

DRUMUL CĂTRE SPECTACOLUL IDEAL: *PARSIFAL* DE RICHARD WAGNER LA BAYREUTH

LUCIAN SINIGAGLIA

APOGEUL TEATRULUI ILUZIONIST

Într-o lume prozaică, Wagner a dăruit lumii artistice și, în egală măsură, și-a dăruit lui însuși teatrul iluziilor. Teatrul Festivalelor din Bayreuth a fost creat după ideile lui Wagner. Spre deosebire de ilustrul său susținător, Ludwig al II-lea, care se zăvorâse într-un tărâm al himerelor, Wagner s-a dovedit a fi un om cu un simț desăvârșit al realității. În 1876, din balconul templului artistic de pe Colina Verde, trompetele au intonat pentru prima oară un motiv muzical din *Aurul Rinului*, invitând publicul să asiste la prima execuție integrală a Tetralogiei *Inelul Nibelungului*.



Fig. 1 – Teatrul Festivalelor din Bayreuth.

În lucrarea *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Opera de artă a viitorului*, publicată în 1850), compozitorul a anticipat, prin proiecția teoretică a *construcției teatrale a viitorului*, trăsăturile Teatrului Festivalelor de la Bayreuth. Unul dintre marile idealuri wagneriene, acela de a construi o sală cu cele mai bune caracteristici optice și acustice, în care totul trebuie să slujească numai înțelegerii a ceea ce se întâmplă pe scenă, fusese îndeplinit. Menirea a fost aceea de „a-l determina pe spectator să se afunde în dramă, în timp ce actorii sunt absorbiți de rolurile lor. În acest mod se vor prăbuși frontierele teatrului, fapt care va determina revelarea spre public a ceea ce trăiește și respiră numai în opera de artă”¹.

¹ Richard Wagner, *L'Oeuvre d'art de l'avenir*, Paris, 1982, p. 88-91.

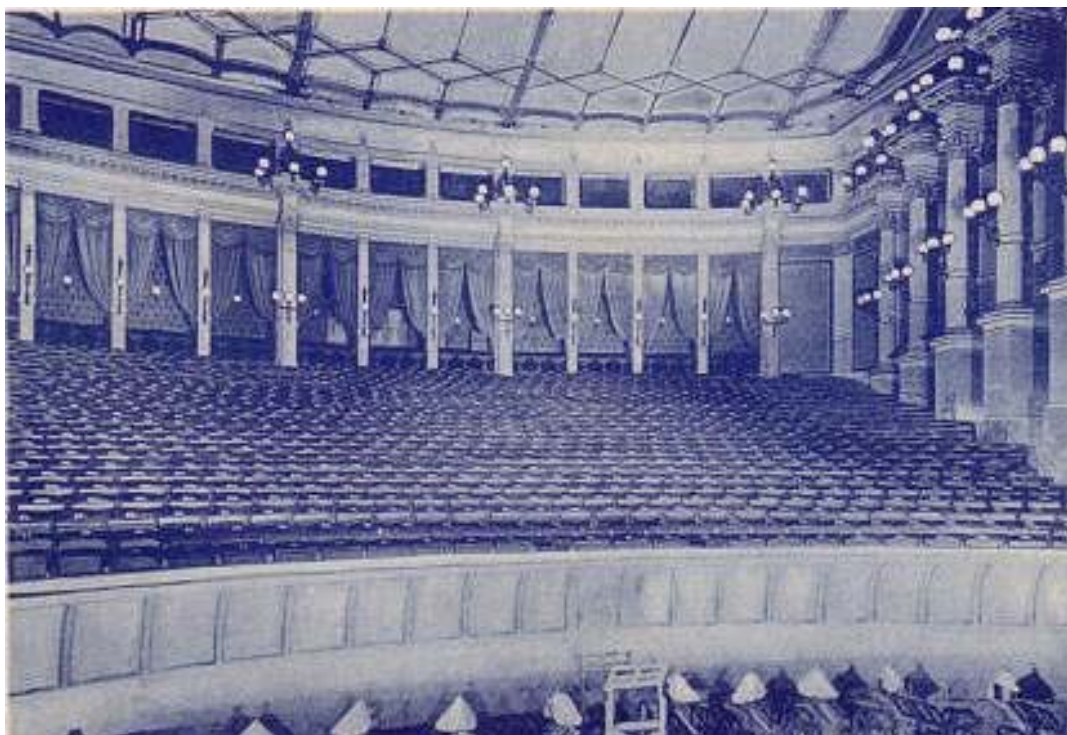


Fig. 2 – Sala Teatrului Festivalurilor din Bayreuth.

Maestrul jocurilor hipnotice, cum îl numea Nietzsche pe Wagner, le-a cerut arhitecților Gottfried Semper, Wilhelm Neumann, Otto Brückwald, care au lucrat succesiv la proiectul Teatrului de pe Colina Verde, să proiecteze sala sub forma unui amfiteatru, pentru ca spectatorul să nu fie stânjenit în a-i privi pe artiști.

Compozitorul a trebuit să depășească prăpastia dintre inspirație și materializarea ideilor inspiratoare. În această prăpastie stăteau întâmplări nefericite, precum faptul că n-a funcționat proiectorul cu ajutorul căruia erau proiectate imagini în timpul cavalcadei walkiriilor, partea din mijloc a balaurului din *Siegfried* a lipsit, dispozitivele de iluminat n-au funcționat într-unul dintre momentele cele mai importante ale *Amurgului zeilor*. Comentând aceste incidente, Frederic Spotts, unul dintre istoricii cei mai avizați ai fenomenului Bayreuth, îl citează pe T.S. Eliot, care spunea că „între idee și realitate, între impuls și faptă cade umbra”².

În acel prim festival din 1876, când s-a montat *Inelul Nibelungului*, cât și în cel de-al doilea, desfășurat în 1882, pe parcursul căruia au avut loc primele reprezentații cu *Parsifal*, întreaga greutate s-a aflat pe umerii lui Wagner. S-a arătat astfel omul de teatru total, care a analizat fiecare componentă a spectacolului până la cel mai mic detaliu și a avut grijă ca acest detaliu să fie executat într-o asemenea modalitate încât totul să fie în slujba dramei muzicale. Ernest Newman nota despre cel căruia i-a dedicat ampla biografie *The Life of Richard Wagner* (4 volume, 1933-1946): „De departe, Wagner era mai bun dirijor decât fiecare dintre cei care-i conduceau operele și mai bun actor decât fiecare dintre cântăreții săi. Fiecare personaj, fiecare situație dramatică fusese creată pentru a se integra simultan în imaginația compozitorului, dirijorului, scenografului, cântărețului. O astfel de combinație nu a existat într-un singur om înaintea lui Wagner și probabil că acest fapt nu se va mai întâmpla niciodată”³.

Asumarea de către compozitor a funcției regizorale, fundamentală în cadrul realizării unui spectacol de operă cu adevărat modern, începuse să se manifeste plenar odată cu repetițiile Tetralogiei, care avuseseră loc între 1875 și 1876, și a ajuns la apogeu cu ocazia premierei lui *Parsifal*.

² Apud Frederic Spotts, *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*, New Haven and London, 1994, p. 55.

³ Apud Simon Williams, *Richard Wagner and Festival Theatre*, Westport, 1994, p. 73.



Fig. 3 – Cosima Wagner, Richard Wagner, Franz Liszt și Hans von Wolzogen
(pictură de W. Beckmann, Muzeul Richard Wagner, Bayreuth)

La lumina unei lămpi cu gaz, Wagner urmărea partitura stând la o masă plasată în mijlocul scenei. Corecta tempo-ul muzical ales de dirijor, îi îndruma pe soliști în ceea ce privește jocul scenic și cântul, urmărea integrarea decorurilor și costumelor în spectacol. În studiul *À Bayreuth avec Richard Wagner*, apărut la Paris în 1960, muzicologul Jean Mistler a subliniat faptul că, în ceea ce privește urmărirea minuțioasă a repetițiilor la spectacole, compozitorul nu a avut decât un singur predecesor notabil: Christoph Willibald Gluck, care însă nu s-a implicat decisiv în realizarea tuturor componentelor spectacolului de operă.

Succesul absolut care a încununat primele reprezentații ale lui *Parsifal* a reprezentat o veritabilă apoteoză pentru Wagner, ca om al teatrului total, dar și pentru tipul de spectacol pentru care luptase de decenii. Teatrul unde totul era „invenție și iluzie” se dovedise a fi „locul Creației”⁴, precum spunea André Tubeuf, o autoritate printre specialiștii în analiza spectacolului wagnerian.

La 1 noiembrie 1882, aflat la Veneția, Wagner semnează articolul *Prima reprezentare a lui Parsifal la Bayreuth*. Lectura acestor pagini prilejuiește contactul cu analiza pertinentă, care s-a dovedit a fi în mare măsură obiectivă, a desfășurării primelor spectacole ale ultimei creații scenice wagneriene. Fiecare componentă a reprezentațiilor este analizată în adâncime. Compozitorul nu ezită să adreseze mulțumiri colaboratorilor și să-și considere exigențele artistice drept cauza principală a oboselii care a însoțit un travaliu asiduu. Acest travaliu a generat un act artistic total care se va dovedi a fi nu numai exemplar, dar și rezistent în timp.

Comentând primele reprezentații ale lui *Parsifal*, Wagner a relevat câteva dintre obstacolele pe care artiștii au trebuit să le depășească pentru a se apropia de interpretarea ideală. Creatorul aprecia pronunțarea clară a fiecărui cuvânt, a fiecărei silabe, în scopul păstrării logicii frazei și a inteligibilității sensului dramatic și al celui muzical.

Economia mijloacelor scenice, obținută prin „ponderarea respirațiilor și a gesturilor”⁵, a fost desemnată de către Wagner drept o componentă fundamentală a iluminării celor mai aprige dureri. Această latură era necesară sublinierii „unei părți esențiale a unui subiect profund tragic”. Compozitorul a atras atenția asupra unor scene în care economia mijloacelor are un caracter determinant: monologul lui Kundry, în care eroina îi vorbește lui Parsifal despre nenorocirile abătute asupra Herzeleidei, sau scena în care Gurnemanz descrie Miracolul Vinerii Mari.

⁴ André Tubeuf, *Wagner. L'Opéra des images*, Paris, 1993, p. 155.

⁵ Richard Wagner, *La création de Parsifal à Bayreuth*, în antologia de studii despre *Parsifal* de Richard Wagner, seria *L'avant-scène Opéra*, nr. 38/39, Paris, p. 156-161.

Wagner a corelat jocul privirilor personajelor cu efectul produs de „emoția forțelor intime ale sufletului”. În privința plasticii corporale, un element de bază al jocului scenic, Wagner aprecia că „o simplă mișcare caracteristică a mâinii sau a capului este suficientă pentru a sublinia un sentiment care începe să aibă importanță”. În acest mod, demersul compozitorului merge spre esențializarea mișcării scenice a cântărețului-actor, pentru a conferi forța necesară exprimării unui ansamblu de sentimente puternice. Expresivitatea plasticii corporale produce un efect considerabil, în viziunea wagneriană, numai dacă gestul se manifestă ca „o iluminare care stă sub impulsul unei forțe naturale”.

Unul dintre aspectele care ocupă un loc capital în concepția wagneriană a punerii în scenă, așa cum reiese din articolul *Prima reprezentare a lui Parsifal la Bayreuth*, se referă la modalitatea în care cântăreții trebuie să-și coreleze jocul în raport cu partenerii. Considerând că „dialogul, cu toate dezvoltările sale, a devenit baza întregii vieți a dramei”, compozitorul îi îndeamnă pe cântăreți să-și schimbe poziția pe scenă pentru a nu sta tot timpul fie cu spatele la public, fie cu fața către acesta, ca în cazul unui concert. Pentru a îndeplini acest deziderat, Wagner le sugerează cântăreților să profite de dezvoltările pur orchestrale și să ocupe, în măsura firescului, locuri cât mai variate în cadrul spațiului scenic.

Aducând în discuție noțiunea de spațiu scenic, trebuie notat faptul că Wagner s-a arătat a fi interesat de probleme care priveau decorurile, luminile și mecanismele scenice încă de la premiera de la Dresda a lui *Tannhäuser* din 1845. Regizorul Mike Ashman a consemnat faptul că Wagner s-a implicat într-un „mod obsedant” în concepția scenografică a primei reprezentări cu *Olandezul zburător* de la München, care a avut loc în anul 1864, preocuparea sa mergând până la conceperea detaliată a schemei de iluminat pentru fiecare dintre scenele operei⁶.

În viziunea wagneriană, toate componentele spațiului scenic trebuiau să se integreze în mod organic în cadrul complex al dramei muzicale. Ca rezultat al acestei integrări, decorurile, costumele și luminile erau menite a revela viața intimă a creației artistice, fără a deveni simple ornamente exterioare. Proiecția spațiului scenic în cadrul spectacolului total propus de Wagner era menită a purta spectatorul într-o lume a deplinei iluzii. Deși Wagner recomanda reducerea prezenței scenice a lucrurilor reale în vederea protejării iluziei, decorurile realizate sub directă sa îndrumare se încadrau într-o concepție realistă.

Frederic Spotts a considerat că mediul scenic imaginat de Wagner a obstrucționat într-o oarecare măsură mesajul pe care trebuiau să-l transmită dramele sale. Analistul a comentat un pasaj din studiul *Asupra termenului de dramă muzicală*, în care compozitorul își exprima dorința ca operele sale să fie „fapte muzicale devenite vizibile”, subliniind faptul că „Wagner a îmbrăcat o lume atemporală în hainele unei feerii arhaice”⁷, intrând astfel în contradicție cu propriile deziderate. Este drept că gradul de realizare artistică a primelor spectacole cu *Parsifal* l-a depășit cu mult pe cel al *Inelului Nibelungului*, prezentat la Bayreuth în 1876.

