui Sachs, care marchează greșelile cîntecului. Ciocăniturile devin tot mai dese, astfel că la sfîrșitul celei de a doua strofe, Sachs îi arată triumfător că a terminat ghetetele. Dar Beckmesser nu se mai lasă întrerupt : el continuă cu a treia strofă, căutînd să-l acopere cu vocea pe Sachs, care-i înșiră greșelile marcate. În înfrigurarea sa, notarul nu observă că în casele din jur se deschid una după alta ferestrele și apar vecinii treziți din somn de gălăgia de pe stradă, exprimîndu-și indignarea față de cele ce se petrec. David apare și el la fereastra atelierului. Văzînd la fereastra de dincolo pe Magdalena, el crede că serenada a fost pentru ea și, înarmîndu-se cu o bîtă, se repede în stradă, aruncîndu-se asupra lui Beckmesser. În același timp au coborît în stradă din ce în ce mai mulți vecini ; atrași de gălăgie, li se alătură ucenicii și calfele. Se naște un tumult nemaipomenit, toată lumea strigă, se ceartă și se bate. (*Laitmotivul ciomăgelii*). Văzînd învălmășeala, Eva și Walter se gîndesc să profite de această situație și încearcă să-și facă drum prin mulțime, pentru a fugi. Însă Sachs — care a continuat să-i observe — iese în grabă din atelierul său și, după ce o împinge pe Eva spre casa ei, unde este luată în primire de Pogner, îl apucă de braț pe Walter și-l ia cu dînsul în locuința sa.

Vacarmul ia sfîrșit abia atunci cînd femeile încep să arunce cu apă de la ferestre asupra bărbaților și cînd răsună puternic cornul paznicului de noapte. Într-o clipă, toată lumea se face nevăzută, intrînd în case. Atunci cînd paznicul apare, amintind cetățenilor că a sunat ora unsprezece, tăcerea și calmul s-au așternut asupra cartierului, luminat de razele lunii pline.

Actul III

Preludiul orchestral redă starea sufletească a lui Hans Sachs, care acum a ajuns la convingerea deplină că Eva îl iubește pe Walter. Preludiul începe și se termină cu *leitmotivul* melancolic al *renunțării* și are ca parte mediană melodia corului de slavă, pe care o vom auzi în tabloul 2 al actului III, și cîntecul lui Sachs din actul II, în timp ce lucra la ghetele lui Beckmesser.

(Tabloul 1). **În atelierul lui Sachs.** Hans Sachs stă așezat într-un jet, cufundat în citirea unei cărți groase pe care o ține pe genunchii săi. David intră și caută să-și justifice purtarea sa turbulentă din noaptea trecută. Sachs nu-i dă însă nici o atenție; numai atunci cînd închide cartea, el observă pe ucenic, care a adus flori și panglici. David îi amintește că astăzi e sărbătoarea Sf. Ioan și, la dorința lui Sachs, el recită o poezioară despre patronul acestei zile. După aceea, bucuros că a scăpat de pedeapsa pe care o aștepta, David se duce în odaia sa spre a se pregăti de sărbătoare.

Rămas singur, Sachs se adîncește din nou în gîndurile sale. El meditează asupra deșertăciunii pasiunilor omenești, care au fost în stare să facă atîta rău în noaptea trecută. Dar acum este timpul să întreprindă cele necesare, pentru ca ziua de astăzi să ducă la un deznodămînt fericit. (*Al doilea monolog al lui Hans Sachs*). Walter, care a petrecut noaptea în casa lui Sachs, își face apariția, povestind că a avut un vis minunat. Sachs îl povățuiește să ia ca temă pentru cîntecul său de concurs conținutul acestui vis. Apoi îi explică toată importanța regulilor create de către maeștrii cîntăreți care au voit să dea astfel o bază solidă artei lor, deși este oarecum lipsită de ardoarea tinereții. Îl roagă de aceea pe Walter să-i povestească în versuri visul avut, în timp ce el le va nota, urmînd ca după aceea să-l ajute ca acestea să corespundă regulilor unui adevărat cîntec de maestru.

Walter își deapănă visul, care l-a purtat într-o grădină minunată, unde a fost primit de o fată fermecătoare ce l-a dus spre pomul vieții. Pe baza îndrumărilor lui Sachs, narațiunea este împărțită în strofe corespunzătoare unui cîntec de

maestru. (*Cîntecul de concurs al lui Walter*). După aceea, amîndoi se retrag în easă spre a se îmbrăca în vederea sărbătorii.

