ACADEMIA DE ŞTIINŢE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 792.54(478+498)„1920/1940”(043.3)

ICHIM TRAIAN

IMPACTUL INTERPREŢILOR BASARABENI ASUPRA DEVENIRII TEATRELOR DE OPERĂ DIN CLUJ ŞI BUCUREŞTI ÎN ANII 1920–1940

653.01 – MUZICOLOGIE

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător ştiinţific: Dănilă Aurelian, doctor habilitat, profesor universitar

Autor:

Chișinău, 2017

© ICHIM Traian, 2017

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză).....5
LISTA ABREVIERILOR.....8
INTRODUCERE.....9
1. TRADIŢII ŞI EXPRESII ALE ARTEI LIRICE BASARABENE DIN PERIOADA INTERBELICĂ OGLINDITE ÎN LITERATURA DE SPECIALITATE ȘI ÎN SURSELE ARTISTICO–DOCUMENTARE
1.1. Analiza surselor referenţiale ale istoriografiei din Republica Moldova privind arta lirică din Basarabia în perioada interbelică.....17
1.2. Investigarea fenomenului liric basarabean în realitatea culturii înterbelice românești, proces dezvăluit în literatura de specialitate din România.....33
1.3. Concluzii la capitolul întâi.....40
2. PREMISELE MIGRĂRII ARTIȘTILOR LIRICI BASARABENI LA TEATRELE DE OPERĂ DIN CLUJ ȘI BUCUREȘTI
2.1. Evoluția fenomenului operistic în Basarabia și România la începutul secolului al XX-lea.....42
2.2. Factorii esențiali ce au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București.....60
2.3. Opera basarabeană, o sursă importantă de voci pentru teatrele de operă de stat din Cluj și București.....64
2.4. Diversitatea tradițiilor cultivate de interpreții basarabeni pe scenele Operelor din Cluj și București.....67
2.5. Concluzii la capitolul al doilea.....71
3. ACTIVITATEA INTERPREŢILOR BASARABENI LA OPERA ROMÂNĂ DIN CLUJ ȘI BUCUREȘTI ÎN PERIOADA 1920–1940
3.1. Figuri basarabene la Opera din Cluj și București în perioada interbelică.....73
3.2. Implicarea cântăreților basarabeni în noile montări la teatrele de operă din Cluj și București în perioada 1920–1940.....115
3.3. Cântăreţi basarabeni–oaspeți pe scenele Operelor din Cluj și București.....129
3.4. Imaginea artiștilor basarabeni prin prisma amintirilor contemporanilor, articolelor din ziare, materialelor din fondurile arhivistice.....133
3.5. Concluzii la capitolul al treilea.....147

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI……..……...…….....149
BIBLIOGRAFIE…….……..……..….....154
NOTE.....174
ANEXE.....180
1. Clădirile Operelor Române din Cluj și Bucuresti.....180
2. Corepetitori, pictori, regizori, precum și alți basarabeni, angajați în administrația Operei Române din Cluj din perioada interbelică.....181
3. Artiști lirici basarabeni – membri ai corului Operei Române din Cluj din perioada interbelică.....182
4. Din colecția de afișe de la Opera Română din Cluj.....183
5. Personalități din Clujul interbelic.....191
6. Fotografii din spectacolele Operei Române din Cluj din perioada interbelică.....192
7. Din presa românească a perioadei interbelice.....199
8. Opera Română din Cluj în turneu prin țară.....203
9. Documente din Arhiva Operei Naționale din Cluj–Napoca.....205
10. Materiale cu caracter documentar din registrele Operei Naționale din București.....221
11. Interpreți basarabeni angajați solilști la Opera Română din Cluj în perioada interbelică.....225
12. Fotografii cu artiști basarabeni de la Operele din Cluj și București din perioada interbelică.....240
13. Corul Operei Române din Cluj din perioada interbelică.....250
14. Lista cântăreților basarabeni invitați pe scena Operei Române din Cluj din perioada interbelică.....252
15. Interpreți basarabeni angrenați în premierele Operei Române din Cluj în perioada interbelică.....255
DECLARAŢIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....263
CV-ul AUTORULUI.....264

ADNOTARE

Ichim Traian. Impactul interpreţilor basarabeni asupra devenirii teatrelor de operă din Bucureşti şi Cluj in anii 1920–1940. Teză pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2017.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 355 de denumiri, 15 anexe, 153 de pagini ale textului de bază.