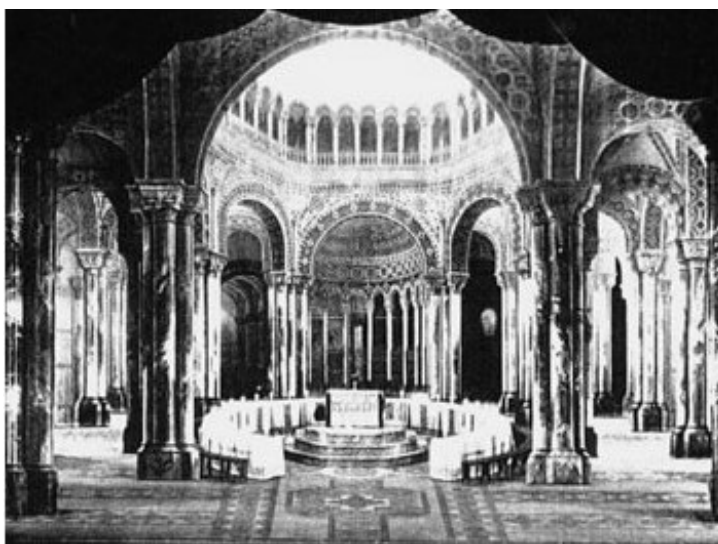


Fig. 4 – Templul Graalului: decor pentru *Parsifal*, actul I, tabloul II, machetă de Paul von Joukowsky, Teatrul din Bayreuth, 1882.

⁶ Apud Mike Ashman, *Producing Wagner*, în antologia de studii *Wagner in Performance*, New Haven and London, 1992, p.33.

⁷ Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 83.

Prin natura vizionară a montărilor coordonate de el însuși, compozitorul a depășit frecvent imaginarul scenic și tehnicile disponibile în practica teatrală a epocii. Așa cum a observat Mike Ashman, dezideratul wagnerian, pe deplin realizat, de a se depărta de creațiile scenografice ale vremii, care se rezumau de cele mai multe ori la un simplu fundal pictat, a determinat, fără voie și într-un mod cu totul paradoxal, „paralizia vizuală care a cuprins Teatrul Festivalului din Bayreuth și alte teatre de operă aflate direct sau indirect sub influența sa până după 1930”⁸.

Cadrul scenic al ultimei creații wagneriene a fost rodul colaborării unor forțe artistice de primă importanță. În vara anului 1880, pe când lucrul la partitura lui *Parsifal* nu se încheiase, Wagner a început să se gândească la spațiile scenice ale viitoarei premiere. Vizitând parcul de la Palazzo Rufolo din Ravello, compozitorul nota în cartea vizitatorilor: „Am găsit grădina magică a lui Klingsor”. Câteva luni mai târziu, Wagner face o călătorie la Siena, unde este adânc impresionat de arhitectura domului.

Tânărul pictor Paul von Joukowsky, care făcea parte din grupul care-l însoțea pe compozitor prin Italia, a făcut câteva schițe ale grădinii și ale interiorului catedralei. Aceste schițe, care nu s-au păstrat, au rezonat într-atât cu dorințele compozitorului, încât acesta le-a încredințat scenografilor Max și Gotthold Brückner pentru a le materializa. Trebuie precizat faptul că scenografiile amintiți nu erau simpli executanți ai schițelor lui Joukowsky, ci artiști în toată puterea cuvântului.

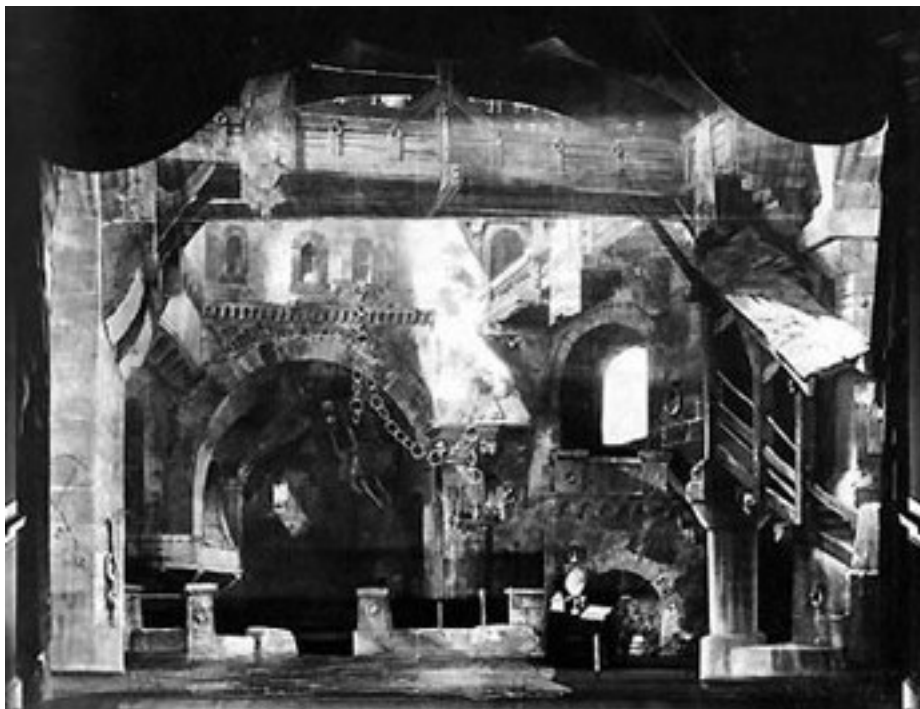


Fig. 5 – Castelul lui Klingsor: decor pentru *Parsifal*, actul II, scena I, realizat de Max și Gotthold Brückner, Teatrul din Bayreuth, 1882.

Pentru a justifica această afirmație, este suficient să privim imaginea castelului lui Klingsor din prima scenă a actului secund, care amintește de „arhitectura temnițelor de coșmar”⁹, așa cum a imaginat-o Giovanni Battista Piranesi.

Potrivit teatrologului Patrick Carnegy, frații Brückner erau pilonii de rezistență ai scenografiei și efectelor scenice din teatrele Europene. Erau recunoscuți pentru abilitatea de a proiecta diverse forme de relief, perspective false, umbre, utilizând cu abilitate tehnici diverse, printre care se remarcă în mod deosebit procedeul *trompe l'oeil*¹⁰. Foloseau o cromatică diversificată, fiind renumiți pentru nuanțele de roșu utilizate.

⁸ Mike Ashman, *op. cit.*, p. 33.

⁹ Marcel Brion, *Pictura romantică*, București, 1972, p. 53.

¹⁰ Apud Patrick Carnegy, *Designing Wagner: Deeds of Music Made Visible?*, în antologia de studii *Wagner in Performance*, New Haven and London, 1992, p.51.

Erau preocupați de raportul dintre cântăreț și spațiul scenic, caracteristică determinantă pentru raporturile lor artistice cu Wagner.

În *Prima reprezentare a lui Parsifal la Bayreuth*, Wagner explică corelația dintre concepția decorurilor și cea a costumelor: „Dacă ne-am străduit să dăm cea mai sacră și solemnă demnitate castelului Graalului și dacă am luat drept model unul dintre cele mai nobile monumente ale artei creștine, am vrut ca această măreție a unui sanctuar divin să se reflecte asupra veșmintelor cavalerilor Graalului înșiși. O nobilă simplitate, în chip monastic-cavaleresc, inspiră îmbrăcămintea acestor oameni, dând senzația unei pitorești gravități, care îl emoționează pe spectator”¹¹.

Pentru a ilustra scenele de transformare din actele extreme ale operei, a fost creat un dispozitiv scenic format din pânze puse pe câte un cadru susținut de rulouri. Pe acest pânze, frații Brückner au pictat peisaje montane. Dispunerea acestor cadre în planuri diferite și mișcarea rulourilor creau iluzia că Parsifal și Gurnemanz, care în realitate stăteau, parcurg drumul spre Cetatea Graalului. Wagner povestește în studiul său concludent că, în ultimul moment, datorită supradimensionării dispozitivului astfel conceput, a trebuit să opereze câteva schimbări în interludiul orchestral care însoțește scena de transformare din actul I. Mărimea dispozitivului a fost motivul pentru care acesta nu a mai fost folosit în cel de-al treilea act, unde momentul instrumental este mult mai scurt, schimbarea de decor efectuându-se la adăpostul cortinei.

Creatorilor acestui mecanism complex, Wagner le aduce un emoționant omagiu, dovadă a faptului că omul teatrului total putea trece peste disfuncționalități de moment, apreciind harul și ingeniozitatea unor artiști dăruți: „În acest domeniu, pe care l-aș putea denumi dramaturgie scenică, am avut marea șansă de a-l avea drept colaborator pe fiul prietenului pe care soarta crudă l-a răpit atât de brusc, acel om remarcabil căruia i-a revenit în exclusivitate misiunea de a monta mecanismele întregii *drame sacré*”¹². Wagner evoca aici două personalități artistice de prim rang: Karl și Fritz Brandt.

Karl Brandt (1828-1881) era fiul lui Elias Friedrich Brandt, coordonator al scenografiei în cadrul Teatrului Regal din Stuttgart. Karl s-a perfecționat în domeniul tehnicii de scenă la Darmstadt și München. A participat la montarea operelor *Aurul Rinului* la Köln și München (1869) și *Walkiria* la Köln (1870). Era considerat un adevărat geniu al mecanismelor scenice, printre soluțiile care au rămas legendare numărându-se scena fiicelor Rinului din reprezentarea Tetralogiei la Bayreuth în 1876. Este considerat creatorul unei adevărate școli în domeniul tehnicii de scenă¹³.

Fritz Brandt (1854-1895) a participat alături de tatăl său Karl la montarea *Inelului* (1876) și a lui *Parsifal* (1882). Era un om de mare cultură, pe care o dobândise, în mare parte, studiind la Universitatea din Geneva. După moartea lui Wagner, Brandt, trimis de Cosima, a contribuit la realizarea unui spectacol comemorativ cu *Lohengrin* la Paris. Opera Regală din Berlin și Teatrul Ducal din Weimar l-au avut ca supervisor artistic și prim-regizor. Fritz Brandt a contribuit la dezvoltarea științei scenografice, scriind două studii ample despre tehnica modernă de realizare a decorurilor.



Fig. 6 – Hermann Levi.

Dirijor „intelectual, cult, rafinat”¹⁴, Hermann Levi (1839-1900) și-a construit o carieră muzicală remarcabilă. A fost prim-dirijor la Saarbrücken, Rotterdam, Karlsruhe, stăpânind pentru aproape un sfert de veac, între 1872 și 1896, forțele artistice ale Operei din München. Aici a condus integrala *Inelului Nibelungului* în 1878, după ce refuzase în 1870, tot în capitala bavareză, să dirijeze *Walkiria*, știind că reprezentarea ei singulară, în afara *Inelului*, nu fusese autorizată de către Wagner. Se pare că modul cum a dirijat *Tristan și Isolda* în 1881, de asemenea la München, i-a produs o impresie cu totul specială compozitorului. În afară de operele lui Wagner, avea o predilecție pentru a dirija creații dedicate teatrului liric de către Mozart și Gluck. Stilul său dirijoral era marcat de naturalețe și de fluiditatea gesturilor. Levi a fost permanent interesat de regia spectacolului de operă, fiind preocupat de relația specială dintre cântul și evoluția scenică a cântăreților. A scris volumul *Gânduri asupra creației lui Goethe*.

¹¹ Richard Wagner, *La création de Parsifal à Bayreuth*, p. 159.

¹² *Ibid.*, p. 160.

¹³ Informații suplimentare despre artiștii care au participat la reprezentațiile wagneriene comentate în studiul de față pot fi găsite în: Hugo Riemann, *Dictionnaire de la musique*, Paris, 1931; *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1975; Michael Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford and New York, 1994; Alain Pâris, *Dictionnaire des interprètes au XX^e siècle*, Paris, 1995.

¹⁴ Eugen Pricope, *Dirijori și orchestre*, București, 1971.

În studiul său despre premiera lui *Parsifal*, Wagner a consemnat extraordinarul curs ascendent al reprezentațiilor din anul 1882, amintind deplina coeziune a elementelor muzicale și scenice. Compozitorul nu ezită a consemna importanța decisivă a profesionalismului membrilor orchestrei, lăudând „delicatețea și sentimentul frumuseții execuției”. Nu încapă nicio îndoială asupra faptului că toate calitățile orchestrei au fost puse în lumină prin contribuția decisivă a dirijorului Hermann Levi. Punând la dispoziția Festivalului orchestra sa müncheneză, era de la sine înțeles faptul că Ludwig al II-lea îl susținea ca dirijor al lui *Parsifal* pe Levi, care a condus din 1872 ansamblul din capitala Bavariei. Cosima nota în jurnalul său că Wagner n-a fost de acord ca Levi, fiind evreu, să dirijeze drama lui sacră. Cum refuzul de a-l accepta pe dirijor ar fi dus la retragerea sprijinului lui Ludwig, Wagner și-a reconsiderat poziția, acceptându-l pe Levi. După reprezentațiile cu *Parsifal* îi scria augustului său protector, probabil cu sinceritate: „Nu am cuvinte pentru a-l lăuda [pe Levi] îndeajuns”¹⁵. Spotts a consemnat în cartea sa despre Bayreuth: „Arta lui Wagner a înfrânt opreliștea rasială”.

Notățiile finale incluse în eseu wagnerian dedicat lui *Parsifal* cuprind un elogiu adus teatrului iluzionist, cel care poate produce o distanțare față de o realitate nu întotdeauna favorabilă. „Grație impresiilor produse de atmosfera ambiantă, atât acustică, cât și optică, asupra întregii noastre sensibilități, am putea crede că ne-am îndepărtat de o lume banală și de incertitudinea care se regăsește în această lume. *Parsifal* își datorează originea și viața acestei evaziuni în afara lumii”¹⁶.

Caracterul sacru al *reprezentației festive* și componenta sa care exprimă durerea umană, privită prin prisma trăirilor mai mult sau mai puțin exteriorizate, au fost considerate de către Wagner drept principalele exigențe pe care trebuiau să le respecte interpreții rolurilor principale.