Acum intră Beckmesser. El poartă de pe acum îmbrăcăminte festivă, dar în mișcările sale se întrezăresc bine urmările bătăii pe care a suferit-o în noaptea trecută. Furișîndu-se în atelier, el observă deodată pe masă o hîrtie : sînt versurile lui Walter, notate de Sachs. Cînd acesta revine în costum de sărbătoare, notarul ascunde repede hîrtia în buzunar și-i face apoi reproșuri amare pentru faptul de a fi încercat să-l compromită în fața Evei. Pentru Beckmesser acum totul este clar : Sachs este de asemenea pretendent la mîna tinerei fete ! Cînd Sachs protestează, el scoate drept dovadă hîrtia cu versuri și i-o arată. Pentru a-i dovedi totuși că nu are de gînd să ia parte la concurs, Sachs îi dăruiește versurile și-l mai asigură că niciodată nu va susține că poezia provine de la el. La gîndul că se va putea servi de o poezie a lui Sachs pentru cîntecul său de concurs, Beckmesser îi mulțumește din toată inima și se depărtează în culmea fericirii.

La ușa atelierului apare Eva. Îmbrăcată într-o rochie albă, bogat împodobită, ea pretextează că a venit la cizmar pentru că o strîng pantofii. Sachs se preface că nu înțelege pricina venirii fetei nici atunci cînd ea scoate un strigăt de bucurie la vederea lui Walter, care s-a întors în atelier, îmbrăcat în costumul său de cavaler. În timp ce Sachs a luat pantoful și se apucă să-l lărgească, Walter îi cîntă fetei ultima strofă a cîntecului său. Sachs a terminat lucrul și aduce pantoful, punîndu-l în piciorul Evei. Fata a înțeles gestul mîrinimos al lui Sachs și, emoționată, se strînge în brațele lui. Ea îi dezvăluie afecțiunea profundă pe care a resimțit-o din totdeauna față de el ; dacă nu l-ar fi iubit pe Walter, desigur că l-ar fi ales numai pe el ca soț. Dar Sachs îi amintește de soarta tristă a regelui Marke din poveste : acest lucru l-a prevenit să nu se lase furat de iluzii deșarte. (*Laitmotivele dorinței și al regelui Marke* din opera *Tristan și Isolda*).

Chemînd înăuntru pe Magdalena și pe David, Sachs propune tuturor să se procedeze la botezul noului cîntec al lui Walter. Deoarece un simplu ucenic nu poate figura ca martor

la un act atît de solemn, el îl ridică pe David la rangul de calfă și, după obiceiul străvechi, îi dă o palmă zdravănă. Cu toții preamăresc acum această clipă de supremă fericire. (*Cvintetul botezului*). Dar se apropie momentul începerii serbării, de aceea cu toții pornesc într-acolo. (*Laitmotivele orașului Nürnberg, al maestrilor cîntăreți și al zilei de Sf. Ioan, fac trecerea spre tabloul următor*).

(**Tableul 2).** **Pe o pajiște lângă riul Pegnitz, în apropierea orașului.** O mare animație domnește în așteptarea începerii concursului. Diferitele bresle de meseriași își fac intrarea cu drapelele lor în frunte; întii cizmarii, apoi — precedați de un grup de instrumentiști cîntînd din fluier — urmează croitorii și în sfîrșit brutarii.

Dintr-o luntre bogat împodobită coboară un grup de fete, care sînt îndată luate la dans de ucenici. (*Dansul ucenicilor*). Calfele anunță soșirea maestrilor cîntăreți; aceștia își fac apariția, avînd în frunte pe Kothner cu drapelul corporației, și se îndreaptă spre a-și ocupa locurile în tribună.

Poporul salută cu mare bucurie apariția maestrilor, iar atunci cînd Sachs se ridică pentru a lua cuvîntul, îl ovăționează călduros. (*Cor de slavă*). Sachs mulțumește profund pentru primirea ce i s-a făcut, apoi aduce la cunoștință hotărîrea giuvaiergiului Pogner de a acorda învingătorului la concurs mîna fiicei sale, împreună cu toată averea sa.

La invitația lui Kothner, notarul Beckmesser începe rîndul concurenților. El înaintează cu pași nesiguri și este foarte enervat pentru faptul de a nu fi reușit să învețe pe dinafară poezia luată din atelierul lui Sachs. Apariția sa caraghioasă provoacă rîsul și batjocura poporului, astfel că ucenicii trebuie să facă liniște. Beckmesser începe cîntecul său — pe melodia serenadei sale nocturne — stîlcind însă în mod ridicol cuvintele din text, astfel că, în cele din urmă, el nu mai poate continua din cauza rîsului zgomotos al mulțimii. Înfuriat, Beckmesser aruncă hîrtia cu textul cîntecului la picioarele lui Sachs și, după ce-l arată pe cizmar drept autor al versurilor, se depărtează. Sachs asigură pe cei de față că versurile nu-i aparțin, dar că sînt foarte frumoase cînd sînt rostite și cîntate astfel cum au fost concepute, și nu în feiul

cum le-a redat notarul. Apoi îl invită pe Walter — autorul cîntecului — să dovedească adevărul spuselor sale.