Cuvinte cheie: Opera Română din Bucureşti, Opera Română din Cluj, Opera basarabeană, perioada interbelică, cântăreți basarabeni, cronici, premieră, solist, cor, stagiune, tradiția lirică basarabeană.

Domeniu de studiu: istoria teatrului liric.

Scopul principal al tezei: cercetarea complexă a activității interpreților basarabeni din perioada interbelică la teatrele de operă din Cluj și București.

Obiectivele lucrării: scoaterea în relief a similitudinilor între debutul și tradiția teatrului liric în România și Basarabia; evidențierea factorilor importanți care au determinat procesul migrării artiștilor basarabeni la Operele din Cluj și București; descoperirea celor mai reprezentativi artiști basarabeni prezenți pe scenele lirice din Cluj și București în perioada interbelică și sistematizarea școlilor în care s-au format aceștia; depistarea noilor documente și materiale din arhivele Operelor Naționale din Cluj și București; întocmirea registrului cu toate premierele din perioada 1920–1940 la Operele din Cluj și București cu participarea interpreților basarabeni; cercetarea presei din perioada interbelică privind activitatea lor la teatrele sus menționate; determinarea impactului prezenței acestora asupra devenirii celor două instituții lirice românești din perioada interbelică.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică. Studiul tratează fenomenul artistic interpretativ basarabean în cadrul vieții culturale românești din perioada interbelică, cu focusare pe domeniul artei teatrului liric. Pentru prima dată în muzicologia din Republica Moldova au fost analizate aspecte noi ale problemei precum cele legate de tradiția și impactul prezenței cântăreților basarabeni la teatrele lirice de Stat din Cluj și București în perioada anilor 1920–1940.

Problema ştiinţifică importantă soluţionată constă în abordarea complexă a activității interpereților basarabeni din perioada interbelică la teatrele de operă din Cluj și București, fapt ce a condus la aprecierea obiectivă a activității creative a acestor artiști, în vederea determinării impactului pe care l-au avut asupra devenirii Operelor Române din Cluj și București, având drept rezultat aprofundarea cunoștințelor istorico–teoretice despre evoluția fenomenului operistic basarebean.

Semnificaţia teoretică a studiului constă în îmbogățirea bazelor teoretice, privind istoria culturii artistice din perioada interbelică, atât națională, cât și universală. În cadrul tezei sunt prezentate dovezi documentare, capabile să demonstreze importanța, pe care au avut-o interpreții basarabeni în activitatea Teatrelor de operă din Cluj și București, în perioada 1920–1940. Teza este o contribuţie în studierea istoriei fenomenului operistic din perioada basarabeană.

Valoarea aplicativă a lucrării. Conţinutul tezei poate fi utilizat în mod practic și teoretic ca și material didactic pentru cursurile de *Dramaturgia teatrului de operă*, *Istoria muzicii*, *Măiestrie de operă*, *Istoria artei vocale*, atât în cadrul instituțiilor de învățământ preuniversitar, cât și universitar.

Implementarea rezultatelor ştiinţifice: Rezultatele ştiinţifice au fost implementate prin publicarea a 9 articole ştiinţifice cu un volum total de 5.0 c. a. şi 5 rapoarte susţinute la conferinţe naţionale şi internaţionale (în Republica Moldova și România), axate pe problematica respectivă.

АННОТАЦИЯ

Иким Траян. Влияние бессарабских исполнителей на становление оперных театров в Бухаресте и Клуже в годы 1920–1940. Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения и культурологии, специальность 653.01 – Музыковедение, Кишинёв, 2017 год.

Структура диссертации: введение, 3 главы, основные выводы и рекомендации, библиографический материал и архивные источники из 355 наименований, всего 153 страниц основного текста, 15 приложений.

Ключевые слова: Бухарестская румынская опера, Клужская румынская опера, бессарабская опера, межвоенный период, бессарабские певцы, хроники, премьера, солист, хор, сцена, бессарабская оперная традиция.

Область исследования: история оперного театра.

Цель диссертации: Основной целью данной работы является комплексное исследование творчества оперных исполнителей в оперных театрах Клужа и Бухареста в межвоенный период.