Primele spectacole cu *Parsifal* i-au avut în fruntea distribuției pe Hermann Winkelmann, Heinrich Gudehus, Ferdinand Jäger (rolul titular), Amalie Materna, Marianne Brandt, Therese Malten (Kundry), Theodor Reichmann (Amfortas), Emil Scaria, Gustav Siehr (Gurnemanz), Karl Hill, Anton Fuchs (Klingsor).

Acești soliști făceau parte dintre artiștii de care Wagner și teatrul său aveau nevoie: erau inspirați, rezistenți și aveau capacitatea de a absorbi lecțiile de teatru pe care le dădea compozitorul însuși. „Wagner dădea exemplul”, consemna muzicologul André Tubeuf. „Avea ochi pentru tot, adăuga, explica și cânta, oprea brusc lucrul. Atunci înceta să vorbească, mistuit de angoasa cotidiană provocată de cele două mii de mărci, suma necesară unei zile de lucru”¹⁷. Tubeuf compara demersurile lui Wagner cu cele ale unui Sisif, sclav al unor situații contrarii inevitabile, reînnoite în fiecare dimineață. În același timp, omul teatrului total trebuia să privească spre viitor, spre desăvârșirea creației sale. Wagner știa că actorul-cântăreț este cel care, creând personajul, îl împlinea pe autor. „Astfel se realizează opera veșnică”, nota Tubeuf, „prin iluzia teatrului și a efemerului unei serii bune”.



Fig. 7 – Therese Malten (Kundry), Gustav Siehr (Gurnemanz) și Heinrich Gudehus (Parsifal).

CONTINUITATEA REPREZENTĂRII MODELULUI ILUZIONIST

În ziua de 13 februarie 1883, inima maestrului iluziilor, ce palpita la fiecare sunet al clopotelor catedralei venețiene San Marco, care-i aminteau de ritualul din *Parsifal*, și-a încetat zbuciumul. Cosima, care fusese trup și suflet alături de compozitor la edificarea Teatrului și a primelor două festivaluri, i-a supraviețuit lui Wagner mai mult de patru decenii – fapt ce avea să contribuie decisiv la menținerea focului sacru de la Bayreuth.

¹⁵ Apud Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 80.

¹⁶ Richard Wagner, *La création de Parsifal à Bayreuth*, p. 161.

¹⁷ André Tubeuf, *op. cit.*, p. 162.

Cosima Wagner era fiica contesei Marie d'Agoult și a lui Franz Liszt, probabil cel mai statornic prieten al omului teatrului total. Primul soț al Cosimei fusese Hans von Bülow, eminent dirijor și propagator al muzicii wagneriene. E demn de amintit faptul că Bülow dirijase la München în premieră *Tristan și Isolda* (1865) și *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (1868). Cosima l-a cunoscut pe Wagner la Paris în 1853. L-a părăsit pe Bülow în 1864, pentru a fi alături de Wagner, cu care s-a căsătorit în 1870.

Reprezentările cu *Parsifal* din anul 1883 s-au constituit într-o comemorare aproape religioasă a artistului dispărut. Cosima nu a pășit în acel an pragul Teatrului Festivalelor¹⁸. Emil Scaria, primul interpret al lui Gurnemanz, a vegheat la respectarea indicațiilor regizorale, așa cum fuseseră ele stabilite de către Wagner.

Unul dintre factorii care au determinat continuitatea artistică și păstrarea unui înalt nivel artistic al reprezentațiilor cu *Parsifal* l-a constituit menținerea de la un festival la altul a unui nucleu stabil de cântăreți de mare valoare.

Începând cu anul 1884, Cosima Wagner s-a implicat cu hotărâre în tot ceea ce a însemnat arta interpretativă la Bayreuth. În istoria sa dedicată Festivalelor de la Bayreuth, Frederic Spotts nota: „Deși talentul artistic și capacitatea de conducător a Cosimei puteau fi discutate, implicarea sa în repetiții a demonstrat nu numai o cunoaștere demnă de luat în seamă a creației wagneriene, dar și o abilitate în înțelegerea cu întregul aparat artistic și tehnic. Amatoare sau nu, ea se afirma cu o convingătoare autoritate”¹⁹.

După un an de pauză, *Parsifal* s-a reluat în 1886. Spectacolele cu ultima creație wagneriană au alternat cu reprezentațiile operei *Tristan și Isolda*, aceasta fiind pentru întâia oară montată la Bayreuth.

Fapt demn de consemnat, Cosima Wagner și-a asumat rolul de regizor pentru ambele titluri. Munca de regizor desfășurată de Cosima se concentra pe două planuri. Primul se referea la controlul privirilor și la păstrarea unei plastici corporale în care jocul brațelor, al palmelor și al degetelor avea un rol preponderent. Al doilea aspect, destul de controversat, se referea la preponderența cuvântului în fața melodiei, ceea a condus în timp la formarea unui stil declamativ specific Bayreuthului. Este adevărat că totul pornea de la importanța deosebită acordată de către Wagner cuvintelor, dar se pare că noua regizoare avea tendința să adâncească această latură a actului interpretativ.

Printre interpreții care au marcat anii în care Cosima Wagner a supervizat reprezentarea lui *Parsifal* s-au distins Heinrich Vogl, Ernest Van Dyck, Wilhelm Grüning, Alois Burgstaller, Erik Schmedes, Fritz Remond, Alfred von Bary, Alois Hadwiger, Karel Burian, Fritz Vogelstrom (rolul titular), Rosa Sucher, Pauline Mailhac, Marie Brema, Anna Bahr-Mildenburg, Ellen Gulbranson, Milka Ternina, Marie Wittich, Martha Leffler-Burckhardt, Edith Walker (Kundry), Eugen Gura, Karl Perron, Giuseppe Kaschmann, Rudolf Berger, Theodor Bertram, Clarence Whitehill, Richard Mayr (Amfortas), Heinrich Wiegand, Karl Grengg, Felix von Kraus, Paul Knüpfer, Robert Blass, Karl Braun (Gurnemanz); Fritz Plank, Karl Scheidemann, Dimitrie Popovici, Walter Soomer, Alfons Schützendorf-Bellwidt (Klingsor).



Fig. 8 – Siegfried Wagner.

Caracteristica spectacolelor cu ultima creație scenică wagneriană desfășurate la Bayreuth în vara anului 1911 s-a constituit în faptul că Siegfried Wagner și-a asumat coordonarea jocului de scenă, respectând cu fidelitate coordonatele stabilite de tatăl său și păstrate de mama sa. De-a lungul timpului, fiul compozitorului a operat câteva schimbări în concepția decorurilor, fără să iasă din coordonatele estetice ale modelului iluzionist.

Siegfried Wagner își asumase pentru întâia oară rolul de regizor în 1901, când a montat *Olandezul zburător*, prezentat atunci în premieră la Bayreuth. Siegfried a pus în scenă apoi *Tristan și Isolda* (1906), *Lohengrin* și *Inelul Nibelungului* (1908), *Maeștrii cântăreți* și *Parsifal* (1911), *Tannhäuser* (1930).

Siegfried Wagner era un artist plurivalent. Pe lângă activitățile regizorale și dirijorale, a compus 13 opere, o simfonie, un concert pentru vioară și mai multe poeme simfonice. Ca scenograf, Siegfried a manifestat un remarcabil bun gust în proiectarea decorurilor pentru *Lohengrin* (1908), *Maeștrii cântăreți* (1911), *Tristan și Isolda* (1927). În vara lui 1912 artistul a reconfigurat scenografia tabloului al doilea al actului secund din *Parsifal*, acela care înfățișează grădina fermecată a magicianului Klingsor.

O impresie asupra viziunii artistice a lui Siegfried Wagner reiese din relatarea unui fapt petrecut în 1927. Împreună cu scenograful Kurt Söhnlein, Siegfried a încercat să proiecteze o nouă scenografie pentru întregul spectacol *Parsifal*. În antologia *Amintiri despre Siegfried Wagner și Bayreuth*, Söhnlein afirma: „Am abandonat proiectul, gândindu-ne că înfăptuim un sacrilegiu”²⁰.

¹⁸ Apud Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹ Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ Apud Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 149.

Întrerupt de Primul Război Mondial și de precaritatea situației economice din Germania, Festivalul de la Bayreuth s-a reluat în vara anului 1924. Reprezentațiile cu *Parsifal* din acel sezon s-au desfășurat în regia lui Siegfried Wagner și în cadrul scenografic devenit istoric.

Dintre soliștii care au cântat în spectacolele cu *Parsifal* regizate de Siegfried Wagner, în afara unor artiști menționați mai sus, s-au distins Heinrich Hensel, Walter Kirchhoff, Lauritz Melchior, Fritz Wolff, Gotthelf Pistor, Gunnar Graarud (rolul titular), Minnie Saltzmann- Stevens, Barbara Kemp, Emmy Krüger, Nanny Larsén-Todsen, Henny Trundt, Frida Leider, Maria Rösler-Keuschnigg (Kundry), Hermann Weill- Karl Amster, Karl Hammes (Amfortas), Ivar Andréson, Alexander Kipnis (Gurnemanz), Eduard Habich, Bennet Challis, Theodor Scheidl (Klingsor).

Două tragice evenimente au marcat desfășurarea Festivalului wagnerian din 1930. Pe 1 aprilie Cosima Wagner s-a dus să se odihnească lângă soțul său Richard. Fiul lor, Siegfried, li s-a alăturat la 1 august. Conducătoarea impunătoarelor sărbători wagneriene a devenit Winifred Wagner (1898-1980). În cartea documentată și echilibrat scrisă de Brigitte Hamann pot fi aflate toate datele necesare conturării biografiei uneia dintre cele mai controversate personalități ale veacului XX.

Trebuie precizat faptul că ciclul de spectacole cu *Parsifal* din 1930, început înainte de moartea fiului compozitorului, precum și reprezentațiile care s-au desfășurat până în 1933 au purtat semnătura regizorală a lui Siegfried Wagner.

Un punct de răscruce al interpretării ultimei creații wagneriene a fost reprezentat de spectacolele bayreuthiene din 1931, care s-au desfășurat sub conducerea muzicală a lui Arturo Toscanini (1867-1957). Dirijorul Fritz Busch, un prieten apropiat al lui Siegfried Wagner, îi propusese acestuia, încă din 1925, să-l invite pe maestrul italian pentru a dirija *Tristan și Isolda*. Siegfried a refuzat, motivând: „Un străin nu este omul potrivit pentru a dirija la Bayreuth!”. La auzul acestei replici, Fritz Busch a comentat: „Maestrul [Toscanini] este implacabil în pretențiile sale, intolerant cu colaboratorii, pe scurt, ar deranja atmosfera tihnită de la Bayreuth”²¹. În 1929 Toscanini a dirijat la Berlin un concert care a cuprins fragmente din opere wagneriene. Printre cei care au asistat la acele concerte memorabile s-au aflat Winifred și Siegfried Wagner. După ultimul concert, Siegfried l-a invitat pe Toscanini să dirijeze la Bayreuth. Maestrul a afirmat că a dirija acolo înseamnă „un fel de împlinire a unui legământ religios”²².

Privind atent repertoriul liric toscanian din perioada 1886-1937, când uriașul muzician s-a dedicat cu precădere dirijatului de operă, se observă faptul că interpretarea operelor lui Wagner era o componentă constantă. În acest mod, demersul wagnerian al lui Toscanini s-a constituit ca o punte de legătură între Italia și cultura germanică.

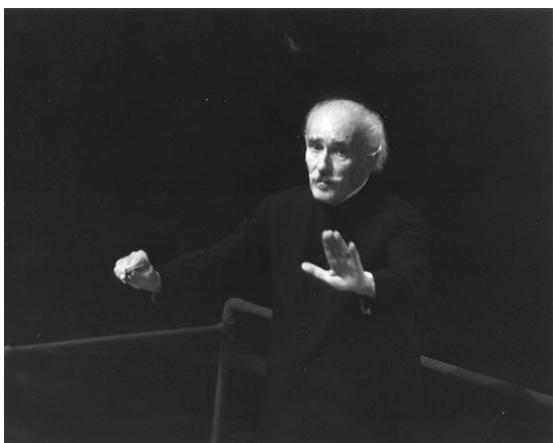


Fig. 10 – Arturo Toscanini.

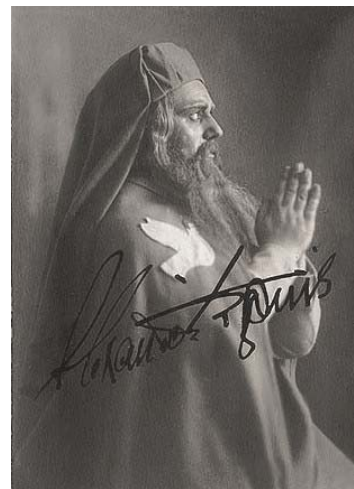


Fig. 9 – Alexander Kipnis (Gurnemanz).

La Bayreuth, Toscanini a dirijat în 1930 *Tannhäuser* și *Tristan și Isolda*, iar în 1931 *Parsifal* și *Tannhäuser*. În aceste spectacole, rămase legendare, maestrul italian a demonstrat faptul că interpreta „un Wagner analitic, senzitiv, vibrant și totuși perfect construit, un Wagner care, fără să-și piardă compacta sa monumentalitate, revărsa în afară valul frenetic al vieții”²³.

Comentând un concert în care Toscanini dirija fragmente din opere wagneriene, muzicologul Gilman nota: „Ceea ce Toscanini ne oferă este adevărul muzical în adevărata lui complexitate... Instinctiv în interpretarea lui Wagner, el urmărește melosul, principiul melodic, înăuntrul fiecărei adâncimi și culmi, al fiecărui ornament sau detaliu al structurii tonale. Și întotdeauna frumusețea și sensibilitatea frazei, poezia penetrantă, forma și conturul ideilor sunt definitive și împlinite... Toscanini ne redă muzica și drama întrepătrunse”²⁴.