Walter înaintează și cîntă toate cele trei strofe ale cîntecului său de concurs. Poporul este cuprins de admirație și maeștrii, în unanimitate, îl declară învingătorul concursului. Eva îi împodobește fruntea cu o coroană de lauri, iar Pogner vrea să-i predea un lanț de aur, conferindu-i calitatea de maestru cîntăreț. Dar Walter refuză acest titlu : el încă nu a uitat felul jignitor în care a fost primit la început de către maeștri ! Sachs intervine din nou, amintind tînărului cavaler meritele de netăgăduit ale maeștrilor, care au păstrat neatinse tradițiile nobile ale artei germane : de aceea, să nu-i disprețuiască. Aclamațiile entuziaste ale mulțimii salută cuvintele lui Hans Sachs : cu toții ridică în slavă pe poetul drag al orașului Nürnberg.

*

Primele schițe ale textului operei datează încă din anul 1845, dar libretul propriu-zis a fost scris între anii 1861—1862, compoziția fiind terminată în anul 1867, în timp ce autorul trăia din nou în Elveția, la Tribschen, unde se retrăsese după ce intrigile de la Curtea regelui Ludovic II al Bavariei i-au făcut imposibilă rămînerea mai departe la München. Prima reprezentare a avut loc pe scena Teatrului Curtii din München, la 21 iunie 1868.

Inspirat din viața cetățenilor orașului german Nürnberg din secolul XVI, opera Maeștrii cîntăreți din Nürnberg — o adevărată comedie muzicală — este fără îndoială cea mai realistă lucrare a lui Wagner. El a părăsit aci lumea eroilor legendari și din mitologie, inspirîndu-se din lumea burgului german medieval. Personajele operei, membri ai corporațiilor de meseriași în frunte cu cizmarul Hans Sachs, sînt figuri avînd o realitate istorică. Hans Sachs (1494—1575) este unul din cei mai însemnați poeți germani. Pe lângă îndeletnicirea sa de cizmar, în timpul său liber a depus o extraordinară activitate artistică, de pe urmă cărcia ne-a lăsat cîteva mii de cîntece, comedii, piese de teatru, satire, fabule, caracterizate printr-o tematică populară, plină de umor.

Conținutul operei oglindește în mod plastic lupta artei înaintate, inspirată din viață, împotriva rutinei scolastice, închisată în reguli strîmte și rigide. Artă tînărului Walter von Stolzing izvorăște spontan din intonațiile cîntecului popular german. Dimpotrivă, aderenții regulilor pedante ale „tabulaturii“, în frunte cu notarul Sixtus Beckmesser, reprezintă o frînă în calea dezvoltării artei, pe care vor s-o țină izolată de năzuințele populare. În străduințele sale, Walter este înțeles și ajutat de Hans Sachs, unul dintre maeștrii cîntăreți, cu sprijinul căruia el obține victoria la concursul cîntăreților și aceasta în aclamațiile entuziaste ale mulțimii adunate. Dar cînd Walter, supărat, refuză titlul de maestru, Sachs îi atrage atenția asupra importanței măiestriei artistice, fără de care nu poate exista o artă adevărată. Îmbinarea naturală a inspirației poetice libere, legate de viață, cu tradiția sănătoasă și măiestria artistică: iată ideea de bază, cu caracter adînc progresist, a acestei minunate opere.

În creația lui Richard Wagner, opera Maeștrii cîntăreți din Nürnberg ocupă un loc deosebit din punct de vedere muzical. Într-adevăr, pe lângă bogăția tratării orchestrale, de o polifonie cu totul superioară (uvertura operei reprezintă una din cele mai grandioase pagini simfonice ale literaturii muzicale), el acordă o mai mare importanță elementului vocal decît în alte lucrări ale sale. Sistemul leitmotivelor orchestrale și dezvoltarea continuă a discursului muzical sînt împletite cu multe părți lirice în formă de cîntec sau de ansamblu vocal. Acestea apar în mod atît de natural în cadrul desfășurării muzicale, încît se realizează un echilibru perfect între muzică și text. În această privință, amintim în primul rînd cîntecele deosebit de inspirate ale lui Walter: cele două din actul I și mai ales cîntecul său de concurs, pe care-l redă întîia oară sub forma povestirii visului avut de el (în actul III) și apoi încă o dată, în formă definitivă, la concursul din scena finală a operei. Alte asemenea episoade sînt cîntecul „cizmăresc“ al lui Sachs (din actul II), cîntecul lui David al Sf. Ioan (tabloul I din actul III) și superbul cvintet din același tablou.

