

Teatrul absurdului și muzica secolului XX în „Krapp, ou La dernière bande” de Samuel Beckett și Marcel Mihalovici

DOI : 10.46522/S.2025.01.25

Alexandra MAGAZIN PhD

“Gheorghe Dima” National Music Academy, Cluj Napoca

alexandra.magazin@amgd.ro

Abstract: The Theatre of the Absurd and Twentieth Century Music in "Krapp, ou La dernière bande" by Samuel Beckett and Marcel Mihalovici

"Krapp, ou La dernière bande", written by Samuel Beckett, is an emblematic example of the theatre of the absurd, a movement exploring the existential limitations and confusion encountered when facing an uncertain reality. Beckett's play reflects themes of time, memory, and self-reflection, emphasizing the isolation of Krapp, who confronts audio recordings of his past.

Marcel Mihalovici's music deepens the emotional and philosophical significance, providing a sonic dimension that complements the theatrical monologues. The interaction between Beckett's text and Mihalovici's contemporary music highlights human contradictions, combining absurdity with modern compositions conveying melancholy and ephemerality.

This analysis examines how the theatre of the absurd intersects with twentieth-century music, focusing on how these art forms influence each other to present an integrated vision of the human condition. The paper explores specific theatrical and musical techniques, emphasizing the connection between Beckett's theatrical expression and Mihalovici's sonic language – a symbiosis challenging the spectator to reflect on subjectivity and how time shapes identity.

Key words: *absurd; Beckett; Mihalovici; twentieth-century music; monodrama.*

Acest studiu analizează convergența dintre teatrul absurdului și muzica contemporană în opera *Krapp, ou La dernière bande*, rezultat al colaborării dintre Samuel Beckett și Marcel Mihalovici. Cercetarea se focalizează pe modul în care elementele teatrului absurdului sunt transpuse în limbajul muzical, examinând procesul creator și contextul cultural al perioadei postbelice. Studiul evidențiază inovațiile aduse genului mono-operei prin sin-teza unică între dramaturgia beckettiană și limbajul muzical complex al lui Mihalovici.

Geneza și procesul creator

Colaborarea dintre Mihalovici și Beckett s-a dezvoltat organic în contextul Parisului postbelic. Inițial, conectați prin intermediul soțiilor lor, Suzanne Deschevaux-Dumesnil



și pianista Monique Haas, cei doi artiști au format treptat o relație profesională bazată pe aprecierea reciprocă a competențelor artistice.

Proiectul operei *Krapp* a fost inițiat în primăvara anului 1958, când Mihalovici a solicitat lui Beckett un libret original. Deliberând succint, Beckett a propus adaptarea propriei sale lucrări *Krapp ou La dernière bande*, în variantă franceză. Rezultatul acestei colaborări a reprezentat culminarea unui proces creativ intens, desfășurat între mai 1959 și iulie 1960, constituind prima operă fundamentată pe un text beckettian – o inițiativă remarcabilă a unui compozitor român care a perceput potențialul expresiv al discursului aparent diminuat al protagonistului Krapp de a fi transpus într-o operă, într-un singur act pentru bariton.

Procesul compozițional a beneficiat de implicarea constantă a lui Beckett, evidențind aptitudinile sale muzicale remarcabile, dezvoltate în contextul practicii sale pianistice la nivel amator, aspect care l-a impresionat profund pe Mihalovici. Sesiunile de lucru, care au inclus și participarea regizorului Roger Blin, au facilitat o înțelegere aprofundată a ritmicității și prozodiei textului beckettian. Deși recepția operei în mediul muzical contemporan a fost modestă, nereușind să obțină o recunoaștere semnificativă în istoriografia muzicală, colaborarea a exercitat o influență substanțială asupra dezvoltării ulterioare a stilului lui Beckett. Procesul de transformare a unui text dramatic neconvențional într-un libret muzical cu o structură coerentă i-a permis asimilarea unor tehnici compoziționale ritmice pe care le-a încorporat ulterior în creația sa literară.

Din această experiență artistică neobișnuită – transpunerea unei piese concepute pentru două voci dar cu un singur personaj într-o operă – Beckett a asimilat principii de alternanță ritmică distincte de cele caracteristice primei sale perioade dramaturgice. Prin această contribuție, Marcel Mihalovici a exercitat o influență semnificativă asupra evoluției ulterioare a creației beckettienne.

Structura narativă și elementele scenice

Configurația scenică și structura piesei sunt de o simplitate remarcabilă. Scena prezintă o seară tardivă în viitor, în spațiul personal al unui bătrân, care se dovedește a fi un scriitor neîmplinit, pe nume Krapp – în limba germană un nume comun, dar în varianta originală a piesei, în limba engleză, jocul de cuvinte cu „dung” (bălegar) este, evident, intenționat.

Elementele scenografice constă dintr-un birou și un scaun, intens luminate și înconjurate de întuneric, iar pe suprafața biroului sunt amplasate un magnetofon cu bandă, un microfon și recipiente conținând bobine de bandă. Krapp ocupă poziția șezândă la masă – este în vârstă, caracterizat de Beckett drept „slăbit”, neîngrijit, cu păr cărunt și un nas cu o nuanță violetă cauzată de consumul de alcool.