²¹ Fritz Busch, *Aus dem Leben eines Musikers*. Apud Brigitte Hamann, *Winifred Wagner*, București, 2003, p. 230.

²² Harvey Sachs, *Toscanini*. Apud Brigitte Hamann, *op. cit.*, p. 216.

²³ Filippo Sacchi, *Toscanini*. Apud Brigitte Hamann, *op. cit.*, p. 218.



Fig. 11 – Elisabeth Ohms (Kundry).



Fig. 12 – Marcelle Bunlet (Kundry).

În ceea ce îi privea pe soliștii solicitați pentru spectacolele cu *Parsifal* din 1931 de la Bayreuth, se dăsfășurau adevărate lupte între Toscanini și conducerea Festivalului. „... nu știu ce voi face cu Kundry”, nota Winifred Wagner, „având în vedere că Toscanini preferă niște femei imposibile !!!!!”²⁵. Acestea erau două celebrități ale vieții muzicale: Elisabeth Ohms și Marcelle Bunlet. Sub bagheta lui Toscanini au mai evoluat Gunnar Graarud și Fritz Wolff (*Parsifal*), Herbert Janssen (*Amfortas*), Ivar Andrésen și Joseph von Manowarda (*Gurnemanz*), Gotthold Ditter (*Klingsor*).



Fig. 13 – Max Lorenz (*Parsifal*).

Până în 1939 au mai evoluat în spectacolul bayreuthian *Parsifal* artiștii Max Lorenz, Helge Roswaenge, Franz Völker (rolul titular), Martha Fuchs, Germaine Lubin, Paula Buchner (*Kundry*), Heinrich Schlusnus, Jaro Prohaska, Hans Reinmar (*Amfortas*), Emanuel List (*Gurnemanz*), Rudolf Burg (*Klingsor*).

Anul 1934 a marcat o răscruce pentru reprezentațiile bayreuthiene cu *Parsifal*. Regizorul Heinz Tietjen și scenograful Alfred Roller au prezentat publicului o nouă versiune scenică a ultimei creații wagneriene.

În 1929, Siegfried Wagner fusese impresionat de vizionarea spectacolului *Lohengrin* pe scena Operei municipale berlineze. Heinz Tietjen (1881-1967) era directorul general al aceluia teatru și realizatorul montării. Siegfried și Winifred Wagner au remarcat modul în care elementele tradiționale și cele moderne se aflau în echilibru, precum și maniera în care era condusă evoluția scenică a ansamblului coral. Acest echilibru se afla în contrast cu avangarda în care se situa spectacolul *Olandezul zburător*, văzut de cei doi pe scena de la Kroll Oper. În acel moment, Siegfried a hotărât să-l invite pe Tietjen pentru a monta la Bayreuth²⁶.

Între 1904 și 1922, Tietjen își desfășurase prima parte a carierei de regizor și, în paralel, a celei de șef de orchestră la Trier. În 1906 el a montat și a dirijat în micul oraș din vestul Germaniei întregul *Inel al Nibelungului*. Trebuie amintit faptul că regizorul-dirijor (să notăm că aceleași funcții fuseseră îndeplinite și de Richard și Siegfried Wagner) fusese și director al aceluia teatru. După un popas la Breslau, Tietjen a fost intendent, regizor și dirijor al Operei municipale din Berlin (1925-1945), iar în 1930 fusese numit director al Uniunii teatrelor prusace. Frederic Spotts spunea că Tietjen era un Talleyrand al vieții teatrale a epocii, combinând competența managerială cu intuiția asupra valorii artiștilor cu care colabora. Aceste calități, unite cu știința slalomului

²⁴ Lawrence Gilman, *Toscanini and Great Music*, New York, 1938. Apud Cristopher Fyfield, *Conducting Wagner: The Search for Melos*, în antologia de studii *Wagner in Performance*, New Haven and London, 1992, p.13.

²⁵ Apud Brigitte Hamann, *op. cit.*, p. 247.

²⁶ Apud Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 160.

printr-o epocă politică extrem de complicată, au făcut din Tietjen un director muzical redutabil al Festivalului de la Bayreuth în perioada 1931-1944.

Tietjen a montat la Bayreuth *Inelul Nibelungului* și *Maestrii cântăreți* (1933), *Parsifal* (1934), *Lohengrin* (1937), *Tristan și Isolda* (1938) și *Olandezul zburător* (1939). În istoria sa, Frederic Spotts a considerat că „meritul notabil al lui Tietjen a fost acela de a ridica nivelul muzical și pe cel scenografic la nivelul cel mai înalt”.

Analizând montarea bayreuthiană a lui *Parsifal* din 1934, Gilles Demonet nota: „Stilul lui Roller se caracteriza prin recurgerea la simboluri, la o largă paletă coloristică și, mai cu seamă, printr-o adevărată regie a luminilor”²⁷. Renunțând la incinta rotundă a sălii în care se adunau cavalerii Graalului, Roller a creat lungi șiruri de coloane, printre care coriștii îndrumați de Tietjen înaintau lent, fără a fi nevoiți să parcurgă de mai multe ori o traiectorie circulară, cum se întâmpla în vechile montări.

Schimbarea imaginată de Roller nu a avut efectul scontat. Venerabilul maestru, care era și foarte bolnav în acea epocă, avea atelierul la Viena. A trimis schițele spre Bayreuth, dar acestea au rămas multă vreme în vamă. Având drept model aceste schițe, decorurile au fost realizate în grabă de pictori germani. Conjunctura nefavorabilă a dus la un rezultat artistic discutabil, care a creat impresia unei improvizații²⁸.

Cadrul scenografic realizat după schițele lui Roller a generat discuții aprinse. Bătrânii wagnerieni au fost nemulțumiți de dispariția cupolei templului Graalului²⁹. Spectatorii dornici de modificarea cutumelor tradiționale au caracterizat scenografia lui Roller drept rezultat al unei „estetici demodate”³⁰. Impresiile generate de un produs artistic marcat de improvizație și discuțiile contradictorii au generat căutarea unei noi soluții scenografice, care a fost prezentată publicului cu ocazia Festivalului bayreuthian din 1935.

Două au fost evenimentele care au marcat reprezentațiile cu *Parsifal* din 1935. Emil Preetorius, care era scenograful Bayreuthului începând din 1933, a primit misiunea de a modifica scenografia lui Roller, iar Wilhelm Furtwängler a dirijat pentru prima oară la Bayreuth această creație wagneriană.

Emil Preetorius (1883-1973) și-a început cariera ca grafician la revistele *Jugend* și *Simplizissimus*. A fost îndemnat să se îndrepte spre scenografie de dirijorul Bruno Walter. În 1922 a creat decorurile pentru *Ifigenia în Aulida* de Gluck, în regia lui Wirk. Artistul a făcut parte din echipa lui Walter de la Opera municipală berlineză. A colaborat la realizarea unor spectacole, multe dintre ele rămase în istorie, la München, Dresda, Nürnberg, Viena, Praga, Roma, Paris, Londra. La Bayreuth a realizat scenografiile pentru *Inelul Nibelungului* și *Maestrii cântăreți* (1933), *Parsifal* (1936), *Lohengrin* (1937), *Olandezul zburător* și *Tristan și Isolda* (1939).

Preetorius respingea arta avangardistă, în aceeași măsură în care se distanța de concepțiile scenografice marcate de rutină. Artistul era solicitat pentru scenografii complicate, fiind recunoscut pentru modul în care îmbina forma, culoarea și lumina. În multe situații, Preetorius proiecta un decor folosind elemente dintr-un tablou scenic precedent. Realizările artistului se caracterizau prin finețea concepției și prin „genialul esteticism capabil să exprime noblețea austeră a lumii wagneriene”³¹.

Trebuie subliniat faptul că retușurile făcute de un artist de anvergura lui Preetorius asupra scenografiei executate după schițele lui Roller au generat noi discuții contradictorii. Wieland Wagner, nepotul compozitorului, a profitat de pe urma acestor discuții, creând scenografia pentru reprezentațiile cu *Parsifal* din 1937-1939³².

Latura interpretativă a spectacolelor din 1936, ca și a acelor din vara anului următor, a fost dominată de excepționala prezență în fruntea muzicienilor de la Bayreuth a lui Wilhelm Furtwängler. Într-un colocviu cu studenții desfășurat la Academia de Muzică din Berlin, Furtwängler afirma: „[Muzica lui Wagner este] extraordinar de clară, lipsită de ambiguitate, imposibil de a fi greșit înțeleasă”³³. Aceste considerente au făcut ca întreaga creație wagneriană să se situeze în repertoriul lui Furtwängler în nobila vecinătate a muzicii beethoveniene.

²⁷ Gilles Demonet, *Parsifal sur scène. 120 ans de représentation*, în antologia de studii despre *Parsifal* de Richard Wagner, seria *L'avant-scène Opéra*, nr. 213, Paris, 2003, p.148.

²⁸ Aceste fapte sunt descrise în scrisorile lui Winifred Wagner către Ludwig Karpath. Pentru mai multe detalii privind „problema Roller”, a se vedea capitolul *Complicații legate de Parsifal (1934, 1935)* în Brigitte Hamann, *op. cit.*, p. 338-397.

²⁹ *Apud* Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 184.

³⁰ Gilles Demonet, *op. cit.*, p. 148.

³¹ Helmuth Vriesen, *Emil Preetorius*, în *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII.

³² Întregul context al ascensiunii lui Wieland Wagner din acea perioadă poate fi cunoscut prin lectura biografiei dedicate lui Winifred Wagner de către Brigitte Hamann.

³³ *Apud* John Ardoin, *Furtwängler and Opera*, în *The Opera Quarterly*, vol. II, nr. 4, 1984-1985, p.32-41.

Printre primele succese ale lui Wilhelm Furtwängler (1886-1954) s-a numărat dirijarea *Maestrilor cântăreți* în 1914 la Lübeck. Maestrul german a devenit în 1915 prim dirijor al Operei din Mannheim, având astfel prilejul de a aprofunda o mare parte a repertoriului wagnerian. În 1928 a debutat la Opera din Viena, conducând *Aurul Rinului*. Furtwängler a dirijat *Tristan și Isolda*, operă de care a fost legat pe parcursul întregii sale existențe, în cadrul Festivalului de la Berlin (1929). În același an, a reluat *Tristan* la Viena. Artistul a fost prezent timp de cinci veri la Bayreuth. Sub bagheta lui, au fost reprezentate *Tristan* (1931), *Lohengrin* (1936), *Inelul Nibelungului* și *Parsifal* (1936, 1937), *Maestrii cântăreți* (1943, 1944). A fost invitat de mai multe ori la Opera din Paris, unde a dirijat întâi *Tristan* (1932, reluat în 1934, 1935, 1938). În 1932 a inaugurat ceremoniile berlineze dedicate comemorării unei jumătăți de secol de la moartea lui Wagner, dirijând *Maestrii cântăreți*. În 1933 a dirijat întregul *Inel al Nibelungului* la Opera din Berlin, ciclul reluat aici în 1937. În 1935 Furtwängler a colaborat cu prestigiosul teatru Covent Garden, dirijând *Tristan*. A revenit aici pentru a conduce tetralogia wagneriană în 1937 și 1938. În stagiunea 1936-1937 a dirijat la Opera din Viena *Tannhäuser* și *Walkiria*. A prezentat *Tristan* (1937) și *Siegfried* (1944) la Zürich. În 1943, pe lângă postura de dirijor, Furtwängler și-a asumat și rolul de regizor al lui *Tristan*, pe scena Operei vieneze.

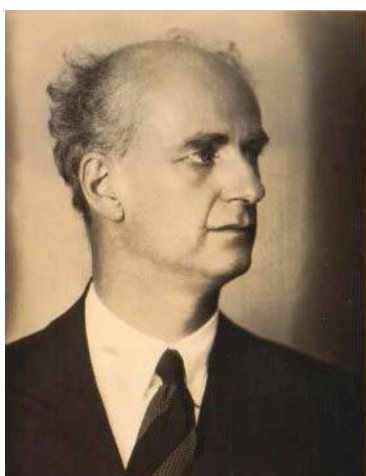


Fig. 14 – Wilhelm Furtwängler.

După încheierea războiului și reabilitarea de către comisia de denazificare, Furtwängler a dirijat *Tristan* la Opera municipală berlineză (1947). A condus un memorabil *Inel al Nibelungului* pe scena Scalei (1950), reluând același monumental ciclu în concert la Radiodifuziunea italiană din Roma (1953). În cadrul acestor vaste demersuri, maestrul a colaborat cu două generații de soliști wagnerieni: Kirsten Flagstad, Set Svanholm și Max Lorenz făceau parte din vechea gardă, iar Martha Mödl și Wolfgang Windgassen erau reprezentanții noului val.

În 1950, Furtwängler a reluat *Tristan* la Berlin, iar în anul următor a condus *Parsifal* la Scala și, din nou, *Tristan* la Zürich. În 1952, la Viena, s-a aflat la pupitrul spectacolelor cu *Walkiria* și *Tristan*. A revenit în anul următor în capitala austriacă pentru a dirija o altă partitură favorită: *Amurgul zeilor*.

Arta lui Furtwängler poate fi caracterizată prin cuvintele unuia dintre biografii săi, Franz Herzfeld: „Conștient și inconștient, intelect și sentiment, ordine prestabilită și improvizație sunt atât de unite în el, încât aceste trăsături formează un joc interactiv, de cea mai elevată expresie”³⁴.



Fig. 15 – Decor pentru *Parsifal*, actul I, tabloul I, realizat de Wieland Wagner în 1937.



Fig 16 – Decor pentru *Parsifal*, actul I, tabloul al II-lea, realizat de Wieland Wagner în 1937.