Caracterul popular al operei este subliniat și prin numeroase scene de masă : corul credincioșilor din biserică (începutul actului I), scena ciomăgelii (finalul actului II) — o adevărată minune a scriiturii polifonice, dezvoltate în formă de fugă pe tema serenadei lui Beckmesser — precum și scenele populare din ultimul tablou (apariția breslelor și a maeștrilor cîntăreți, dansul ucenicilor cu fetele și corul de slavă, pe un text original al poetului Hans Sachs).

Realismul conținutului dramatic și muzical, zugrăvirea veridică a situațiilor dramatice și a personajelor, precum și bogăția tratării muzicale au făcut din Maeștrii cîntăreți o culme a creației wagneriene. Iată ce a scris despre această operă compozitorul rus Rimski-Korsakov — care de altfel a formulat o mulțime de rezerve față de lucrările lui Wagner : „Repet încă o dată că Maeștrii Cîntăreți este o mare operă nu numai prin amploarea și lungimea ei ci și prin importanța ei. Scena în care Beckmesser cîntă serenada lui stupidă, în timp ce Hans Sachs ciocănește și îi acoperă vocea, apoi cetățenii treziți din somn ies de prin case, se încaieră fără ca vreunul să înțeleagă de ce — totul terminîndu-se cu intrarea în scenă a paznicului de noapte care, după ce a cîntat chemarea sa în fa major, trîmbițează pe nota sol bemol — această scenă este unică în felul ei... Și afară de această scenă, cîte alte lucruri superbe !“

WEBER Carl Maria

Compozitorul Carl Maria von Weber, unul din fondatorii operei naționale germane, s-a născut la 18 decembrie 1786 în orașelul german Eutin. Prin intermediul tatălui său (văr primar cu Constanze Weber, soția lui Mozart) — o fire aventuroasă, om de teatru și dirijor — Weber vine în contact încă de mic copil cu viața artistică.

Manifestînd de timpuriu înclinații muzicale, el învață pianul și compoziția (printre profesorii săi amintim pe Michael Haydn, fratele marelui compozitor clasic vienez, renumit pedagog și teoretician). Primele sale compoziții — bucăți mici pentru pian — au apărut în anul 1798, iar în anul următor dă la iveală prima sa lucrare dramatică, opera *Puterea dragostei și a vinului*, căreia îi succedă operele *Fata pădurii* (1800) și *Peter Schmoll* (1803).

Pianist și dirijor apreciat, Weber ocupă întîi postul de dirijor la teatrul orașenesc din Breslau (1804), apoi pe acela de intendent muzical al prințului Eugen de Württemberg, la Karlsruhe, și de secretar al prințului Ludovic de Württemberg, la Stuttgart. Aci el scrie opera *Silvana* (1810), primită favorabil de public, apoi *Singspiel*-ul într-un act *Abu-Hassan* (1811), o reușită operă comică, a cărei uvertură se execută și în zilele noastre. Din anul 1813 funcționează ca dirijor la teatrul din Praga, pînă ce în anul 1816 primește misiunea de a organiza teatrul de operă german din Drezda, fiind numit director al acestei instituții, pe care reușește să o ducă la o mare înflorire. Pe lîngă activitatea de neobosit animator al vieții muzicale, Weber se dedică din nou creației de lucrări dramatice și compune muzica de scenă

la piesa de teatru *Preziosa* (1820), după care scrie *Freischütz* (1821), devenită cea mai populară operă a sa. Subiectul, inspirat dintr-o veche legendă populară, precum și frumusețea muzicii au stîrnit entuziasmul publicului german.