Задачи исследования: выявить сходство между дебютом и традицией лирического театра в Румынии и Бессарабии; выделить важные факторы, которые определили миграционный процес бессарабских артистов к оперным театрам Клужа и Бухареста; систематизация наиболее выдающихся бессарабских артистов, проявивших себя на лирических сценах Клужа и Бухареста в межвоенный период; выявить новые документы и материалы из архивов национальных оперных театров Клужа и Бухареста; составление перечня всех премьер прошедших в период 1920–1940 в Клуже и Бухаресте с участием бессарабских артистов; исследования прессы межвоенного периода которая освещает их деятельность в выше указанных театрах; определение влияния их присутствия на становление этих двух румынских оперных учреждений.

Новизна и научная оригинальность. Исследование рассматривает бессарабский художественно-интерпретативный феномен в культурной жизни межвоенной Румынии, с акцентом на искусство лирического театра**.** Впервые в музыковедении Молдовы были проанализированы существенные аспекты проблем традиции, деятельности и воздействия бессарабских лирических певцов на творческий процес в государственных театрах Клужа и Бухареста в период 1920–1940 гг.

Решённая научная проблема состоит в том, что была дана объективная оценка творческой деятельности бессарабских артистов межвоенного периода на сценах оперных театров Клужа и Бухареста, что привело к комплексному освещению творчества этих деятелей, ввиду выявления их роли и влияния на становление румынских оперных театров, результатом является повышение осведомленности о историко-теоретической эволюции бессарабского оперного явления.

Теоретическое значение исследования заключается в обогащении теоретических баз истории художественной культуры межвоенного периода, как национальной, так и универсальной. В диссертации представлены документальные доказательства, которые могут продемонстрировать важность, которую имели бессарабские артисты в творческом процессе оперных театров Клужа и Бухареста между 1920-1940 годов. Тезис является вкладом в изучение истории оперного явления во время Бессарабского периода.

Прикладное значение работы. Содержание диссертации предполагает практическое и теоретическое применение в качестве учебного материала для курсов *Драматургия оперного театра*, *Оперное мастерство*, *История вокального искусства*, *История музыки*, в рамках учебных доуниверситетских, а также в университетских музыкальных заведений.

Применение научных результатов. Результаты исследования отражены в 9 научных публикациях (объем 5 а. л.) и представлены на 5 научных конференциях в Молдове и Румынии по данной проблематике.

ANNOTATION

Ichim Traian. The impact of Basarabian performers on the establishment of opera theaters in Bucharest and Cluj in 1920–1940. The thesis for scientific degree of the doctor of Arts and Culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chișinău, 2017.

Structure of the thesis: introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography consisting of 355 titles, 15 appendices, 153 pages of the basic text.

Key words: Romanian Opera in Bucharest, Romanian Opera in Cluj, Basarabian Opera, interwar period, Basarabian performers, chronicles, premiere, soloist, chorus, theatre season, Basarabian lyrical tradition.

Object of examination: The history of the lyric theater.

Goal of the research: is the comprehensive investigation of the activity of the bessarabian artists from interwar period at the opera theaters in Cluj and Bucharest.

Objectives of the study: to highlight the similarities between the debut and the tradition of the lyrical theater in Romania and Bessarabia; highlighting the important factors that have led to the migration of Bessarabian artists to the works of Cluj and Bucharest; the discovery of the most representative Bessarabian artists present on the lyrical scenes of Cluj and Bucharest during the interwar period and systematization of the schools in which they were formed; detecting new documents and materials from the archives of the National Opera of Cluj and Bucharest; preparing the register with all the premieres from 1920–1940 at the operas in Cluj and Bucharest with the participation of the Bessarabian performers; research of the media from the interwar period on their activity at the aforementioned theaters; determining the impact of their presence on the two Romanian lyrical institutions of the interwar period.

Innovation and scientific originality of research. The study deals with bessarabian interpretative artistic phenomenon in the interwar romanian cultural life, with focus on the art of the lyrical theater. For the first time in the Republic of Moldova's musicology were analyzed new aspects of the issue, such as the tradition and impact of the presence of the bessarabian singers at the lyrical state theaters from Cluj and Bucharest during 1920–1940.

Main resolved scientific problem The important scientific problem solved consists in the complex approach of the activity of Bessarabian artists in the interwar period at the Opera theaters in Cluj and Bucharest, which led to the objective assessment of the creative activity of these artists in order to determine their impact on the development of the Opera Theaters in Cluj and Bucharest, with the result of deepening the historical and theoretical knowledge about the evolution of the Bessarabian operistic phenomenon.