Reprezentările cu *Parsifal* din vara anului 1937 l-au adus în lumina reflectoarelor pe Wieland Wagner în postura de scenograf. Oricât ar părea de ciudat, demersul lui Wieland din 1937 a apărut ca fiind de factură conservatoare, constituindu-se mai mult într-o rememorare a unui moment teatral mitic. Templul Graalului și-a primit înapoi cupola înlăturată de Roller, iar coloanele și-au regăsit vechea strălucire auriu-roșiatică. Hans Heinz Stuckenschmidt nota în *The Herald Tribune*: „Totul lasă impresia unui compromis”³⁵.

³⁴ Apud Giorgio Graziosi și Franco Serpa, *Wilhelm Furtwängler*, în *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. V.

³⁵ Apud Gilles Demonet, *op. cit.*, p. 148.

Pe 4 august 1937, ziarul *Le Moment* a publicat impresiile Cellei Delavrancea asupra unei reprezentații cu *Parsifal*, desfășurate în acea vară la Bayreuth: „Sezonul, anul acesta, s-a deschis cu *Parsifal*, operă de bătrânețe, în care domnește o mistică văzută printr-o lupă, foarte anevoioasă în reprezentarea simbolurilor ei. Privești cu neplăcere la vrăjitoarea Kundry, ștergând cu părul ei lung picioarele lui Parsifal, sau pe cavalerii Graalului făcând gesturile împărtășaniei, grupați în jurul unui potir în care se aprinde un bec electric. Ritualul religios nu suferă parodia. De-a lungul celor trei acte, o senzualitate greoaie se amestecă cu o castitate furioasă, prostia se învecinează cu sublimul, oroarea și candoarea se țin de mână. Se simte, în partitura aceasta, că tremură o ultimă flacără de entuziasm în inima obosită a lui Wagner, îndrăgostit la vârsta de șaizeci și cinci de ani de tânăra și frumoasa Judith Gautier, fiica poetului francez Théophile Gauthier (...). Totuși, sunt și pagini frumoase în debutul actului I, în scenele lirice dintre Kundry și Parsifal, în preludiul Vinerii Sfinte, însă lucrarea, în ansamblul ei, este pedantă, și prostul-gust prea evident. Furtwängler și-a pus toată noblețea stilului său în reprezentația operei și a găsit chiar frumuseți ascunse în orchestră. Interpreții au fost la înălțimea șefului lor. Celebrul Manowarda, în rolul lui Gurnemanz, a avut o atitudine de mândră și indulgentă înțelepciune. Glasul lui are o catifelare și egalitate în timbru care dau un admirabil legato în cantabile, iar dicția lui este atât de clară, încât îi prinzi toate inflexiunile. Lorenz, remarcabilul tenor, a avut note magnifice în dialogul său cu interpreta lui Kundry, care cântă la Opera din Dresda. Se numește Martha Fuchs, iar glasul ei poate exprima, cu aceeași facilități, bucuria vieții, ca și lacrimile. Scena seducției fusese atât de bine studiată, încât fiecare gest al artiștilor prelungea unduța muzicală, vocea minunată a cântăreței urcând cu amplexarea unui răsărit de vară”³⁶.

În 1939 reprezentațiile cu *Parsifal* au fost suspendate. Substratul ideatic al ultimei creații wagneriene n-a corespuns cu ideologia nazistă nici în timp de pace, nici în timp de război. Winifred Wagner observa că „național-socialiștii îl repudiau pe *Parsifal*, considerând că este «inadmisibil din punctul de vedere al concepției de viață»”³⁷. În 1936, Goebbels nota într-un jurnal: „Mi se pare că e prea evlavios. Și prea patetic. Nu este ceva pentru un păgân înveterat... Prefer să-i văd pe vechii zei certându-se și înșelându-se unul pe altul. Asta este adevărata viață. Natură. Luptă”³⁸. Același lider nazist afirma în 1941: „Montarea lui *Parsifal* ar trebui modernizată. Ori depășim acest stil mistico-creștin, ori *Parsifal* nu va mai putea figura pe termen lung în repertoriile moderne”³⁹.

MONTAREA LUI WIELAND WAGNER (1951-1973)

În toamna anului 1946 s-a pus problema reluării Festivalului wagnerian de la Bayreuth. Neacceptarea lui Winifred în fruntea manifestării și gravele disensiuni din cadrul întregii familii Wagner au contribuit la întârzierea redeschiderii Festivalului. În februarie 1949, Winifred și-a transferat drepturile asupra „moștenirii Wagner” către cei doi fii ai săi, Wieland și Wolfgang.

Nepoții întemeietorului Festivalului și-au împărțit sarcinile astfel: Wieland coordona partea artistică, iar Wolfgang superviza toate aspectele care priveau latura tehnică și cea financiară. Cei doi nu erau lipsiți de un *background* corespunzător. Pe lângă scenografiile create pentru reprezentațiile cu *Parsifal* (1937) și *Maestrul cântăreți* (1943) de la Bayreuth, Wieland Wagner (1917-1967) își exersase calitățile de conducător artistic realizând concepția regizorală pentru *Inelul Nibelungului*, *Freischütz* și *An allem ist Hütschen schuld* a lui Siegfried Wagner, montate pe scena de la Altenburg. De asemenea, Wieland concepuse cadrul scenografic pentru *Walkiria* și *Amurgul zeilor* la Nürnberg. Wolfgang Wagner (n. 1919) făcuse un stagiu de administrator de teatru sub îndrumarea lui Heinz Tietjen, la Opera din Berlin.



Fig. 17 – Wolfgang și Wieland Wagner.

³⁶ Cella Delavrancea, *Parsifal, Lohengrin*, în Cella Delavrancea, *Scrisori*, București, 1982, p. 510-511.

³⁷ *Apud* Brigitte Hamann, *op. cit.*, p. 338-397.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

Noul Bayreuth (denumire care a fost asociată Festivalului mai ales în perioada directoratului artistic al lui Wieland) și-a deschis porțile, invitând publicul să urmărească *Parsifal*, *Inelul Nibelungului* și *Maestrul cântăreți*. În studiul *Richard Wagner and Festival Theatre*, Simon Williams era de părere că redeschiderea Festivalului pe 31 iulie 1951 cu *Parsifal* trebuie considerată ca fiind cel mai important eveniment al teatrului liric german de la premiera berlineză a lui *Wozzeck* din decembrie 1925. Extinzând afirmația lui Williams, *Parsifal* regizat de Wieland Wagner poate fi așezat în succesiunea firească a reprezentațiilor legendare cu *Pelléas și Mélisande* de la Opéra Comique (1902), *Cavalerul rozelor* de la Dresda (1911, regia Max Reinhardt) sau *Hamlet* de la Teatrul de Artă din Moscova (1911, regia Edward Gordon Craig).

Adevărată întruchipare a conceptelor wagneriene privind artistul viitorului, Wieland avea o pregătire artistică cu multiple fațete. El a studiat pictura la München cu Ferdinand Staeger și era un mare admirator al plasticienilor Pablo Picasso, Henry Moore, Jackson Pollock, Jacques Lipschitz, ale căror idei i-au influențat în mod profund concepțiile sale scenografice.

În timp ce se afla la studii în capitala bavareză, tânărul artist l-a cunoscut pe muzicianul Kurt Overhoff, care l-a inițiat în studiul muzical-psihologic al partiturilor de operă. Trebuie notat faptul că Wieland considera că Winifred și Tietjen îl țineau departe de secretele artistice ale Festivalului, astfel încât adevărata școală muzicală pe care a făcut-o cu Overhoff l-a determinat pe nepotul compozitorului să ajungă la ceea ce s-a dovedit a fi cunoașterea intimă a marilor creații muzical-dramatice. Relația lui Wieland cu Overhoff s-a deteriorat în urma unei discuții privind concepția scenografică a lui *Parsifal*.

Wieland Wagner, asemenea ilustrului său bunic, fusese preocupat de cunoașterea literaturii dramatice a vechii Grecii. „În acei ani negri [Wieland se referea la perioada dintre sfârșitul războiului și redeschiderea Festivalului, n. L. S.] mă transformasem într-un grec, într-un fel de fan al lui Homer”⁴⁰.

Deplina realizare artistică a lui *Parsifal*, în maniera în care s-a reprezentat în Noul Bayreuth, nu ar fi fost posibilă fără copleșitoarea contribuție a dirijorului Hans Knappertsbusch (1888–1965). Absolvent al unor studii psihologice și muzicale, muzicianul debutase în 1910 ca șef de orchestră la Mulheim. În verile din perioada 1910-1912, la Bayreuth, Knappertsbusch a fost asistent al dirijorilor Hans Richter și Siegfried Wagner. A deținut apoi posturile de dirijor la Bochum, Elberfeld, Leipzig, Dessau. Între 1922 și 1936 a fost director muzical al Operei din München, post din care a demisionat, din cauza unor neînțelegeri avute cu marcanti politicieni naziști. Începând cu vara anului 1929, Knappertsbusch a fost invitat cu regularitate la Festivalul din Salzburg. A obținut aici succese răsunătoare în 1937, când a dirijat *Cavalerul rozelor* și *Elektra*. A fost prim-dirijor la Opera din Viena între 1937 și 1944, perioadă din care se păstrează înregistrările din spectacol ale unor fragmente din opere wagneriene. În 1945 și-a reluat postul münchenez. La Bayreuth a dirijat *Parsifal* (1951-1952, 1954-1964), *Inelul Nibelungului* (1951, 1956, 1958), *Maestrul cântăreți* (1951-1952, 1960) și *Olandezul zburător* (1955).



Fig. 18 – Hans Knappertsbusch.

„La pupitru”, nota Philippe Godefroid în comentariul său privind înregistrarea variantei lui *Parsifal* din 1951, „Knappertsbusch inaugura lent ritualul în care el devenea, contra vântului și a mărilor, officiantul titular. Trebuie ascultată cu atenție această meditație de o densitate palpabilă, având o rigoare care refuză facilitățile teatralității imediate și care se reflectă în fiecare moment ca în fața Judecății de Apoi. Emoția care se naște, hipnotică, avea reversul său: oscilații ale tensiunii (Knappertsbusch repeta puțin, abandonându-se inspirației), treceri neobișnuite (...). Climatul din 1951 are trăsături care nu se regăsesc nicăieri: calitatea sunetului orchestrei, fin și strălucitor, lejer și profund, ca și timpii ductili și variați. De asemenea, se simte (peste tot) că moartea plutește peste tot, chiar și în grădina [a lui Klingsor, n. L. S.]. Acest *Parsifal* este cel al rătacirii, al disperării care dă naștere violenței, al agoniei unei lumi pe marginea prăpastiei”⁴¹.

Argumentele care au adus, pe drept cuvânt, versiunilor lui *Parsifal* de la Bayreuth semnate de Knappertsbusch aura de veritabilă legendă se bazează pe viziunea profundă pe care o avea maestrul asupra ultimei partituri wagneriene. Printre acestea se numără faptul că ilustrul dirijor

⁴⁰ Walter Panofsky, *Wieland Wagner*. Apud Frederic Spotts, op. cit., p. 209.

⁴¹ Philippe Godefroid, *Parsifal*. Discographie, în *Guide des Opéras de Wagner*, Paris, 1994, p. 884.

crea un univers muzical hipnotic, în care elementul emoțional și căldura umană erau exprimate în întreaga lor amplitudine. Nimic conjunctural nu caracteriza viziunea lui Knappertsbusch. Lipsa formalismelor de orice natură îl apropia pe venerabilul maestru de Wieland Wagner, deși între cei doi mari artiști nu s-a aflat întotdeauna concordia. Conservator de geniu, Knappertsbusch nu agreea stilul deconstructiv al montărilor mai tânărului său coleg Wieland. Reputatul muzican considera că există o dihotomie între concepția sa muzicală și dezideratele regizorului. Din cauza acestei neînțelegeri artistice, dirijorul a lipsit în vara lui 1953 de la Bayreuth. Wieland nutrea o adevărată venerație față de Knappertsbusch și nu a ezitat să-l recheme în fruntea orchestrei Festivalului. Fără adâncimea abordării ilustrului maestru, *Parsifalul* lui Wieland n-ar fi intrat în patrimoniul evenimentelor artistice irepetabile.

NOUA ILUZIE ȘI SONDAREA PSIHOLOGICĂ A Dramei muzicale wagneriene

Astăzi o montare naturalistă ar reprezenta o distrugere a iluziei, nu un factor de generare a acesteia – iată miezul unor considerații făcute de Wieland la sfârșitul prea scurtei sale existențe⁴². În eseu *Montând Wagner: faptele muzicii devenite vizibile*, teatrologul Patrick Carnegie considera că montările lui Wieland răspund dezideratelor wagneriene în mai mare măsură decât produsele artistice concepute sub îndrumarea maestrului însuși la Bayreuth în 1876 și 1882. Carnegie atrăgea atenția asupra faptului că principala preocupare a lui Wieland, care era în perfectă concordanță cu esența teoriilor bunicului său, viza găsirea unor echivalențe vizuale pentru psihologia dramei muzicale.



Fig. 19 – Decor pentru *Parsifal*, actul I, tabloul I, realizat de Wieland Wagner în 1951.

Wieland Wagner a apelat în principal la cântăreți ale căror valențe actoricești erau comparabile cu datele lor vocale excepționale. În a sa *Istorie a Festivalului Wagner*, Frederic Spotts consemna faptul că unul dintre obiectivele Noului Bayreuth, fixate de Wieland Wagner, era acela de a atinge cele mai înalte standarde ale interpretării vocale.

Într-o scrisoare către Knappertsbusch, datată 4 mai 1951, Wieland Wagner îi dezvăluia dirijorului esența concepțiilor sale regizorale privind reprezentarea *festivalului scenic sacru Parsifal*, care avea adevărate virtuți psihanalitice: „Strict vorbind, montarea nu e altceva decât expresia stărilor mentale ale lui Parsifal”⁴³. Wieland, care era un bun cunoscător al teoriilor freudiene și al celor jungiene, și-a construit o viziune profund personală asupra lui *Parsifal*, care avea la bază un întreg eșafodaj de simboluri și arhetipuri. Meritul regizorului este cu atât mai mare, cu cât lumea acestor simboluri și arhetipuri a fost reprezentată cu o binevenită claritate, evitând aglomerările și redundanțele prezente într-un număr mare de spectacole, care pornesc de la idei interesante și poartă semnături prestigioase.