În continuare, Weber se ocupă cu scrierea unei opere comice intitulată *Cei trei Pinto*, pe care însă nu a terminat-o. (Este interesant de remarcat că această lucrare a fost prelucrată mult timp după moartea compozitorului — textul de către un nepot al său, iar muzica de ilustrul compozitor și dirijor Gustav Mahler — fiind apoi reprezentată în anul 1888). Ultimele sale lucrări dramatice sînt operele *Euryanthe* și *Oberon*. Importanța operei *Euryanthe* (premiera la Viena, la 25 octombrie 1823) constă în străduința autorului de a crea o operă germană fără dialoguri vorbite (cum a fost încă *Freischütz*, scris în forma *Singspiel*-ului), folosind recitativul dramatic și un limbaj orchestral cu numeroase motive conducătoare. Fără îndoială că *Euryanthe* a avut o netăgăduită influență asupra operelor din prima perioadă de creație a lui Wagner (în special *Lohengrin*). Din cauza textului ei foarte încurcat și lipsit de dramatism scenic, opera nu s-a putut însă menține în repertoriu. *Oberon* — care face parte mai degrabă din genul feeriei muzicale — este ultima sa lucrare, fiind compusă pentru teatrul *Coventgarden* din Londra, unde a și fost reprezentată sub conducerea autorului (12 aprilie 1826). Uvertura ei este una din cele mai gustate piese simfonice din repertoriul universal. Dar la numai cîteva săptămîni de la premieră, bolnav de piept, Weber se stinge la Londra, la 5 iunie 1826. În anul 1844, rămășițele sale pămîntești au fost aduse în patrie și înmormîntate la Drezda, discursul funebru fiind rostit de Richard Wagner, compozitorul care avea să devină continuatorul și realizatorul deplin al ideilor sale artistice.

În afară de opere, creația lui Weber mai cuprinde numeroase compoziții din toate genurile. El a scris lucrări pentru pian (sonate, variațiuni și în special celebra *Invitație la vals*, executată deseori la concertele simfonice în orchestrația lui

Berlioz), lucrări pentru pian și orchestră (două concerte și cunoscutul *Konzertstück* în *fa* minor), concerte instrumentale (două concerte pentru clarinet și un concert pentru fagot și orchestră), două simfonii și alte lucrări simfonice și vocal-simfonice (Uvertura jubiliară, cantata *Luptă și victorie*, compusă cu prilejul înfringerii lui Napoleon în bătălia de la Waterloo), muzică de cameră, coruri bărbătești (în special cîntecele patriotice din volumul de poezii *Lira și Spada* al poetului Th. Körner, 1814) precum și lieduri. Weber a fost în același timp și un înzestrat scriitor și critic muzical, militînd pentru ridicarea gustului muzical al publicului german.

FREISCHÜTZ

Operă romantică în 3 acte (6 tablouri). Textul de Friedrich Kind.

PRINȚUL OTTOKAR (*bariton*) ; KUNO, pădurar (*bas*) ; AGATHA, fiica sa (*soprană*) ; ÄNNCHEN, verișoara ei (*soprană*) ; KASPAR (*bas*) și MAX (*tenor*), vînători ; SAMIEL, vînătorul negru (*rol vorbit*) ; PUSTNICUL (*bas*) ; KILIAN, țaran bogat (*bariton*) ; O DOMNIȘOARĂ DE ONOARE (*soprană*).

Domnișoare de onoare, suita prințului, vînători, popor.

Locul și timpul acțiunii: Boemia, scurt timp după sfîrșitul Războiului de 30 de ani (în jurul anului 1650).

Uvertura redă în rezumat ideea de bază a operei — triumful binelui asupra forțelor răului — fiind construită în formă de sonată pe unele din melodiile ei principale. După o introducere (*adagio*) — zăgrăvind cadrul pădurii în care se desfășoară acțiunea — urmează o parte agitată (*molto vivace*) oglindind puterile întunericului. Apare apoi tema muzicală a Agathe (*solo clarinet*), continuată de melodia ei de dragoste. Fraza muzicală agitată, reprezentînd elementele vrăjmașe, își face din nou apariția dar pînă în cele din urmă învinge iubirea Agathe (*melodia de dragoste*) și uvertura se sfîrșește într-o atmosferă de exuberanță.

Actul I

La marginea unei păduri. La o serbare populară, tineretul își trece timpul prin tragere la țintă. Cel mai bun trăgător se dovedește a fi țăranul Kilian; cu toții îl aclamă pe învingător și-și bat joc de tânărul vînător Max, care nu a reușit să țintească de loc. Acesta se înfurie, iar cearta care se naște nu se sfîrșește decît odată cu apariția pădurarului Kuno. Bătrînul pădurar este foarte mîhnit aflînd că Măx a greșit iarăși ținta — ca de atîtea ori în ultimul timp. Îi amintește acestuia că a doua zi va fi o tragere la țintă în prezența prințului Ottokar și că învingătorului la concurs i-a promis mîna fiicei sale Agatha și, odată cu aceasta, slujba sa de pădurar. Pe de altă parte, vînătorul Kaspar — bănuît că ar avea legături cu Necuratul — caută să-l convingă că nenorocul său se datorește unor vrăji. Tinerii vînători încearcă să-l îmbărbăteze pe Max prin cîntecul lor vesel, după care țăranii se pornesc la joc. (*Vals*). Apoi cu toții se depărtează, mergînd spre casele lor.