Prima sa acțiune constă în ridicarea laborioasă pentru a extrage dintr-un compartiment al biroului o banană, pe care o desface și o consumă în timp ce reflectează și efectuează deplasări circulare în jurul mobilierului. Repetă actul și cu o a doua banană și, în mod predictibil – fiind opera lui Beckett – alunecă și aproape cade pe prima coajă abandonată.



Ulterior, extrage un registru voluminos din zona întunecată a încăperii, îl poziționează pe birou, îl consultă pentru identificarea unei anumite înregistrări pe care dorește să o audieze și o localizează: „Cutia trei, bobina cinci”. Secvența narativă următoare relevă faptul că Krapp a realizat o înregistrare magnetică în fiecare an cu ocazia aniversării sale, procedură efectuată timp de peste patru decenii, documentând ceea ce consideră ca fiind momentele relevante și memorabile din experiențele anului precedent.

Anual, anterior realizării noii înregistrări, audiază o înregistrare selectată dintr-un an aleatoriu. Este aniversarea sa de șaiszeci și nouă de ani, iar banda pe care dorește să o asculte în mod particular înainte de înregistrarea curentă este cea realizată la vârsta de treizeci și nouă de ani. Înainte de audierea din această seară, consultă registrul, enunțând cu voce deteriorată și slabă, temele conținute: „Mama în sfârșit odihnită... Mingea neagră... Infirmiera întunecată... Ușoară îmbunătățire a stării intestinelor... Echinocțiu memorabil... [și] Adio la – (întorcând pagina) – dragoste” (Beckett 1960).

Instalează banda, activează magnetofonul și receptăm auditiv vocea lui Krapp de treizeci și nouă de ani, recunoscutibilă ca aparținând aceluiasi individ, însă robustă și tânără, articulând enunțuri cu certitudine. Acest Krapp menționează audierea recentă a unei înregistrări de acum zece sau doisprezece ani – deci, Krapp de douăzeci și șapte sau douăzeci și nouă de ani – descriindu-l ca pe „acel pui” a cărui identitate o recunoaște cu dificultate.

Acel Krapp anterior, audiat de Krapp de treizeci și nouă de ani, relatase o experiență amoroasă nefructuoasă cu o tânără numită Bianca, caracterizând-o drept o „afacere fără speranță”, însă incluzând și o apreciere pentru ochii ei „incomparabili”. Versiunea de treizeci și nouă de ani, pe care o ascultăm pe înregistrare, manifestă dispreț pentru aspirațiile și determinările versiunii sale mai tinere (în special referitoare la reducerea consumului de alcool), despre ultima afecțiune a părintelui său, despre percepția vagă referitoare la *Opus magnum* pe care aspiră să-l compună – și apoi Krapp de treizeci și nouă de ani își încheie evaluarea versiunii sale anterioare: „Ce a rămas din toată acea mizerie? O față într-un palton verde ponosit, pe peronul unei gări? Nu?” (Beckett 1960).

Krapp de treizeci și nouă de ani, perceptibil auditiv pe înregistrare – pe care Krapp de pe scenă continuă să-l asculte după suspendarea inițială a dispozitivului și retragerea sa în obscuritatea scenică pentru consumul unui stimulent etilic – procedează la expunerea evenimentelor memorabile din perioada sa recentă. Krapp întrerupe recepția auditivă, sistează funcționarea benzii, se deplasează și recuperează din penumbră un compendiu lexicografic impresionant și, după consultarea termenului viduitate, enunță didactic: „Stare sau condiție de a fi sau de a rămâne văduvă sau văduv” (Beckett 1960). Krapp pronunță cu delectare evidentă lexemul „viduitate”, analog cu satisfacția sa precedentă în repetarea cuvântului „bobină”: „Spoooooooool.” Este manifestă predilecția sa permanentă pentru entități lexicale.

Reactivează aparatul: Krapp de treizeci și nouă de ani descrie cum aștepta în parcul de lângă canal să vadă coborârea jaluzelei care va semnala moartea mamei sale și, în același timp, aruncarea repetată a unei mingi negre mici către un câine alb; își amintește, de asemenea, de o frumoasă asistentă medicală în parc, îmbrăcată în alb, împingând un



cărucior negru pentru copii, pe care o deranjează doar prin simplul fapt că îi vorbește. Ceea ce își amintește cel mai bine despre asistenta medicală sunt ochii ei. Conform înregistrării: „Ce față avea! Ochii! Ca... (ezită)... crisolitul!”. Jaluzeaua coboară; iar el dă mînea cîinelui, „ușor, ușor.” (Beckett 1960).

Krapp de treizeci și nouă de ani continuă apoi să relateze ceea ce consideră „principalul lucru de înregistrat în această seară”, ceea ce numește „viziunea în sfârșit”. Este vorba despre revelația sa profundă privind natura operei sale literare, viziunea apărându-i în timpul echinocțiului de primăvară, în timp ce stătea pe un dig noaptea în mijlocul unei furtuni, cu vînt puternic și valuri violente; își descrie viziunea ca fiind un „miracol” și un „foc” care i-a luminat mintea cu înțelegere creativă... povestirea ar continua dacă Krapp din prezent nu ar derula furios banda înainte de a sări peste restul pasajului; ascultarea acestuia îi provoacă o reacție clară de mînie.