⁴² Joseph Horowitz, *Staging Wagner's Ring*. Apud Patrick Carnegie, *op. cit.*, p. 64.

⁴³ Apud Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 238.

Un număr important de aspecte psihologice prezente în partitura și în textul ultimei creații wagneriene a fost interpretat de Wieland prin faimoasa sa schemă numită *Crucea lui Parsifal: o diagramă psihologică*. Regizorul a conferit o turnură psihologică materialului dramaturgic-muzical original, punând în evidență fie relațiile complexe dintre personaje, fie cele stabilite între un anumit personaj și un simbol reprezentativ sau antagonic.

DISCUL – ELEMENTUL FUNDAMENTAL AL SCENOGRAFIILOR LUI WIELAND WAGNER

Elementul central al construcțiilor scenice din Noul Bayreuth era discul. Acest disc, despre care Spotts spunea că este un adevărat „cerc al luminii”, fusese preluat în mod programatic de către Wieland din tradiția teatrului grec.

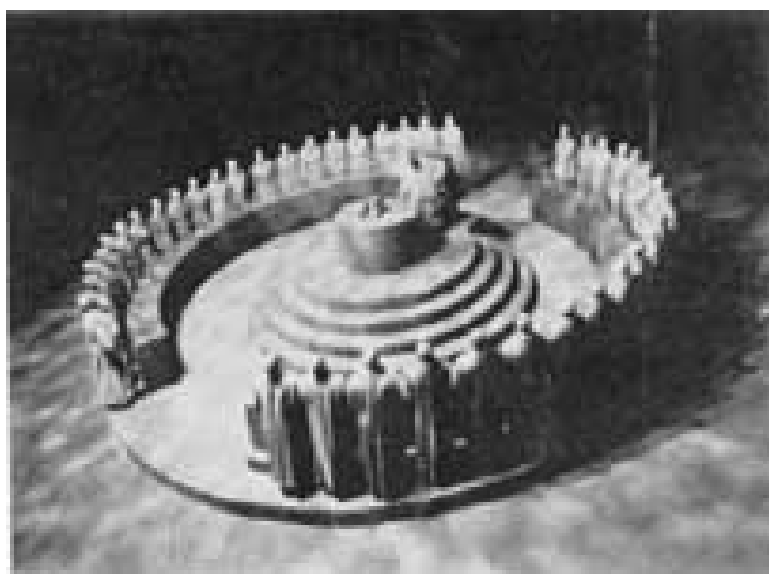


Fig. 20 – Ceremonialul Graalului, proiectat de Wieland Wagner în 1951.

Discul lui Wieland era urmașul direct al *orchestrei*, o esplanadă circulară de pământ, aceasta fiind spațiul central ocupat de cor în cadrul tragediei antice. Guy Rachet relaționează forma *orchestrei* cu reprezentarea vetrei circulare din centrul caselor grecești⁴⁴. Zeița care veghea vatra casei era Hestia, cea în care se întrupa sacralitatea focului. Astfel, forma circulară a *orchestrei* este asociată de Rachet în simbolistica edificiului teatral cu „spațiul sacru și *imago mundi* în care se joacă o dramă mitică și sacră”⁴⁵.

Subtil cunoscător al teatrului grec, Wieland a preluat forma circulară pentru a accentua faptul conform căruia *Parsifal* este însăși drama mitică și sacră.

LUMINA – PURTĂTOAREA FOCULUI SACRU WIELANDIAN

„Lumina este pentru mine marele magician”⁴⁶, îi destăinuia Wieland Wagner lui Antoine Goléa într-un volum de convorbiri. Fără a nega în nici un chip vreun merit al regizorului, trebuie precizat faptul că această idee era rodul influențelor pe care le-au avut asupra sa lecturile operelor teoretice ale lui Adolphe Appia și Edward Gordon Craig.

Cea mai puternică influență a lui Adolphe Appia asupra lui Wieland Wagner s-a materializat în rolul cu totul special pe care nepotul compozitorului l-a încredințat luminii.

⁴⁴ Guy Rachet, *Tragedia greacă*, București, 1980, p. 202.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 201-202.

⁴⁶ Antoine Goléa, *Entretiens avec Wieland Wagner*. Apud Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 235-236.

Într-un studiu ce data din primii ani ai veacului XX, vorbind despre punerea în valoare a evoluției corporale a unui actor sau cântăreț, Appia considera că este nevoie de *o lumină care să-i valorifice plasticitatea și o configurare plastică a decorului care să-i pună în valoare atitudinile și mișcările*⁴⁷.

Ajutat de o tehnică incomparabil mai performantă decât cea existentă în timpul vieții lui Appia, Wieland a fost artistul care a pus în practică teoriile despre lumină ale înaintașului său, rezumate prin cuvintele: „În economia reprezentației, locul luminii este același cu cel al muzicii în cadrul partiturii: elementul expresiv opus semnului”⁴⁸.

Împreună cu directorul de lumini Paul Eberhardt, care ocupase același post în vremea lui Tietjen, Wieland a conceput o adevărată regie a luminilor, care creau nesfârșite interferențe cu ciclorama și cu decorurile. În 1966, cu ocazia retragerii din activitate a lui Eberhardt, nepotul compozitorului a inclus în caietul-program al reprezentației cu *Aurul Rinului* câteva cuvinte de omagiere a colaboratorului său. Fără expresii de complezență, textul e o mărturie a câtorva ipostaze ale procesului de concepere a iluminării scenice: „An de an, zi de zi, chiar și noapte de noapte – mă întorc înapoi cu plăcere în timpurile în care se făcea ziua și trebuia să plecăm spre casă, obosiți și fără să mai avem percepția culorilor – noi stăteam în frigul iernatic al sălii, încălzindu-ne la firava căldură a radiatoarelor, discutând și încercând, încă o dată și încă o dată, să găsim nuanțele de roșu sau albastru, un anume amestec obținut prin filtrare sau să definim relațiile muzicale prin tranziția luminii”⁴⁹.

ESENȚA ARTEI REGIZORALE A LUI WIELAND WAGNER. DESACRALIZAREA LUI *PARSIFAL*

Wieland Wagner face parte dintre acei artiști excepționali datorită cărora locul regizorului s-a instalat definitiv în inima spectacolului de operă. În genialitatea lor, demersurile sale regizorale și scenografice, în care s-au întrupat teoriile ilustrului său bunic privind artistul operei de artă totală sau artistul viitorului, se situau deasupra disputei privind primatul regizorului sau cel al dirijorului. Hans Knappertsbusch, Wolfgang Sawallisch, Karl Böhm și André Cluytens, muzicieni atinși și ei de aripa geniului, și-au desfășurat întreaga artă în complementaritate cu viziunile artistice wielandiene.

În virtutea opiniei lui Gilles Demonet, care a precizat faptul că o producție cu *Parsifal* trebuie evaluată în afara discuțiilor despre decoruri și costume⁵⁰, principalul merit al lui Wieland constă în faptul că a săvârșit o adevărată desacralizare a ultimei creații wagneriene. Această desacralizare, care a înlăturat stratul gros de praf depus continuu după 1882 atât la Bayreuth, cât și în celelalte teatre unde se reprezenta *Parsifal*, a însemnat o adevărată revoluție în destinul artistic al acestei lucrări. Probabil că nu e exagerată afirmația conform căreia *Parsifalul* lui Wieland a avut un rol similar cu apariția în iunie 1961 a legendarului *Cum vă place* de la Teatrul Bulandra din București, în regia lui Liviu Ciulei.

Wieland Wagner a inaugurat la Bayreuth tradiția așa-numitei modalități *work in progress*, prin care spectacolelor li se aduceau anual îmbunătățiri. Era una dintre modalitățile prin care regizorul lupta cu pedanteria instituită în principal de Cosima Wagner. „Asemeni predecesorilor săi Appia și Preetorius”, nota Frederic Spotts, „Wieland vroia să desființeze nu fidelitatea, ci pedanteria”⁵¹. În programul ce însoțea reprezentația cu *Parsifal* din 1951, Wieland consemna faptul că, în trecut, virtutea fidelității fusese transformată în viciul rigidității⁵².

În opinia lui Spotts, Wieland folosea anumite procedee pentru reprezentarea unor nuanțe solemne: corul fusese oprit să mimeze anumite atitudini conjuncturale, lipsa mișcării integrând aproape ansamblul coral în decor. Aparenta rigiditate impusă de Wieland făcea parte din intenția creatorului de a reprezenta în chip stilizat corul antic. Sondând spectacologia wielandiană, Spotts semnala și scăderea laturii senzorial-emoționale în favoarea celei cerebrale.

Tradiția reprezentării lui *Parsifal* în trecut era respinsă în Noul Bayreuth cu vehemență. Referindu-se la faptul că publicul accepta atitudini stereotipe și chiar le dorea în continuare, Wieland afirma: „Nu contează cât de neîndemânatică și puerilă e ambianța, nici faptul că iluzia teatrală e complet distrusă. Pur și simplu publicul nu poate fi convins să creadă în miracole, în mister. Aceasta este atmosfera Bayreuthului, împotriva căreia este imposibil de luptat”⁵³.

⁴⁷ Adolphe Appia, *Comment réformer notre mise en scène*, în *La Revue*, Paris, 1 iunie 1904. Apud Adolphe Appia, *Art, révolte et utopie*, publicat de Denis Bablet ca introducere la Adolphe Appia, *Oeuvres complètes*, vol. I.

⁴⁸ Adolphe Appia, *La Musique et la mise en scène*, în *Oeuvres complètes*, vol. II, p. 27.

⁴⁹ Apud Frederic Spotts, op.cit., p. 237.

⁵⁰ Gilles Demonet, op. cit., p. 153.

⁵¹ Frederic Spotts, op. cit., p. 209.

⁵² Wieland Wagner, *Überlieferung und Neugestaltung*, în *Bayreuther Festspielbuch*, 1951. Apud Frederic Spotts, op. cit., p. 231.

⁵³ Antoine Goléa, *Entretiens avec Wieland Wagner*. Cf. Frederic Spotts, op. cit., p. 239.

Wieland considera că pentru memoria lui Wagner era o insultă identificarea concepției sale mitologizante cu realizările unor pictori „neputincioși și pseudonaturaliști” din veacul al XIX-lea, care preluau cuceririle clasicismului și romantismului fără nici o contribuție personală. În contrapartidă, Wieland aprecia efortul unor artiști curajoși care și-au însușit în mod personal conceptele artei cubiste sau expresioniste.

Desacralizarea lui *Parsifal* a fost făcută de Wieland prin concepția unui joc scenic, a unui light-design și a unor decoruri și costume în care să se reflecte cu precădere stările psihologice ale personajelor. Tot ceea ce era manifestare exterioară a fost pus de Wieland într-un plan secund.

Lumina acelei lumi primordiale plăsmuită de viziunile lui Wieland Wagner, care avea ca suport muzical universul contemplativ-prospectiv creat de Hans Knappertsbusch, nu s-ar fi propagat cu atâta intensitate în istoria spectacolului de teatru fără actul de unică vibrație înfăptuit de echipa de cântăreți-actori.

Wolfgang Windgassen (*Parsifal*), Martha Mödl (*Kundry*), George London (*Amfortas*), Ludwig Weber (*Gurnemanz*), Hermann Uhde și Kurt Boehme (*Klingsor*) au format echipa aleasă de Wieland Wagner pentru *Parsifalul* bayreuthian al anilor 1951 și 1952.



Fig. 21 – Wolfgang Windgassen (*Parsifal*).

Excepționala luminozitate a timbrului, generatoare a iluziei tinereții sale vocale până la apusul carierei, și inteligența ieșită din comun l-au ajutat pe Wolfgang Windgassen (1914-1974) să fie un *Parsifal* redutabil și credibil, înainte de a cucerii binemeritata glorie pentru interpretările rolurilor Siegfried și Tristan. Windgassen a fost o adevărată glorie a Bayreuthului, unde a cântat neîntrerupt din 1951 până în 1970. I-a personificat aici pe Froh din *Aurul Rinului* (1951-1952), *Parsifal* (1951-1954, 1963), Siegfried (1953-1958, 1965-1968), Lohengrin (1953-1954, 1960), Erik din *Olandezul zburător* (1955, 1960), Tannhäuser (1955, 1961-1965, 1967), Siegmund din *Walkiria* (1956), Walther din *Maestrul cântăreți* (1956-1958, 1960-1963), Tristan (1957-1970). „De câte ori cântam fără el, aveam impresia că-l trădam. Ne aparțineam”, mărturisea Birgit Nilsson, Isolda lui Windgassen-Tristan în peste 80 de spectacole memorabile, susținute la Bayreuth, Viena, Londra, Milano. „Era un om remarcabil, debordând de cunoștințe, un om pe care te puteai oricând baza, un partener adevărat, un coleg minunat, prin simțul său

practic și profunda sa sensibilitate”⁵⁴.

Se poate afirma faptul că interpretările Marthei Mödl (1912-2001) oferite rolurilor *Kundry* și *Isolde* și-au pus amprenta asupra lor în aceeași măsură în care Maria Callas a schimbat soarta unor roluri precum *Norma* sau *Tosca*. În studiul privind *Interpretarea lui Parsifal*, Christian Merlin vorbea despre „întruchiparea realmente posedată a Marthei Mödl și strigătele sale de animal rănit”⁵⁵. Întocmai ca și în cazul Mariei Callas, nu numai expresia domina interpretarea lui Mödl, dar și „o tehnică și un stil”⁵⁶.