Max rămîne singur, cuprins de mîhnire. Înainte vreme era fericit și se bucura de iubirea Agathe, dar acum este disperat la gîndul că nu va putea trage la țintă, dat fiind lipsa lui de dibăcie. (*Arie*).

Kaspar se apropie de Max. Pentru a-i cîștiga încrederea, îi dă întîi să bea un pahar de vin (*Cîntec de pahar*), apoi îl îndeamnă să tragă cu pușca lui. Într-adevăr, Max reușește să doboare un vultur de la o mare înălțime. Kaspar îi dezvăluie că i-a dat să tragă cu un glonț vrăjit. Dacă vrea să nu greșească ținta nici la concursul de a doua zi, să-l întîlnească la miezul nopții la „Rîpa lupilor“, unde-i va turna și lui astfel de gloanțe vrăjite. Deși la început Max este cuprins de spaimă la auzul acestei propuneri, în cele din urmă — de teamă să nu o piardă pe Agatha — primește și-i promite să vină la întîlnire. După ce Max s-a depărtat, Kaspar își exprimă bucuria de a fi reușit să-l ademenească pe rivalul său în dragoste. (*Arie*).

Actul II.

(Tabloul 1). În casa pădurarului Kuno. Se înserează. Agatha aşteaptă neliniştită sosirea iubitului ei. Verişoara sa, vesela Ännchen, caută să-i alunge gândurile triste (*Arietă*), apoi iese. Rămasă singură, Agatha se roagă ca cerul să-l ocrotească pe Max. Zărindu-l că se apropie, ea tresaltă de bucurie. (*Scenă şi Arie*). Max este însă foarte neliniştit : el a venit numai pentru un scurt timp, deoarece trebuie să plece încă în noaptea aceasta la „Rîpa lupilor“ spre a aduce de acolo un cerb doborât în timpul zilei. Agatha şi Ännchen — care a revenit — îl imploră să nu plece în acel loc blestemat, dar Max se smulge din braţele iubitei sale şi pleacă în grabă. (*Terţet*)

(Tabloul 2). Rîpa lupilor. Miezul nopţii ; vocile unor duhuri nevăzute accentuează atmosfera sumbră. Kaspar îşi face apariţia şi-l cheamă pe Samiel—Necuratul în chip de vînător negru. În noaptea aceasta tocmai înceta legămîntul care-l leagă pe Kaspar de diavol : acum dacă nu-i poate dărui o nouă victimă, este pierdut. El oferă lui Samiel drept răscumpărare sufletul tînărului vînător Max şi-i cere în schimb gloanţe vrăjite. Samiel primeşte acest nou legămînt, promiţîndu-i de asemenea că-i va da şapte gloanţe vrăjite, din care însă ultimul îi aparţine tot lui, putîndu-l îndrepta împotriva cui vrea ; apoi dispare.

Max soseşte şi el. Este îngrozit la vederea prăpastiei şi-i este teamă să se apropie, mai ales cînd apariţia spiritului mamei sale îl previne. Dar vedenia dispare şi, în locul ei, apare chipul Agathe. Acum nimic nu-l mai poate reţine de dragul fetei iubite, el coboară în fundul rîpei. Începe turnarea celor şapte gloanţe vrăjite, însoţită de o furtună năprasnică şi de apariţia a tot felul de vietăţi fantastice. La turnarea celui de al şaptelea glonţ, Samiel îşi face din nou apariţia.

Clopotul bate ceasul unu, iar duhurile dispar.

Actul III

Un *intermezzo orchestral*, avînd la bază melodia din corul vînătorilor, pregătește atmosfera.

(**Tabloul 1).** În pădure. Din cele șapte gloanțe vrăjite, Max a folosit trei din ele, recîștigîndu-și astfel faima sa de țințaș iscusit. Acum nu i-a mai rămas pentru concurs decît un singur glonț — tocmai cel care aparține diavolului — deoarece Kaspar la rîndul său i-a irosit alte trei gloanțe.

(**Tabloul 2).** În camera Agathei. Agatha este din nou pradă unor gînduri negre. (*Cavatînă*). Ännchen încearcă s-o înveselească, povestindu-i o întîmplare hazlie, după care îi amintește că a venit ziua logodnei și ea nu trebuie să aibă ochii plîși. (*Romanță și Arie*). Domnișoarele de onoare — prietenele Agathei — sosesc pentru a-i împleti cununa de mireasă. Dar fetele observă cu groază că în cutia adusă de Ännchen se găsește o coroniță de mort! Deoarece bătrînul pustnic îi dăruise Agathei ca dar de nuntă niște trandafiri sfințiți, fetele se liniștesc și împletesc din acești trandafiri cununa de mireasă.