Aceasta se datorează, după cum aflăm ulterior, faptului că eforturile literare ale lui Krapp nu au produs rezultate notabile; ceea ce a crezut inițial că este o viziune măreață s-a dovedit o iluzie; în prezent simte dezgust față de aceste aspirații și față de ceea ce a devenit. Derulează rapid banda până ajunge la secvența pentru care pare să fi avut mereu un interes special – pasajul notat în registru drept „Adio la dragoste”.

La oprirea derulării rapide, observă că a ajuns la sfârșitul acestui „adio”; auzim câteva fraze poetice, de încheiere, urmate de intenția lui Krapp de treizeci și nouă de ani de a încheia amintirile anuale, însă Krapp repoziționează banda pentru a asculta integral „Adio la dragoste”. Secvența care urmează are calități care, prin frumusețea lirică, emoția evocată și elocvența simbolică, sunt comparabile cu operele lui Shakespeare, Keats sau Joyce.

Întins alături de o femeie într-o barcă pe un lac, plutind, Krapp încheie cu calm și tristețe relația lor – care va fi ultima sa experiență amoroasă – spunându-i că este „fără speranță și nu e bine să continue”; ea este de acord; el se apleacă asupra ei pentru a-i umbri ochii. După o pauză lungă, vocea de pe bandă continuă: „După miezul nopții. Niciodată n-am știut așa tăcere. Pămîntul ar putea fi nelocuit” (Beckett 1960). Krapp oprește aparatul; se retrage din nou în umbră pentru un pahar; revine pentru a îndepărta banda veche de pe magnetofon și a monta o bandă nouă.

Scoțînd din buzunar un plic cu notițe pentru înregistrarea anuală curentă, își începe banda numind Krapp-ul de treizeci și nouă de ani un „bastard prost”, și mulțumind lui Dumnezeu că a trecut peste acea perioadă. Însă exclamă brusc: „Ce ochi avea! Totul acolo, totul pe această veche minge de gunoi, toată lumina și întunericul și foamea și ospățul... (ezită)... al veacurilor!” Apoi reflectează: „Poate că avea dreptate”, să renunțe la iubire (Beckett 1960).

Apoi începe să descrie anul anterior: prea multe banane; mersul la biserică și adormirea pe bancă; constatarea că s-au vîndut șaptesprezece exemplare din opera sa majoră; observația că a recitat romanul lui Theodor Fontane, *Effi Briest*, o pagină pe zi, „cu lacrimi din nou”. Krapp bosește însă repede de această relatare și, înregistrînd încă neatenț, se lasă purtat de amintirile din copilărie, când era cu tatăl său, pe dealuri într-o



dimineată de Crăciun cu câinele, printre fructe de pădure, ascultând clopotele bisericii. Murmură: „Să fiu din nou, să fiu din nou. (Pauză). Toată acea veche mizerie. (Pauză). O dată nu a fost suficient pentru tine. (Pauză). Întinde-te peste ea” (Beckett 1960).

Brusc, smulge noua bandă de pe aparat și o pune înapoi pe cea anterioară, re pozi ț i o nează înregistrarea și ascultă din nou scena cu barca. De această dată permite lui Krapp de treizeci și nouă de ani să vorbească până la sfârșitul benzii. „Aici închei această rolă... Poate că cei mai buni ani ai mei s-au dus... Dar nu i-aș vrea înapoi. Nu cu focul din mine acum. Nu, nu i-aș vrea înapoi” (Beckett 1960). Banda continuă apoi să ruleze în tăcere, în timp ce Krapp bătrân stă drept și nemișcat la masă, privind fix înaintea spre nimic, iar după un timp luminile scenei se sting treptat. (Beckett 1960).

Această sinteză concisă a omis, inevitabil, elemente importante ale dialogului dramatic atât din perspectiva lui Krapp de pe bandă, cât și a protagonistului prezent, precum și acțiuni scenice relevante – și a ignorat aproape complet dimensiunea comică – pentru a prezenta exclusiv dialogul și dezvoltarea direct relevante pentru înțelegerea progresiei dramatice și a temelor fundamentale abordate. Înainte de a explora aceste teme, totuși, ar trebui evidențiate câteva particularități ale piesei, precum și realizările lui Beckett prin arhitectura sa dramaturgică.

Teatrul absurdului și analiza structurii dramatice în Krapp, ou la dernière bande

Teatrul absurdului, manifestare artistică definitorie pentru anii 1950, găsește în *Krapp* una dintre cele mai pure expresii ale sale. Beckett utilizează elementele caracteristice acestui curent: fragmentarea narativă, repetițiile obsesive, izolarea personajului și de structurarea temporală. În context muzical, aceste elemente sunt potențate prin limbajul componistic al lui Mihalovici, care creează un univers acustic ce reflectă absurditatea condiției umane.