Theoretical importance. The theoretical significance of the study consists in enriching the theoretical bases, on the history of the artistic culture from the interwar period, both national and universal. The thesis presents documentary evidence capable of demonstrating the importance of the Bessarabian performers in the activity of the Opera Theaters in Cluj and Bucharest between 1920–1940. The thesis is a contribution to the study of the Bessarabian operatic phenomenon's history.

Practical value of Thesis. The contents of this thesis can be used in practical way and as educational material for the courses of *Dramaturgy of a opera theater*, *Opera Mastery*, *History of Vocal Art*, *History of Music*, in the predegree, but also in the university musical educational institutions.

Implementation of scientific results. Research results were reflected in 9 scientific publications (volume is 5 author's sheets) and presented at 5 National and International Conferences on this range of problems in Moldova and Romania.

LISTA ABREVIERILOR

S. M. R. – Societatea Muzicală Rusă

A. Ș. M. – Academia de Științe din Republica Moldova

Publ. – publicația

Ed. – editura

vol. – volum

p. – pagină, pagini

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

ș. a. – și alții, și altele

nr. – număr

XXX. – lipsă nume autor

c. – pagini

c. a. – coli autor

INTRODUCERE

După destrămarea Operei basarabene, societate lirică activă la Chişinău în perioada 1918–1922, nou înființatele instituţii de operă din Cluj şi Bucureşti au devenit centre de atracţie profesională pentru mai mulţi compatrioţi de-ai noştri, constituind subiectul unei lungi perioade de migraţie a forţelor artistice din Basarabia.

Iniţiativa acestei lucrări despre cântăreţii basarabeni de demult s-a născut pornind de la constatarea că mulţi dintre cei care de-a lungul timpului şi-au lăsat amprenta asupra vieţii artistice din Basarabia, nume acoperite de glorie, în patrie, sau mai ales în străinătate, se află în prezent într-un con de umbră, fiind necunoscuţi nu numai publicului larg, dar uneori chiar şi specialiştilor. "Şi marii dascăli de ieri, şi glorioşii interpreţi, şi vestita pleiadă a cântăreţilor, şi toată ştiinţa şi îndelungata lor experienţă, totul a fost trecut în uitare şi e nesocotit de vitregia junilor muzicieni de acum", – scria renumitul muzicolog român George Breazul [47, p. 393].

Actualitatea temei și importanța problemei abordate este susținută de faptul că, până în prezent nu există un studiu complet care să ateste și să sistematizeze activitatea prodigioasă a artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București din perioada interbelică. Studiile existente nu acoperă integral subiectul, aceasta fiind tratat parțial sau doar tangențial. Investigația este motivată de intensificarea interesului pentru moștenirea culturală a trecutului, și actualitatea tendințelor de însușire deplină atât a patrimoniului muzical–cultural, cât şi a istoriei de dezvoltare a artei muzicale basarabene, văzută până nu demult cu multe rezerve sau omiteri.

Basarabia a fost dintotdeauna bogată în talente artistice, chiar dacă odinioară unele s-au irosit sau au migrat spre alte mari centre culturale, din lipsă de interes şi de sprijin din partea statului; astăzi este de datoria noastră morală să-i cinstim şi să le facem cunoscute numele şi activitatea. Paradoxal, mulţi dintre artiştii luaţi în considerare sunt cunoscuţi şi apreciaţi pe meleagurile adoptive, unde i-au împins alegerile făcute în carieră sau vicisitudinile istoriei, în timp ce în patria lor natală au căzut în uitare.

Fără îndoială că un parcurs al teatrului liric, a deceniilor de la încrucişarea ultimelor două veacuri, va consfinţi contribuţiile pe care le-au adus artei interpretative româneşti şi europene, numărul mare de artişti ajunși pe scene importante ale lumii, pornind de pe ținuturile basarabene. Abordarea și elucidarea subiectului este cu atât mai actuală, cu cât mulți dintre artiștii basarabeni ai acelor vremuri sunt deseori confundați cu tradiția și apartenența lor la alte culturi decât cea basarabeană.

Scopul şi obiectivele lucrării. Pornind de la actualitatea tematică a investigației și gradul ei de cercetare, scopul principal al tezei constă în abordarea complexă a impactului pe care l-a avut activitatea interpreților basarabeni asupra procesului de devenire a Operelor de Stat

din Cluj şi Bucureşti, demonstrând, prin materiale de arhivă, cronici din presa timpului, programe de sală, materiale fotografice, importanţa majoră a prezenţei acestor artişti la teatrele româneşti de operă în perioada interbelică.