(**Tabloul 3).** Un luminii în pădure. Poporul s-a adunat spre a asista la concursul de tir. Prințul Ottokar apare cu suita sa, salutat de vînători. (*Corul vînătorilor*). Prințul dă semnalul pentru începerea concursului. Max urmează să tragă primul, avînd ca țință un porumbel alb aflat în zbor. În acest timp, Kaspar se urcă într-un copac spre a observa sosirea Agathei. Atunci cînd Max este gata să tragă, apare Agatha, însoțită de bătrînul pustnic. Împușcarea a răsunat; porumbelul nu a fost atins, în schimb Agatha și Kaspar se prăbușesc la pămînt. Toată lumea este cuprinsă de groază. Dar Agatha deschide ochii: ea nu a fost rănită ci doar leșinase de spaimă. În schimb glonțul l-a lovit de moarte pe Kaspar, căci Necuratul, neputînd-o lovi pe Agatha — aflată sub protecția pustnicului — a îndreptat glonțul împotriva lui Kaspar. Acesta moare, blestemîndu-l pe Samiel.

Acum Max dezvăluie taina celor întîmplute și dă în vileag înțelegerea sa cu diavolul. Prințul Ottokar îl osîndește să

fie exilat din acest ținut, dar în favoarea sa intervine bătrînul pustnic, rugînd să fie iertat. Prințul consimte : tragerea la țintă — care a pricinuit toate neazurile — va fi desființată, iar lui Max i se acordă un an de încercare, după care o va putea lua de soție pe Agatha. Mulțimea aclamă, plină de bucurie, vorbele prințului.



Pentru titlul operei am ales și noi denumirea originală germană sub care s-a făcut cunoscută pe scenele din țara noastră ; o traducere exactă, literală, ar fi Vînătorul liber, iar după înțelesul său : Vînătorul vrăjit.

Menținînd în întregime forma Singspiel-ului german (părți muzicale alternînd cu text vorbit), Weber a dezvoltat în Freischütz tradițiile acestui gen, ridicat odinioară la mare perfecțiune de către Mozart (în Răpirea din Serai, Flautul fermecat) și Beethoven (în unele scene din Fidelio). Dacă Mozart și Beethoven nu reușiseră să înlăture în țările germane preponderența operelor italiene și franceze — care s-au bucurat și de protecția cercurilor aristocratice — înfrîngerea lui Napoleon, precum și întărirea conștiinței naționale au creat condițiile prielnice pentru întemeierea unei școli naționale germane de operă, strîns legate de arta populară. De aci rezultă importanța operei lui Weber și, în același timp, originea popularității de care se bucură pînă astăzi, mai ales în Germania.

Textul, de factură populară, a fost prelucrat de libretist după o carte de povestiri fantastice a scriitorilor Apel și Laun. Weber a lucrat aproape trei ani la compunerea operei și a trebuit să aștepte încă un an pînă ce a fost reprezentată pe scena Operei din Berlin, la 18 iunie 1821, obținînd un succes răsunător. Subiectul reia cunoscuta temă „faustiană” a unui om cîstit, care-și vinde sufletul diavolului spre a obține fericirea. Dar pînă la urmă, forțele întunecate sînt înfrînte și triumfă binele. Cadrul acțiunii a permis prezentarea unor oameni din popor (vînători, pădurari, țărani), care trăiesc în mediul romantic al pădurilor seculare.

Acest mediu imprimă și caracterul esențial al muzicii lui Weber: accesibilă și melodioasă, ea izvorăște din intonațiile populare ale liedului german. Se prezintă sub această formă nu numai unele din ariile operei (ca, de pildă, Arieta lui Ännchen din tabloul I al actului II, Cavatina Agathei din actul III sau Cîntecul de pahar al lui Kaspar) ci și majoritatea scenelor populare (corurile de la începutul actului I și în special corul domnișoarelor de onoare și corul vînătorilor, din tablourile 2 și 3 ale actului III).

În alte locuri, expresia muzicală îl duce pe compozitor la formele mai dezvoltate ale scenelor muzical-dramatice (ariile lui Max și Kaspar din actul I și mai ales cunoscuta arie a Agathe ce culminează cu melodia de dragoste, pe care o întîlnim — ca un adevărat motiv conducător al operei — atît în uvertură cît și în corul final).

Trebuie să subliniem deosebita măiestrie a orchestrației, impresionantă prin puterea ei de evocare. Acest lucru ni-l dovedește atît uvertura, piesă simfonică de mare efect, executată deseori în concerte (ca de altfel toate uverturile operelor lui Weber), cît și scena turnării gloanțelor din „Ripa lupilor“. Atmosfera fantastică și de groază este redată cu mijloace orchestrale deosebit de expresive și prin culori instrumentale vii, prevestind muzica programatică a școlii romantice (Berlioz, Liszt).