Singurătatea protagonistului este subliniată prin utilizarea benzii magnetice, dispozitiv care fragmentează și multiplică identitatea personajului. Această fragmentare temporală și identitară devine, în viziunea lui Mihalovici, pretext pentru o explorare sonoră complexă. Compozitorul creează un dialog muzical între prezent și trecut prin contrastul dintre vocea *live* și cea înregistrată, dezvoltând un limbaj muzical care amplifică sensul alienării beckettienne.

Când Beckett a inițiat regizarea piesei în Germania (în propria sa traducere în germană) în 1969, i-a comunicat actorului Martin Held că Krapp simte moartea „stând în spatele lui” (Năf 2008), iar în anul următor, regizând piesa la Paris (în traducerea sa franceză), l-a instruit pe actorul Jean Martin să privească în întuneric de câteva ori, Beckett spunându-i: „Este moartea care îl așteaptă acolo... A doua zi, este găsit mort la masa lui” (Beckett 1960).

Krapp, un scriitor pasionat de cuvinte, manifestă necesitatea umană de ritual într-un mod distinctiv dar coerent, realizând înregistrările la fiecare aniversare. Elementul



simbolic este accentuat de verificarea orei pentru asigurarea momentului exact pentru începerea procedurilor anuale.

Personajul prezintă elemente fizionomice și vestimentare clovnești (fără a menționa bananele), deși Beckett a diminuat această dimensiune în propria sa concepție regizorală, deoarece a dorit ca dimensiunile comice și tragice să se îmbine cât mai armonios posibil (într-o manieră cehoviană).

Când Krapp interacționează cu cutiile, bobinele și magnetofonul, devine evident că afecțiunea sa umană s-a transferat predominant către obiecte neînsuflețite; în timpul audierii integrale a pasajului „Adio la dragoste”, Krapp (conform concepției regizorale a lui Beckett) își pune capul pe masă și înconjoară aparatul cu brațul cu tandrețe, ca și cum ar fi femeia pe care o rememorează. Krapp manifestă o solitudine profundă. Cuvintele, cărțile și băuturile alcoolice reprezintă principalii săi companioni.

Dualitatea dintre dimensiunea literară și cea muzicală în opera lui Beckett

Pentru un autor adesea sceptic față de limbajul verbal, muzica reprezenta pentru Samuel Beckett un refugiu regenerativ. Pianist talentat, el transforma interpretarea muzicală într-un act intim, o comunicare privilegiată destinată doar apropiaților, oferită cu o discretă sensibilitate.

Tăcerea și muzica definesc universul beckettian. Tăcerea sa avea profunzimi contemplative, fiind impermeabilă de zgomotul exterior. Muzica funcționa ca o rugăciune seculară, o experiență situată între mistic și estetic, între emoție și rațiune. Într-o confesiune adresată unui cerc de prieteni, Beckett a mărturisit că pasiunea sa muzicală era alimentată în mod egal de dimensiunea sublimă a muzicii și de „frumusețea ei intelectuală” (Năf 2008) – de arhitectura conceptuală a gândirii metamorfozate în sunet. Beckett manifesta o afinitate deosebită pentru muzica dodecafonică, apreciind în mod special compozitorii Arnold Schönberg și Alban Berg, a căror rigoare structurală rezona cu propria sa estetică. Totodată, muzica impresionistă a lui Claude Debussy și Maurice Ravel îi oferea o altă dimensiune estetică, complementară, prin rafinamentul timbral și ambiguitatea armonică.

Din această perspectivă, teatrul său poate fi înțeles ca o muzică a vocilor care poate fi receptată prin experiență directă, dar care se sustrage explicațiilor exhaustive sau traducerilor complete. Când, în anumite piese, se constată absența elementelor narrative și predominanța șoaptelor fragmentare, când totul pare excesiv de abstract, acest lucru se datorează și aspirației lui Beckett de a crea un efect sonor al scriiturii, prin utilizarea ritmurilor atonale, prin simplitatea motivelor recurente, prin variațiuni pe teme constante. Dramaturgia sa se distanțează radical de tradițiile reprezentării scenice, însă împrumută strategii din structurarea sonoră muzicală.

Mihalovici a dezvoltat un limbaj muzical care îmbină atonalismul cu structuri formale tradiționale. Partitura reflectă complexitatea textului beckettian prin utilizarea diferențiată a tehnicilor vocale: *sprechgesang* pentru bătrânul Krapp, pasaje de



arioso-cantabile pentru vocea înregistrată și multiple tehnici intermediare care creează un spectru expresiv vast.

Structura formală a operei încorporează trei scene de pantomimă care funcționează ca puncte de articulație. Compozitorul integrează forme tradiționale precum liedul, aria și sonata într-o țesătură muzicală modernă, creând un sistem complex de motive recurente. Orchestrația, caracterizată prin utilizarea extensivă a percuției și diferențierea texturii orchestrale, servește la sublinierea stărilor psihologice ale protagonistului.

Krapp între concepție și realizare: Mărturiile lui Mihalovici în interviuri

Interviul realizat de dirijorul Gerhard Markson și regizorul Klaus-Henning Eschrich cu Marcel Mihalovici (Paris, octombrie 1983) dezvăluie geneza operei *Krapp*. Solicitarea inițială a compozitorului și refuzul parțial al dramaturgului marchează începutul unei colaborări productive.