Printre amintirile Marthei Mödl despre repetițiile cu Wieland Wagner: „Erau lucruri pe care le învățam împreună în mod inconștient. Făceam numai ceea ce el voia. Acceptam tot ceea ce el spunea, pentru că pe atunci îmi găseam drumul. Începând cu *Parsifal*, am sondat noi universuri psihologice, în maniera în care acest lucru nu se mai făcuse până atunci”⁵⁷.

Martha Mödl a interpretat la Bayreuth rolurile Gutrune (1951-1952, 1954), A treia Nornă (1951-1952, 1956) și Waltraute din *Amurgul zeilor* (1966-1967), *Kundry* (1951-1957, 1959-1960), *Isolde* (1952-1953, 1962), Sieglinde din *Walkiria* (1954-1955), Brünnhilde din întregul *Inel* (1954-1956 și 1958), Fricka din *Aurul Rinului* și *Walkiria* (1967).



Fig. 22 – Martha Mödl (*Kundry*).

⁵⁴ Birgit Nilsson, *Deux cent huit fois*, în antologia de studii despre *Tristan și Isolda* de Richard Wagner, seria *L'avant-scène Opéra*, nr. 34-35, Paris, 2002, p. 156.

⁵⁵ Christian Merlin, *Interpréter Parsifal*, în antologia de studii despre *Parsifal* de Richard Wagner, seria *L'avant-scène Opéra*, nr. 213, Paris, 2003, p. 141.

⁵⁶ Didier van Moere, *Tristan et Isolde. Discographie* în antologia de studii despre *Tristan și Isolda* de Richard Wagner, p. 168-169.

⁵⁷ Apud Klaus Schultz, *Roundtable Discussion with Three Legends: Martha Mödl, Birgit Nilsson and Astrid Varnay*, în *Opéra d' International*, nr. 64, Paris, 1994.

Bas-baritonul canadian George London (1919-1985) a fost unul dintre artiștii de cursă lungă ai Bayreuthului. S-a impus aici prin interpretările date rolurilor Amfortas (1951-1953, 1957, 1961-1964) și „Olandezul (1956, 1959, 1961). Suferința angoasantă și neputincioasă a custodelui Graalului și pedeapsa prometeică a Olandezului primeau, prin armătura de oțel a vocii lui London, o expresie incisivă, de neuitat”,⁵⁸ nota Gabriele Baldini. Artistul l-a interpretat pe Wotan în întregul *Inel* montat de Wieland Wagner la Köln în 1962-1964.

Cel mai experimentat membru al echipei solistice care fusese alcătuită de Wieland Wagner pentru ultima creație wagneriană era basul austriac Ludwig Weber (1899-1974). La Bayreuth a cântat în partea a doua a carierei sale, interpretându-i aici pe Gurnemanz (1951-1956, 1961), Fasolt din *Aurul Rinului* (1951-1955, 1958), Hagen din *Amurgul zeilor* (1951), Regele Marke din *Tristan și Isolda* (1952-1953), Pogner (1952) și Kothner (1960-1961) din *Maestrul cântăreți*, Regele Heinrich din *Lohengrin* (1954), Daland din *Olandezul zburător* (1955-1956).

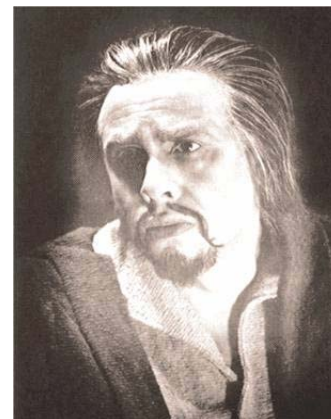


Fig. 23 – George London (Amfortas).



Fig. 24 – Ludwig Weber (Gurnemanz).

Asemenea Marthei Mödl, Ludwig Weber a strălucit în *Tristan și Isolda* și în *Parsifal*. În interpretarea acestui mare artist, Regele Marke și Gurnemanz își dezvăluiau noblețea, infinita bunătate și nesfârșita cunoaștere a naturii umane.

Faptul artistic care a marcat seria de reprezentații cu *Parsifal* din 1953 a fost invitarea la Bayreuth a eminentului dirijor Clemens Krauss. Muzicianul refuzase până atunci invitația lui Wieland Wagner, nedorind să se afle în același loc cu Knappertsbusch, căruia îi succedase în 1937 la conducerea Operei müncheneze. Knappertsbusch îi luase locul în capitala bavareză în 1945. Ca la fiecare sfârșit de sezon, Knappertsbusch a anunțat în 1952 că în vara următoare nu se va mai reîntorci la Festival. Wieland a profitat de ocazie și l-a invitat pe Clemens Krauss, care a dirijat spectacole memorabile cu *Inelul Nibelungului* și *Parsifal*.

„Sublima eficacitate teatrală a acestei lecturi, bazată de simplitate, constant animată și neliniștitoare”,⁵⁹ sună câteva dintre caracterizările lui *Parsifal* în viziunea lui Clemens Krauss.

Reprezentările bayreuthiene din 1953 s-au distins și prin intrarea în echipa lui *Parsifal* a doi artiști de unică vibrație: tenorul Ramón Vinay (*Parsifal*) și bas-baritonul Hans Hotter (*Amfortas*).

Vinay avea „dimensiunea tragică, privirea interioară și prezența în voce a umbrei care îl fac pe neștiutorul cel pur fratele lui Tristan”⁶⁰. Parcursul bayreuthian al muzicianului chilian Ramón Vinay (1912-1996) a cuprins rolurile Tristan (1952-1953), *Parsifal* (1953, 1955-1957), Siegmund din *Walkiria* (1953, 1955-1957), Tannhäuser (1954), Telramund din *Lohengrin* (1962).

În anul în care Vinay debuta la Bayreuth, apărea pentru prima oară aici și muzicianul austriac Hans Hotter (1909-2003). Wotan din *Inelul Nibelungului* (1952⁶¹-1958, 1966), Kurwenal (1952, 1957) și Regele Marke (1964) din *Tristan și Isolda*, Amfortas (1953-1955), Titurel (1956) și Gurnemanz (1960-1966) din *Parsifal*, Olandezul (1955, 1965), Gunther din *Amurgul zeilor* (1955), Hans Sachs (1956) și Pogner (1958, 1960) din *Maestrul cântăreți* au fost perfecte fațete dezvăluite de Hotter la Bayreuth.



Fig. 25 – Ramón Vinay (Tristan).

⁵⁸ Gabriele Baldini, *George London*, în *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. aggiornamento.

⁵⁹ Philippe Godefroid, *op. cit.*, p. 884.

⁶⁰ Pierre Flinois, *Discographie*, în antologia de studii despre *Parsifal* de Richard Wagner, seria *L'avant-scène Opéra*, nr. 213, Paris, 2003, p.175.

⁶¹ Hans Hotter nu a cântat Wotan din *Aurul Rinului* în 1952.

După moartea prematură a lui Wieland Wagner, Hotter a supervizat, între 1967 și 1969, spectacolele cu *Inelul Nibelungului* reprezentate în concepția regizoral-scenografică a artistului dispărut.



Fig. 26 – Hans Hotter (Amfortas).



Fig. 27 – Hans Hotter (Gurnemanz).

Preocupările lui Hotter, rafinat intelectual, în domeniul regiei l-au făcut să monteze *Inelul* la Covent Garden (1964) și o serie de creații pe scena Operei din Viena: *Palestrina* de Pfitzner (1964), *Femeia tăcută* (1968) și *Arabella* (1969) de Richard Strauss.

Posibilitatea lui Hotter de a-i interpreta la cele mai înalte temperaturi artistice atât pe Amfortas, cât și pe Gurnemanz venea dintr-un genial simț al propriilor înzestrări, potențat de o inteligență scilipitoare. Colaborările cu Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch și Wieland Wagner au șlefuit diamantul numit Hans Hotter. Într-un interviu acordat lui André Tubeuf, Hotter vorbea despre disciplina corporală și cea a privirilor care le-a fost impusă cântăreților de către Wieland. Vorbind despre stăpânirea emoțiilor și despre faptul că marele Knappertsbusch putea să plângă în momentul Miracolului Vinerii Mari, în timp ce Gurnemanz nu putea s-o facă, Hotter își amintea, cu umorul care-l caracteriza, că Römer, unul din profesorii lui, îl sfătuia să-și imagineze că spectatorii din fotoliile de orchestră stau pe oale de noapte. Marele artist își dezvăluia crezul artistic spunând: „O carieră ajunge la apogeu atunci când toate capacitățile expresive înfloresc datorită științei și experienței și când vocea le întruchipează pe acestea”⁶².

Clemens Krauss s-a stins din viață înainte de ceea ce ar fi trebuit să se constituie în cel de-al doilea sezon al său la Bayreuth. Dând curs invitației stăruitoare a lui Wieland Wagner, Knappertsbusch și-a reocupat în 1954 locul în fosa Teatrului de pe Colina Verde.



Fig. 28 – Christa Ludwig (Kundry).

În reprezentațiile regizate de Wieland Wagner au mai cântat Hans Beirer, Jess Thomas, Jon Vickers, Sándor Kónya, Hans Hopf, James King, Jean Cox (Parsifal), Astrid Varnay, Regine Crespin, Christa Ludwig, Amy Shuard, Ludmilla Dvořáková, Dame Gwyneth Jones, Janis Martin (Kundry), Dietrich Fischer-Dieskau, Eberhard Waechter, Thomas Stewart, Theo Adam, Norman Bailey (Amfortas), Josef Greindl, Jerome Hines, Hans Hotter, Franz Crass (Gurnemanz), Gustav Neidlinger, Toni Blankenheim, Gerd Nienstedt, Sir Donald McIntyre, Franz Mazura (Klingsor).

Wieland Wagner nu a putut urmări Festivalul wagnerian din 1966. Suferind de o boală incurabilă, a fost internat într-un spital münchenez pe durata întregii manifestări, iar în luna octombrie a aceluiași an s-a stins. Spectacolele cu *Parsifal* semnate de el care s-au desfășurat între 1966 și 1973 au fost supervizate de Peter Lehmann, unul dintre asistenții săi.

Pentru spectacologia lui *Parsifal*, acel Festival a avut o semnificație cu totul specială. Muzicianul avangardist francez Pierre Boulez fusese chemat de Wieland să asigure conducerea muzicală a ultimei creații wagneriene, demersul vizând continua desacralizare a spectacolului.

⁶² André Tubeuf, *Hans Hotter. Le long voyage de Wotan*, în antologia de studii despre *Aurul Rhinului* de Richard Wagner, seria *L'avant-scène Opéra*, nr. 6-7, Paris, 1992, p. 132-135.

În ceea ce privește scurta sa colaborare cu Wieland Wagner, Boulez rememora: „(...) Corespondența schimbată între noi dovedește acordul nostru total asupra unei *desacralizări* a creației. Precizez că nu era vorba despre transformarea acestui mister într-o simplă istorie freudiană. Era necesar să determinăm cu precizie limitele teatrului și cele ale religiei: această confuzie, mult timp întreținută, nu putea fi decât sursa unor nenumărate neînțelegeri. (...) În timpul scurt în care l-am întâlnit, n-am avut nevoie să schimbăm prea multe cuvinte; ne înțelegeam cu rapiditate și cuvintele ne păreau a fi superflue. Era una dintre persoanele a căror calitate majoră este posesia unui anumit magnetism; în ceea ce mă privește, acestea sunt singurele persoane cu care mă simt instinctiv de acord”⁶³.

Boulez a dirijat la Bayreuth *Parsifal* (1966-1968, 1970, 2004-2005) și *Inelul Nibelungului* (1976-1980). Pentru ultima creație wagneriană a impus timpi muzicali rapizi, argumentând prin citarea unor indicații de tempo cuprinse în partitură. Boulez considera că timpii lenți, așa cum fuseseră ei susținuți de Knappertsbusch, erau caracteristici unui romantism târziu, pe care mai tânărul muzician îl respingea cu hotărâre. Demersul lui Boulez a dat naștere unui discurs muzical caracterizat prin maximă claritate, care urmărea să pună în evidență ideile mari ale partiturii, prin angrenarea leitmotivelor, puternic subliniate, într-un edificiu transparent și unitar.

Reprezentările ultimei creații wagneriene din 1973 au avut o semnificație cu totul specială. Au fost cele din urmă spectacole cu *Parsifal*, așa cum a fost gândit de Wieland Wagner. Mărturia unui spectator avizat, cum era muzicologul Alfred Hoffman, este semnificativă, ea sintetizând esența esteticii wielandiene: „*Parsifalul* lui Wieland Wagner, unic și perfect în felul său, reprezintă suprema realizare a stilului *dépouillé*, cum zic francezii, adică stilizat la maximum, sacrificând detaliul pitoresc în favoarea impresiei de ansamblu, valorificând, îndeosebi, resursele întunericului și ale nuanțelor acestuia, creând varietatea și contrastul dramatic prin detalii de uluitoare finețe. Creator de mare anvergură, deschizător de drumuri în scenografia contemporană, Wieland Wagner a ales cu mult curaj calea esențializării și a economiei stricte de mijloace, fiind admirat cu pasiune, dar și hulit de unii tradiționaliști, ce se vedeau deposezați de unele elemente considerate sacrosancte ale arsenalului scenic wagnerian”⁶⁴.

PRIMA MONTARE A LUI WOLFGANG WAGNER (1975-1981)

După un an fără *Parsifal*, în 1975 Wolfgang Wagner a adus în atenția publicului și criticii o nouă montare a *festivalului scenic sacru*. După moartea lui Wieland Wagner, fratele său Wolfgang a devenit stăpânul absolut al Bayreuthului. La fel ca și Wieland, Wolfgang era atât regizor, cât și scenograf. Asemănările se opresc aici, pentru că, așa cum s-a remarcat, începând cu *Lohengrin* montat de Wolfgang la Bayreuth în 1953, deosebirile dintre concepțiile celor doi erau frapante.



Fig. 29 – Parsifal, actul I, tabloul al II-lea (Wolfgang Wagner, 1975).