Scopul propus presupune următoarele obiective ale cercetării:

- scoaterea în relief a similitudinilor între debutul şi tradiţia teatrului liric în România şi Basarabia;
- evidenţierea factorilor importanţi care au determinat procesul migrării artiştilor basarabeni la Operele din Cluj şi Bucureşti;
- descoperirea celor mai reprezentativi artişti basarabeni prezenţi pe scenele lirice din Cluj şi Bucureşti în perioada interbelică şi sistematizarea şcolilor în care s-au format aceştia;
- depistarea noilor documente şi materiale din arhivele Operelor Naţionale din Cluj şi Bucureşti, privind activitatea interpreţilor basarabeni;
- întocmirea registrului cu toate premierele din perioada 1920–1940 la Operele din Cluj şi Bucureşti cu participarea interpreţilor proveniţi din Basarabia;
- reliefarea activităţii artiştilor din stânga Prutului în instituţiile lirice menţionate în lumina presei din perioada interbelică;
- determinarea impactului prezenţei acestora asupra devenirii celor două instituţii lirice româneşti din perioada interbelică.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică a investigaţiilor constă în viziunea panoramică, de sinteză, asupra activităţii interpreţilor basarabeni şi relevarea importanţei, pe care a avut-o prezenţa lor pe scenele Teatrelor de operă de Stat din Cluj şi Bucureşti.

Studiul de faţă, primul de acest gen, încearcă să completeze acele segmente din istoria şi istoriografia artei interpretative din Republica Moldova, care în virtutea evenimentelor social–politice au fost tratate sporadic, cu sau fără o analiză adecvată fenomenului vocal basarabean petrecut pe scenele teatrelor de operă din Cluj şi Bucureşti.

Caracterul ştiinţific novator şi originalitatea lucrării se bazează, de asemenea, pe un fond de materiale imagologice descoperite şi analizate de autorul tezei, care pot oferi o viziune de ansamblu asupra creaţiei, dar şi a importanţei, pe care au avut-o interpreţii de operă basarabeni la teatrele lirice din Cluj şi Bucureşti în perioada interbelică.

Lucrarea de faţă, cu o valoare documentară pronunţată şi o tentă istoriografică evidentă, având caracter recuperator, propune o abordare complexă a personalităţilor, dar şi a evenimentelor privite din diferite unghiuri şi sub diverse aspecte, capabile să arate şi să demonstreze impactul pe care l-a avut activitatea artiştilor basarabeni la Cluj şi Bucureşti.

Metodologia cercetării ştiinţifice. Eșafodajul metodologic şi teoretico–ştiinţific al tezei de faţă se bazează pe metodele de cercetare: istorică, istorico–cronologică, dar și istorico–comparativă, sprijinite pe cercetarea indirectă, mediată de sursele documentare existente. În realizarea acestei lucrări am dat preferinţă metodei complexe de studiere a evenimentelor istorice, pe baza principiului statistic, problematic şi cronologic, cumulând aspectele caracteristice metodologiilor muzicologice şi istorice, precum și anumite concepte sau variabile din metoda sociologică de cercetare.

Problema ştiinţifică importantă soluţionata constă în abordarea complexă a activității interpereților basarabeni din perioada interbelică la teatrele de operă din Cluj și București, fapt ce a condus la aprecierea obiectivă a activităţii creative a acestor artiști, în vederea determinării impactului pe care l-au avut asupra devenirii Operelor Române din Cluj și București, având drept rezultat aprofundarea cunoştinţelor istorico–teoretice despre evoluţia fenomenului operistic basarabean.

Valoarea teoretică și aplicativă a lucrării constă în realizarea în premieră a unui studiu cu caracter monografic–recuperator, care demonstrează un patrimoniu intelectual valoros, exprimat prin activitatea și aportul adus de artiștii basarabeni la evoluția teatrelor lirice din Cluj și București. Perpetuarea tradițiilor artei lirice basarabene pe scenele Operelor române fac ca acești interpreți să fie concepuți ca adevărați ambasadori, purtători și reprezentanți de seamă ai culturii basarabene în mari centre artistice din întreaga lume.