Acum 8 sau 9 ani l-am rugat pe Samuel Beckett să-mi scrie o operă. El a spus că nu se simte capabil de această muncă și mi-a propus în schimb trei texte care la acea vreme erau încă nepublicate: *Cei care cad*, *Ultima bandă* și un al treilea text, încă neterminat.

Beckett 1960

Din cele trei opțiuni oferite, Mihalovici a ales textul care i-a revelat imediat potențialul muzical inherent: „Alegerea mea a fost *Ultima bandă*. Pentru că imediat mi-au sărit în ochi posibilitățile muzicale, care se ofereau în tehnicile speciale și diverse ale acțiunii dramatice ale acestei piese deja publicate” (Beckett 1960).

Conștient de complexitatea adaptării, compozitorul a recurs la o metodă de lucru riguroasă, implicând interpretarea textului de către Roger Blin, regizorul pieselor lui Beckett: „I-am spus asta lui Beckett. În același timp, am văzut și dificultățile de reprezentare. Așa că l-am invitat la mine, și anume însoțit de Roger Blin, importantul interpret și regizor al operelor sale, pentru ca acesta să ne interpreteze piesa de câteva ori. În acest fel am absorbit tonul, ritmul și proporția textului.” După familiarizarea cu esența textului beckettian, Mihalovici s-a angajat în procesul de compoziție, oscilând între îndrăzneală conceptuală și modestie artistică: „Și apoi m-am aruncat – devenind mai modest – în planul meu îndrăzneț de compoziție” (Anon 1960/61).

Un aspect crucial al colaborării a fost descoperirea aptitudinilor muzicale ale lui Beckett, calități care au facilitat comunicarea artistică între cei doi creatori: „Pot spune că în acest moment ajutorul lui Beckett a devenit foarte esențial. Beckett este, de fapt, un muzician remarcabil (știati asta?), el posedă o intuiție muzicală uimitoare, o intuiție care mi-a fost adesea de folos în compoziția mea. Sfaturile sale au fost de un enorm ajutor pentru mine în timpul lungilor luni de lucru la partitura *Krapp*” (Anon 1960/61).

Implicarea concretă a lui Beckett în procesul componistic a depășit simpla consultare, dramaturgul participând activ la elaborarea partiturii, cu accent pe linia vocală: „Ici și colo, Beckett m-a determinat să fac modificări la partitură, a fost de acord sau nu, m-a



făcut să caut anumite puncte de tensiune în linia vocală, și m-a ajutat în același timp să le retușez” (Anon 1960/61). După 14 luni de lucru intens, rezultatul colaborării l-a surprins chiar și pe Beckett prin amploarea transformării textului în structură muzicală:

Poate că nu am putut să uit fiecare dintre sugestiile și obiecțiile sale. Cu toate acestea, într-o zi frumoasă, după 14 luni de muncă, partitura a fost gata. I-am arătat-o imediat lui Beckett și nu voi uita niciodată uimirea sa când a văzut cele 10 pagini ale textului său extinse la aproape 260 de pagini de note în partitura orchestrală.

Anon 1960/61)

Krapp în scrisorile lui Marcel Mihalovici: De la premieră la receptare

Opera *Krapp ou La dernière bande* pe textul lui Samuel Beckett a fost un proiect conceput de compozitorul Marcel Mihalovici într-o serie de scrisori adresate lui Paul Constantinescu. În aceste scrisori, Mihalovici a adus în discuție diverse aspecte legate de creația și reprezentațiile operei sale, precum și alte lucrări muzicale relevante. Acesta menționează prima audiție a lucrării la Bielefeld, cât și cele reprezentatii ale operei *Phèdre*:

Eu plec la Bielefeld, ca să asist la repetițiile noii mele opere: *Krapp*, a cărei premieră va avea loc în 25.II. Aici la Paris se dă sub formă concertantă, în 13.II. În 10 Ianuarie mi se cântă *Fedra* [*Phèdre*, op. 58] la Théâtre des Champs Elysées. Am terminat și o simfonie [*Sinfonia variata*, op. 82] în formă de variații.

Mihalovici 1960

Într-o altă scrisoare din martie 1961, Mihalovici a revenit cu detalii despre cum s-a desfășurat premiera operei *Krapp* și cum a fost receptată de către public.

Eu am lucrat săptămâni întregi pentru a traduce *Krapp* în germană și engleză. Însă cred că am reușit niște traduceri excepțional de bune. *À propos* [de] *Krapp*, la Bielefeld, unde a avut loc premiera operei acum o lună, am avut o mare satisfacție artistică. Opera a fost dată în condiții absolut extraordinare – 14 repetiții de orchestră, un cântăreț american formidabil. Mărturisesc că am fost extrem de emoționat. Succesul a fost frumos: 23 de cortine !! Însă și câteva fluierături. Presa, în afară de 2-3 ziare, care mă înjură, excelentă. Să vedem cum va continua *Krapp* cariera sa. Pare-se că fiecare reprezentare stârnește entuziasm, așa îmi scrie direcția operei din Bielefeld