⁶³ Pierre Boulez, *Points de repère*. Apud Gilles Demonet, *op. cit.*, p. 149.

⁶⁴ Alfred Hoffman, *Bayreuth, 1973*, în *Repere muzicale*, București, 1974, p. 420.

Divergențele estetice dintre cei doi frați l-au plasat pe Wolfgang Wagner pe un loc secund. Rar spectacolele sale au creat o polemică din care să rezulte semne ale mersului înainte. Se părea că Wolfgang Wagner urmărea flatarea privirii spectatorului cu imagini scenice plăcute. Treptat, platitudinea desăvârșită s-a instalat în producțiile lui Wolfgang Wagner. Apoteoza platitudinii ca formulă artistică s-a manifestat în montarea lui *Tannhäuser* din 1985.

Din punct de vedere al scenografiei, *Parsifal* din 1975, semnat de Wolfgang Wagner, s-a remarcat printr-o întoarcere la canoanele esteticii naturalist-romantice. Ceea ce la Wieland Wagner era dominat de hieratism, la fratele său a devenit explozie de culoare. Trebuie spus că nu lipsa gustului coloristic i se reproșa realizatorului versiunii din 1975, ci absența unor idei care să arunce o lumină nouă asupra universului Graalului.

În ceea ce privește jocul actorilor, trebuie remarcat faptul că economia de mijloace promovată de Wieland a devenit la Wolfgang statism și închistare. În acest sens, Pierre Flinois nota în cronică publicată în revista *Lyrica*: „*Parsifalul* lui Wolfgang Wagner reprezintă astăzi falsă tradiție a Noului Bayreuth. (...) Sensul gesturilor este despovărat de orice intenție, iar sensul ceremoniei este banal, în condițiile în care această operă se învecinează cu sacrul”⁶⁵.

Trebuie notat faptul că designul costumelor versiunii lui *Parsifal* din 1975 i-a aparținut lui Reinhard Heinrich.



Fig. 30 – Dunja Vejzovic (Kundry) și Peter Hofmann (Parsifal).

În prima montare a lui *Parsifal* semnată de Wolfgang Wagner au cântat René Kollo, Peter Hofmann, Manfred Jung, Siegfried Jerusalem (Parsifal), Eva Randová, Ursula Schröder-Feinen, Dunja Vejzovic (Kundry), Bernd Weikl (Amfortas), Hans Sotin, Theo Adam (Gurnemanz), Franz Mazura (Klingsor).

MONTAREA LUI GÖTZ FRIEDRICH. REPREZENTAȚIILE DIN 1982-1987

Celebrarea unui veac de la premiera absolută a lui *Parsifal* s-a oficiat la Bayreuth printr-o nouă montare, ale cărei coordonate estetice au plasat-o la mare distanță față de orice tradiție a locului. Regizorul Götz Friedrich și scenograful Andreas Reinhardt au creat un univers spectacular din care orice amintire a templului Graalului proiectat de Joukowski a fost alungată. În opoziție cu simbolistica montării lui Wieland Wagner, dar și cu decorativismul naturalist promovat de Wolfgang Wagner, realizatorii spectacolului din 1982 și-au propus să pună în discuție aspecte ale substratului psihologic și

social care nu fuseseră relevate în montările anterioare.

Regizorul a anunțat de la început că montarea unui spectacol destinat unei ceremonii aniversare nu se află printre intențiile sale. Götz Friedrich a dorit ca noul *Parsifal* să fie în concordanță cu cerințele lumii moderne, iar compasiunea, care se află în miezul ultimei creații wagneriene, trebuie adusă la lumină în dimensiunile sale umane și sociale⁶⁶.

La baza acestui deziderat al lui Götz Friedrich (1930-2000) stătea faptul că, de-a lungul unei întregi vieți, artistul și-a manifestat o nedisimulată orientare ideatică de stânga. Friedrich se formase la școala lui Walter Felsenstein, întemeietorul Operei Comice din Berlinul de Est. Maestrul său, faimos pentru rigoarea și coerența spectacolelor sale, promova și își îndemna discipolii să promoveze „prezentarea dinamică, claritatea situațiilor dramatice, reprezentarea plastică precisă, caracterizarea completă a personajelor și îndrumarea riguroasă a cântăreților”⁶⁷.

Aceste caracteristici ale școlii lui Felsenstein au fost promovate, într-un sens foarte personal, de Götz Friedrich, lucru dovedit în special prin spectacolele sale realizate în Teatrul de pe Colina Verde: *Tannhäuser* (1972), *Lohengrin* (1979) și *Parsifal* (1982).

Întrebat asupra ideii care guvernează spectacolul său cu *Parsifal*, Friedrich a adus permanent în discuție replica lui Gurnemanz: „Vezi, fiule, aici timpul devine spațiu”. Analizând liniile directoare ale

⁶⁵ Apud Gilles Demonet, *op. cit.*, p. 150-152.

⁶⁶ Apud. Gilles Demonet, *op. cit.*, p. 156-158.

⁶⁷ Frederic Spotts, *op. cit.*, p. 303.

acestei montări, Gilles Demonet a relaționat replica invocată de regizor cu concepția scenografică a lui Andreas Reinhardt. Acesta a utilizat rețele de linii verticale și orizontale care formează forme alveolare, laborioase efecte de perspectivă, lupta elementului natural cu cel arhitectonic.

Fără a accentua latura religioasă a lui *Parsifal*, Götz Friedrich a subliniat suferința lui Amfortas punând interpretul rolului să poarte o cruce în spate și le-a adus pe Fetele-flori în scena finală pentru a sugera dorința lor de a fi mântuite. Una dintre reușitele regizorului a constat în realizarea amplei scene dintre Kundry și Parsifal, unde minuțiozitatea prin care artistul a coordonat jocul interpreților a dus la un act artistic desăvârșit.

Intențiile lui Götz Friedrich nu s-ar fi materializat într-un spectacol de referință fără contribuția definitorie a cântăreților-actori. Aceștia au fost Peter Hofmann, Siegfried Jerusalem (Parsifal), Leonie Rysanek, Waltraud Meier (Kundry), Simon Estes, Sir Donald McIntyre (Amfortas), Hans Sotin (Gurnemanz), Franz Mazura (Klingsor).

Conducerea muzicală a reprezentațiilor regizate de Götz Friedrich a fost asigurată de James Levine (1982-1985) și Daniel Barenboim (1987).



Fig. 31 – Waltraud Meier (Kundry).

A DOUA MONTARE A LUI WOLFGANG WAGNER. REPREZENTAȚIILE DIN 1989-2001

Un sezon fără *Parsifal* a despărțit montarea lui Götz Friedrich de cea de-a doua punere în scenă a lui Wolfgang Wagner. Ca și în prima sa apropiere de *Parsifal*, Wolfgang Wagner a asigurat punerea în scenă și decorurile, iar costumele au fost gândite de Reinhard Hagen.

Din punct de vedere vizual, a doua versiune s-a diferențiat în mod fundamental de prima montare prin absența referințelor la natură. Părea că Wolfgang Wagner și-a descoperit o pasiune secretă pentru geometrie. Un contur hexagonal în interiorul căruia se aflau linii ce sugerau un labirint era unica linie directoare a scenografiei din 1989. Gilles Demonet a considerat că acest design se subsuma ideii de căutare orfică⁶⁸.



Fig. 32 – Violeta Urmana (Kundry) și Plácido Domingo (Parsifal).

⁶⁸ Gilles Demonet, *op. cit.*, p. 150-152.

În cea de-a doua montare semnată de Wolfgang Wagner au evoluat Plácido Domingo, William Pell, Poul Elming (Parsifal), Deborah Polaski, Waltraud Meier, Uta Priew, Janis Martin, Linda Watson, Violeta Urmana (Kundry), Bernd Weikl, Andreas Schmidt, Falk Struckmann (Amfortas), Hans Sotin, Manfred Schenk, Matthias Hölle, John Tomlinson (Gurnemanz), Franz Mazura, Günther von Kannen, Ekkehard Wlaschiha, Hartmut Welker (Klingsor).

MONTAREA LUI CHRISTOPH SCHLINGENSIEF. REPREZENTAȚIILE DIN 2004-2007

Inițial Wolfgang Wagner îi încredințase proiectul noii montări lui Martin Kusej, ale cărui realizări salzburgheze l-au propulsat în actuala elită regizorală. Motivația oficială a refuzului său de a monta *Parsifal* a fost pusă pe seama implicării sale tot mai adânci în mecanismele Festivalului din Salzburg. În realitate, Kusej a protestat împotriva modului în care Wolfgang Wagner îl trata ca pe un angajat oarecare, indicându-i ceea ce poate și ceea ce nu poate face.

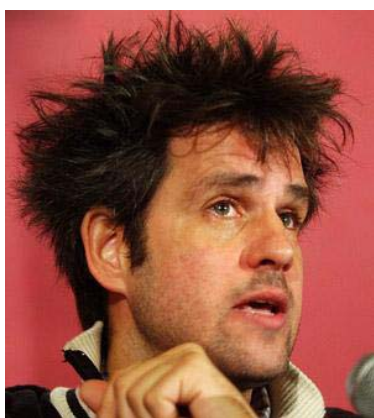


Fig. 33 – Christoph Schlingensiefel.

De la început, alegerea lui Christoph Schlingensiefel a părut bizară. Schlingensiefel (n. 1962) nu a regizat până la *Parsifal* nici un spectacol de operă. S-a remarcat printr-o permanentă activitate protestatară, folosind scenele teatrelor pentru a-și dezvălui crezurile sociale și politice care se schimbau de la un moment la altul. A montat un întreg *Hamlet* la Zürich în maniera de acțiune a „capetelor rase” și a manifestat sub lozinca „Ucideți-l pe Helmut Kohl!”.

Campania de dezaprobare a invitării la Bayreuth a lui Schlingensiefel l-a avut în frunte pe Claus Peymann, fostul director al prestigiosului Burgtheater vienez și actualul conducător al brechtianului Berliner Ensemble. Peymann a pus opțiunea lui Wolfgang Wagner pe seama posibilei stări de senilitate a venerabilului șef al Festivalului wagnerian. Trebuie menționat că Wolfgang Wagner și-a motivat alegerea prin faptul că acordă credit artiștilor avangardiști.



Fig. 34 – Imagine din *Parsifal*, în regia lui Christoph Schlingensiefel, Bayreuth, 2004.

Pentru montarea lui *Parsifal*, Schlingensiefel a făcut apel la Daniel Angermayr și Thomas Goerge, specialiști în crearea unor instalații scenografice, și la Tabea Braun, designer de costume. Cu ajutorul celor mai avansate tehnici din varii domenii, regizorul și colaboratorii săi au imaginat un demers scenic aflat într-o permanentă schimbare. Proiecțiile video s-au suprapus peste un ansamblu format din aglomerări de practicabile, platforme, pânze pictate.



Fig. 35 – Imagine din Parsifal, în regia lui Christoph Schlingensief, Bayreuth, 2004.

Concepția regizorală a lui Schlingensief s-a bazat pe un amestec de ritualuri, făcând apel la un amalgam de simboluri împrumutate din (aproape) toate religiile. Celebrarea dezvelirii Graalului din primul act s-a transformat într-o defilare a unor practicanți de diverse culte, ansamblul ducând spre un ceremonial voodoo. Gurnemanz a fost costumat ca un taliban, iar aparițiile lui Parsifal păreau a fi cele ale unui șaman. Apogeul găselnițelor lui Schlingensief s-a materializat în înlocuirea cupei Graalului cu proiecția imaginii unui iepure mort. Trebuie amintite și lampioanele în stil Halloween, care încununează efortul de transformare a castelului lui Klingsor într-un cimitir al artei.

În contextul în care personajele centrale se pierd în defilarea maselor de figuranți, afirmația lui Laurent Barthel, conform căreia „jocul soliștilor pare a fi cel practicat în provincie cu șase decenii în urmă”⁶⁹, pare plauzibilă. Probabil că Schlingensief i-a pierdut din vedere pe protagoniști, umplând scena cu celebranți ai unor culte mai mult sau mai puțin imaginare. „Reprezentăția a rămas ancorată într-o mediocritate copleșitoare”, nota Barthel. „În ciuda bătăliei mediactice și a certurilor care au agitat Bayreuthul pe tot parcursul verii, nu s-a declanșat scandalul așteptat (sperat? *n.n.*). Este un simplu eșec”⁷⁰.

Cel care a salvat corabia noului *Parsifal* de la naufragiu a fost muzicianul francez Pierre Boulez, care a revenit în fosa de la Bayreuth după deceniile trecute de la ultimele reprezentații ale *Inelului* lui Chéreau. În profund contrast cu cele ce se petreceau pe scenă, discursul orchestral și, în bună măsură, cel al soliștilor a fost dominat de claritate și naturalețe. Edificiul sonor a fost coerent construit, intențiile dirijorului vizând iluminarea liniilor mari ale partiturii. Tempoul alert impus de Boulez nu a creat în nici un moment impresia de superficialitate.

În montarea bayreuthiană semnată de Schlingensief au evoluat soliști de valori diferite: Endrik Wottrich, Alfons Eberz (Parsifal), Michelle de Young, Evelyn Herltzius, Judith Nemeth (Kundry), Alexander Marco-Buhrmester, Jukka Rasilainen (Amfortas), Robert Holl (Gurnemanz), John Wegner, Karsten Mewes (Klingsor). După plecarea lui Pierre Boulez, conducerea muzicală i-a aparținut lui Adam Fischer (2006-2007).

Pentru festivalul din 2008 se anunță o nouă montare a ultimei drame wagneriene, a cărei regie i-a fost încredințată lui Stefan Herheim. Scenografia va purta semnătura artiștilor Heike Scheele și Gesine Völm.



Fig. 36 – Endrik Wottrich (Parsifal).

⁶⁹ Laurent Barthel, *Bayreuth. Parsifal*, în *Opéra International*, nr. 294, octobrie 2004.

⁷⁰ *Ibidem*.