CUPRINSUL

	<u>pag.</u>		<u>pag.</u>
Index alfabetic al		Donizetti Gaetano . . .	94
operelor	3	<i>Lucia de Lamermoor</i> . . .	95
Cuvînt introductiv . .	5	<i>Don Pasquale</i>	100
d'Albert Eugen	9	Dragoi Sabin	104
<i>Chemarea munților</i> . .	10	<i>Năpasta</i>	106
Beethoven Ludwig . . .	15	Dumitrescu Gheorghe . .	113
<i>Fidelio</i>	18	<i>Ion Vodă oel Cumplit</i> . .	114
Bizet Georges	25	Eisikovits Max	122
<i>Carmen</i>	26	<i>Povestea Tapului</i> . . .	123
<i>Pescuitorii de perle</i> . .	31	Erkel Ferenc	128
Borodin Aleksandr . . .	36	<i>Hunyadi László</i>	129
<i>Cneazul Igor</i>	38	<i>Banul Bánk</i>	135
Ceaikovski Piotr	45	Glinka Mihail	140
<i>Evgheii Oneghin</i>	49	<i>Ivan Susanin</i>	143
<i>Mazepa</i>	54	Gounod Charles	148
<i>Dama de pică</i>	60	<i>Faust</i>	149
Constantinescu Paul . . .	68	Humperdinck Engel-	
<i>O noapte furtunoasă</i> . .	69	bert	157
<i>Până Lesnea Rusalim</i> . .	74	<i>Hänsel și Gretel</i> . . .	158
Dargomijski Aleksandr . .	80	Leonecavallo Ruggiero . .	162
<i>Rusalca</i>	82	<i>Paiațe</i>	163
Delibes Léo	87	Mascagni Pietro	167
<i>Lakmé</i>	88	<i>Cavalleria rusticana</i> . .	168

	<u>pag.</u>		<u>pag.</u>
Meitus Iulii	171	<i>Turandot</i>	288
<i>Ținăra Gardă</i>	172	Rahmaninov Serghei . .	295
Moniuszko Stanislav . .	185	<i>Aleko</i>	297
<i>Halka</i>	186	Rossini Giacchino . .	300
Mozart Wolfgang		<i>Bărbierul din Sevilla</i> .	302
Amadeus	191	Smetana Bedrich . .	308
<i>Răpirea din Serai</i> . . .	196	<i>Mireasa vindută</i> . . .	310
<i>Nunta lui Figaro</i> . . .	201	Verdi Giuseppe . . .	316
<i>Don Juan</i>	210	<i>Rigoletto</i>	323
<i>Flautul fermecat</i> . . .	218	<i>Trubadurul</i>	329
Musorgski Modest . . .	227	<i>Traviata</i>	335
<i>Boris Godunov</i>	230	<i>Balul mascat</i>	341
<i>Hovanșcina</i>	240	<i>Aida</i>	347
<i>Țîrgul din Sorocinsk</i> .	248	<i>Otello</i>	355
Negrea Marțian	253	<i>Falstaff</i>	361
<i>Marin Pescarul</i>	254	Wagner Richard . . .	368
Offenbach Jacques . .	260	<i>Vasul fantomă</i>	375
<i>Povestirile lui Hoffmann</i>	261	<i>Tannhäuser</i>	383
Puccini Giacomo . . .	270	<i>Lohengrin</i>	392
<i>Boema</i>	272	<i>Tristan și Isolda</i> . . .	403
<i>Tosca</i>	277	<i>Maestrii cîntăreți din</i>	
<i>Cio-Cio-San</i>	281	<i>Nürnberg</i>	414
<i>Gianni Schicchi</i> . . . ,	286	Weber Carl Maria . .	428
		<i>Freischütz</i>	430

Responsabil de carte : Bogdan Moroianu
Tehnoredactor : Beatrice Manoliu
Corector : Valeria Manoliu

*Dat la cules 22.04.58. Bun de tipar 30.05.58. Tiraj 10.000
broș. + 10.150 leg. Hrtie tipar de 50 gr/m². Ft. 540×840/16.
Coli ed. 22,49. Coli de tipar 27,5. Ediția I. Comanda
3698/48. A. nr. 0548. Pentru bibliotecile mici indicele de
clasificare 8 R — 94*

Tiparul executat sub comanda nr. 80.642 la Combinatul
Poligrafic Casa Scintei „I. V. STALIN”, Piața Scintei, 1.

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.