Mihalovici 1961b

În cadrul primei reprezentații de la Bielefeld, opera *Krapp* a stârnit reacții contradictorii, iar în ciuda criticilor nefavorabile, Mihalovici a fost mulțumit de această performanță:

Krapp a constituit un eveniment formidabil în Bielefeld. Un spectacol absolut perfect și de neuitat pentru mine. Un mare cântăreț care era și un bun actor. Un succes! [...] Dar și fluierături. Presă acceptabilă, cel puțin din câte am putut vedea. Din cele câteva zeci de cronici primite, două au fost mizerabile și chiar urâte, vulgare. Celelalte au



fost bune. Încercați să mergeți, *Krapp* se mai joacă pe 14, 16 și 22 martie. Îi scriu și eu lui [Hans Heinz] Stuckenschmidt să meargă.

Mihalovici 1961a

Colaborarea dintre compozitorul Marcel Mihalovici și dirijorul elvețian Paul Sacher, o figură importantă în promovarea muzicii contemporane, s-a concretizat printr-un schimb bogat de corespondență care evidențiază relația lor profesională strânsă. Mihalovici îi scrie lui Sacher despre opera sa *Krapp*, bazată pe textul lui Samuel Beckett în care îi descrie durata, necesitățile interpretative și sugerează potențiali cântăreți pentru rol:

Mi-ar plăcea să-ți trimit prin intermediul editorului meu opera mea *KRAPP* (text de Samuel Beckett), durează o oră și necesită doar un singur cântăreț [...] *Krapp*, în cazul unei soluții favorabile, ar putea fi cântat fie de Olsen, care l-a cântat în concert la Paris (în franceză), fie de genialul William Dooley, în prezent angajat al Operei din Berlin de Vest, care a interpretat rolul la Opera din Bielefeld și la Teatrul Națiunilor din Paris, unde a făcut cu adevărat senzație.

Mihalovici 1963

Un alt fragment din corespondența celor doi artiști completează detaliile din scrisoarea anterioară despre opera *Krapp*, arătând evoluția succesului acestei lucrări. Compozitorul îi comunică dirijorului elvețian noi reprezentații programate în două capitale europene importante: Madrid și Stockholm: „În acest sezon se va prezenta opera mea *Krapp* (text de Samuel Beckett, text extraordinar) la Madrid și la Stockholm – După Bielefeld, Paris, Berlin, Heidelberg și Oldenburg” (Mihalovici 1985).

Unicitatea lucrării rezidă în atmosfera creată și în maniera în care limbajul muzical neoclasic al lui Mihalovici se îmbină cu teatrul absurd al lui Samuel Beckett. Ultima reprezentație a baletului *Krapp* a avut loc la Oldenburg, în 1985, când Mihalovici se destăinuia: „Din păcate nu m-am putut duce s-o ascult. Pe de-o parte bătrânețile, pe de alta accidentul Monicăi [Haas-Mihalovici] m-au împiedicat de a mă duce acolo” (Răpeanu 2001, 45).

Structura muzicală a operei *Krapp*

Interviul cu Marcel Mihalovici oferă informații valoroase despre arhitectura sonoră și soluțiile componistice adoptate în opera *Krapp*. Compozitorul abordează dificultățile transpunerii muzicale a contrastelor dramatice din textul lui Beckett: „Un muzician ca mine s-a confruntat în *Krapp* cu probleme neobișnuite și variate. Poezia melancolică pe de o parte, izbucnirile brutale pe de altă parte mi-au oferit oportunități minunate pentru efecte muzicale contrastante” (Anon 1960/61).

Principiul structural dominant derivă din construcția dramatică a originalului beckettian, diversitatea stărilor emoționale dictând formele muzicale utilizate: „În plus, construcția riguroasă a piesei lui Beckett cu diversele sale stări – lirice, agresive, cinice sau pur și simplu contemplative – m-a îndrumat mereu spre structuri sonore pe care trebuia să le aplic” (Anon 1960/61). O inovație majoră în concepția lucrării a



constituit-o integrarea înregistrării pe bandă magnetică (element esențial în economia dramei) cu orchestra *live*, provocând probleme tehnice ce au necesitat soluții componistice inedite: „Exista mai ales problema înregistrării pe bandă (vocea lui Krapp), care urma să fie acompaniată de o orchestră *live* din fosa teatrului, provocându-mă la soluții dificile, dar cu adevărat interesante” (Anon 1960/61).

Dualitatea temporală a personajului (tânăr/bătrân) a generat o diferențiere stilistică în tratamentul vocal, Mihalovici optând pentru tehnici interpretative distincte pentru cele două ipostaze: „Apoi problema vocii lui Krapp ca tânăr (pe bandă) și a vocii bătrânului Krapp pe scenă. M-am gândit să-i dau celui din urmă pasaje mai lungi de *sprechgesang*, în care cântărețul putea adopta intonația unui bătrân; diferit de bandă, care – cu excepția anumitor întreruperi scurte și fraze care nu puteau fi cântate – ar trebui să aducă o lirică autentică, apropiată de lirismul textului original, admirabil al lui Beckett” (Anon 1960/61).

În interpretarea baritonului William Dooley, linia vocală concepută de Mihalovici și-a atins potențialul expresiv maxim, în reprezentațiile din Bielefeld, Paris și Berlin: „Baritonul William Dooley a reușit extraordinar să ofere rolului lui Krapp aceste momente de detașare – cu toate nuanțele (el a cântat rolul în Bielefeld, la Teatrul Națiunilor din Paris și la Opera Germană din Berlin)” (Anon 1960/61).

În ceea ce privește structura muzicală a operei, Mihalovici explică: „Krapp conține teme conducătoare, dar nu în sens wagnerian. Mai degrabă sunt compuși armonici, ritmuri sau fraze muzicale care animă continuu partitura” (Anon 1960/61). Tema centrală este cea a femeii din barca cu vâsle, o temă de extaz care apare de trei ori. În operă, muzica rămâne aceeași de fiecare dată, dar de fiecare dată este acompaniată de instrumente diferite - lemne, coarde sau percuție.

Un aspect fascinant al operei este modul în care Mihalovici a valorificat tăcerile din textul lui Beckett. În *Krapp* sunt numeroase pauze – „tăceri de o intensitate extraordinară”. După cum spune Beckett: „De câte ori aud liniște, îmi ciulesc urechile și nu aud niciun sunet” (Anon 1960/61). Aceste tăceri devin, în opera lui Mihalovici, pasaje muzicale de o frumusețe specială, unde tensiunea intensă animă momentele respective.

Compozitorul a trebuit să găsească o soluție la paradoxul exaltării muzicale și reținerii verbale. Cuvântul beckettian este extrem de reținut și sobru, și era necesar să aducă elementul liric inerent în muzică fără a trăda constrângerile verbale. Mihalovici spune: „Poezia lui Sam nu perturbă poezia muzicii; dimpotrivă, o stimulează” (Anon 1960/61). Această calitate poetică specifică a cuvântului beckettian îi permite să nu *perturbe* muzica.

În *Krapp*, ca și în alte lucrări, Beckett acordă o importanță fundamentală sunetelor, ritmurilor, cadențelor. Este riguros atent la rezonanțe, ecouri, variații și tăceri. Muzicalitatea scriiturii sale capătă o importanță crescândă. Pe măsură ce densitatea verbală scade, intensitatea ritmică crește. Pasiunea sa pentru matematică, combinată cu simțul echilibrului și al arhitecturii muzicale, face ca scrierile lui Beckett să fie convertite cu adevărat în partituri muzicale.



Mihalovici a considerat inoportună detalierea tehnică a limbajului său muzical, apreciind că explicațiile teoretice ar putea îngreuna receptarea lucrării. Compozitorul a evitat discursul analitic complex, preferând să se concentreze pe accesibilitatea operei pentru public: „Cred că nu este necesar să intru aici în detalii despre sintaxa limbajului meu muzical din *Krapp*, deoarece astfel de explicații pot doar să complice lucrurile pentru ascultător, lucruri pe care am vrut să i le ușurăm” (Anon 1960/61).

Cu toate acestea, el a oferit o informație esențială despre tehnica sa componistică, menționând utilizarea structurilor laitmotivice adaptate momentelor expresive ale textului, procedeu caracteristic întregii sale creații de operă: „Ca în celelalte opere ale mele, folosesc un număr de celule laitmotivice care se adaptează anumitor momente expresive ale textului lui Krapp, le subliniază sau le însoțesc, și care formează materialul evenimentului simfonic” (Anon 1960/61).

Un aspect cheie al operei *Krapp* este dependența sa de o interacțiune dinamică între text și muzică. Genul de operă dezvoltat de Mihalovici reflectă principiile încorporate în textul lui Beckett, folosind repetiția și variația pentru a explora stările psihologice ale personajului principal. Această abordare, deși provocatoare pentru formele tradiționale, se aliniază cu tendința mai largă din secolul XX de a se rupe de structurile operației clasice pentru a crea compoziții mai fluide, sensibile la text.

În critica elaborată de Claude Rostand, în ziarul *Le Figaro Littéraire*, compoziția muzicală a lui Mihalovici pentru lucrarea *Krapp* prezintă caracteristici distincte ce merită atenție din perspectivă muzicologică. Potrivit criticului, partitura se distinge printr-o structură atonală, o textură sonoră rarefiată și o dimensiune programatică pronunțată. Compoziția exploatează cu predilecție resursele unui ansamblu percusiv extins pentru a configura un cadru sonor intens care subliniază expresia verbală și afectivă a textului beckettian. Din punctul de vedere al orchestrației, Rostand identifică multiple procedee cu valențe simbolice: ritmurile executate pe blocuri de lemn evocă pulsația cardiacă umană, pasajele de celestă sugerează vertijul ebrietății, iar trompetele cu surdina transpun stări de anxietate acută. Orchestra devine astfel un vehicul pentru exteriorizarea conflictelor interioare și a suferinței protagonistului, în timp ce discursul vocal contemporan este articulat prin tehnica *sprechgesang*-ului. În contrast, monologurile din tinerețe, preînregistrate, beneficiază de o linie melodică de factură lirică (Rostand 1961).

Criticul remarcă rafinamentul cu care Mihalovici transformă secvența recurentă a benzii – reprezentând momentul de apogeu existențial al protagonistului alături de iubită, într-o ambarcațiune în mișcare lentă – într-un laitmotiv ingenios, conceptualizat ca idee fixă în economia lucrării (Rostand 1961).

Considerații finale

Opera *Krapp* reprezintă o realizare artistică majoră care sintetizează multiple tendințe ale muzicii și teatrului secolului XX. Prin complexitatea limbajului muzical și profunzimea expresiei dramatice, lucrarea rămâne un reper important în evoluția operei moderne.



Colaborarea dintre Mihalovici și Beckett a generat o operă care transcende granițele convenționale ale genului, creând o sinteză unică între muzică și teatrul absurdului.

Importanța acestei opere rezidă nu doar în inovațiile sale tehnice și expresive, ci și în capacitatea sa de a crea un nou model de teatru muzical care răspunde exigențelor estetice ale modernismului târziu. Prin integrarea organică a elementelor teatrului absurd în structura muzicală, *Krapp* demonstrează posibilitatea unei sinteze autentice între formele artistice aparent divergente ale secolului XX.

BIBLIOGRAFIE

Arhive consultate:

1. „Paul Sacher” Stiftung, Basel: Colecția de manuscrise, corespondență și partituri „Marcel Mihalovici”, Basel, Elveția.
2. Arhiva C.N.S.A.S, București.
3. Bibliothèque Nationale de France, Paris.
4. Mediathèque „Gustav Mahler”, Paris.

Cărți

- ANON, 2001. *Centenar Marcel Mihalovici, 1898-1985*, București: Editura Muzicală.
- ANON, Spielzeit 1960/61, Städtische Bühnen Bielefeld, Programmheft.
- ANON, 1968, „Krapp où la Dernière Bande de Marcel Mihalovici”, în *Les cahiers Musicaux de l'ORTF*, No. 4, 14/11/68.
- BECKETT, Samuel, 1960. *Krapp's last Tape and other dramatic pieces*, New York: Grove Press.
- BRYDEN, Mary, 1998. *Samuel Beckett and Music*, Oxford: Clarendon Press.
- CRAIG, George, DOW, Martha, 2014. *The letters of Samuel Beckett*, volume III: 1957-1965, Cambridge: Cambridge University Press.
- EGGENSCHWILER, Iris, NÄF, Lukas, 2014. *Erich Schmid : Lebenserinnerungen*, Band 2: Briefe, Bern: Peter Lang.
- GORDON, Loid, 1996. *The World of Samuel Beckett 1906-1946*, London: Yale University Press.
- MAGAZIN, Alexandra, 2024. *Marcel Mihalovici. O biografie*, Cluj-Napoca: MediaMusica.
- MATHON, Geneviève, LAUFFER, David, 2013. *Beckett et la musique*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- NÄF, Lukas, 2003. *Der Einakter Phèdre op. 58 von Marcel Mihalovici und Yvan Goll*, [lucrare de licență, coordonator prof. dr. Hans-Joachim Hinrichsen și prof. dr. Anselm Gerhard], Zürich: Universität Zürich.
- NÄF, Lukas, 2008. *Music always wins. Marcel Mihalovici und Samuel Beckett*, [lucrare de doctorat, coordonator prof. dr. Hans-Joachim Hinrichsen], Zürich: Universität Zürich.



- OSMAN, Silvia, 2013. *Teatrul lui Samuel Beckett – Punte între lume și scenă*, București : Editura Universitară.
- RÂPEANU Valeriu, 2001. „Marcel Mihalovici și matricea spirituală românească – Schiță de portret moral”, în *Centenar Marcel Mihalovici (1898-1985)*, București: Editura Muzicală, p. 45.
- ROSTAND, Claude, 1961. „ La «nouvelle vague» des opéras à Paris et dans les festivals – Le Théâtre de Bielefeld un monopéra (cependant à deux voix): «La Dernière Bande» de Mihalovici d'après la pièce de Samuel Beckett”, în *Le Figaro littéraire*, 15 juillet 1961, Paris, p. 12.
- SAIU, Octavian, 2009. *Beckett. Pur și simplu*, București: Paideia.

Scrisori

- MIHALOVICI, Marcel, 1960. [*Scrisoare către Paul Constantinescu*]. 30 decembrie 1960.
- MIHALOVICI, Marcel, 1961a. [*Scrisoare către Edward Staempfli*]. 12 martie 1961.
- MIHALOVICI, Marcel, 1961b. [*Scrisoarea către Paul Constantinescu*]. 21 martie 1961.
- MIHALOVICI, Marcel, 1963. [*Scrisoare către Paul Sacher*]. 14 februarie 1963. „Paul Sacher” Stiftung, Basel: Colecția de manuscrise, corespondență și partituri „Marcel Mihalovici”: 160-0334 și 160-0335.
- MIHALOVICI, Marcel, 1985, [*Scrisoare către Paul Sacher*]. 1 februarie 1985. „Paul Sacher” Stiftung, Basel: Colecția de manuscrise, corespondență și partituri „Marcel Mihalovici”: 160-0431.