De asemenea, elementul ce merită subliniat din punct de vedere istoriografic, este dezvăluirea unui material documentar inedit, capabil să demonstreze existența unui rezervor uriaș de talente autohtone cunoscute și mai puțin cunoscute astăzi. Valoarea practică a lucrării constă în prezentarea procesului de afirmare a artiștilor basarabeni la Cluj și București; totodată, autorul tezei dorește să demonstreze una din realitățile esențiale în actualitatea procesului artistic, și anume globalizarea fenomenului cultural în care marii artiști sunt reprezentanți emblematici ai țării de proveniență.

Rezultatele cercetărilor vizează în primul rând aspecte importante ale tradiției muzical–teatrale din Basarabia, completând cunoștințele despre o perioadă importantă din istoria artei interpretative basarabene, perioadă în care mai mulți artiști, și, în special, cântăreți de operă, au desfășurat o rodnică activitate pe scenele teatrelor lirice de Stat din România.

Teza şi studiile publicate pe parcursul elaborării lucrării pot fi folosite de specialişti ca surse documentare ulterioare, la conceperea lucrărilor de sinteză şi ca material didactic pentru cursurile de prelegeri universitare la: *Dramaturgia teatrului de operă*, *Istoria muzicii*, *Istoria artei vocale*, *Măiestrie de operă*, atât la facultăţile de arte, cât şi la cele de istorie. Ele pot fi

utilizate la elaborarea lucrărilor ştiinţifico–metodice, precum şi la documentarea privind istoria teatrului liric din perioada interbelică în România. Rezultatele obţinute constituie o bază metodologică pentru proxime investigaţii în acest domeniu, contribuind la elaborarea unor studii fundamentale consacrate problemelor din istoria teatrului liric naţional.

Teza pune la dispoziție o colecție amplă de cronici și surse documentare din presa românească interbelică, care cu siguranță completează baza științifică a domeniului, facilitând documentarea studiilor ulterioare.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza de față a fost realizată la Institutul Patrimoniului Cultural, fiind discutată și recomandată pentru susținere în cadrul ședinței secției Arte Audiovizuale, a sectorului Muzicologie și la ședința Seminarului Științific de Profil la specialitatea 653.01 – Muzicologie. Rezultatele cercetării științifice au fost reflectate în 9 articole publicate și în comunicările prezentate la câteva conferințe și seminare științifice: sesiunea științifică „ȚARA BÂRSEI", ediția a X-a, cu tematica *Relații interculturale în secolele XIX-XX*, organizată de muzeul "Casa Mureşenilor" în perioada 19–20 mai 2011 la Brașov (România), cu comunicarea *Legături muzicale ale Principatelor Româneşti cu Austria din prima jumătate a secolului al XIX-lea*; simpozionul național de muzicologie ARTĂ ȘI ȘTIINȚĂ din cadrul Universității „Transilvania" Brașov Facultatea de muzică 7 noiembrie 2011, cu comunicarea *Geneza şi metamorfoza genului de operă*; simpozion național *ARTA ȘI ȘTIINȚA*, desfășurat în cadrul manifestărilor artistice și științifice dedicate împlinirii a 20 de ani de activitate a Facultății de muzică din Brașov (România), mai 2010, cu comunicarea *Arta spectacolului de operă în secolul XX, între tradiţie şi inovaţie*; conferința științifică internațională „Învățământul artistic – dimensiuni culturale", desfășurată la AMTAP (Chișinău) pe 7 mai 2017, cu comunicarea *Opera basarabeană, o sursă importantă de voci pentru teatrele de operă de Stat din Cluj și București în perioada interbelică*; conferința științifică internațională „Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare" ediția a IX-a, desfășurată la AȘM (Chișinău) pe 30–31 mai 2017, cu comunicarea *Factorii esențiali ce au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București în perioada interbelică*.

Sumarul compartimentelor tezei. Teza de doctor conține trei capitole, precedate de Introducere și urmate de Concluzii generale și recomandări, Bibliografie și 15 Anexe, inclusiv fotografii ale artiștilor, fotografii din spectacole, tabele, afișe la spectacole, materiale din presa periodică, documente arhivistice, lista premierelor cu participarea artiștilor basarabeni.

În **Introducere**, autorul tezei motivează actualitatea temei investigate, enunță scopul și obiectivele lucrării, prezintă noutatea şi originalitatea ştiinţifică a investigatiilor, argumentează suportul metodologic şi teoretico–ştiinţific al tezei, demonstrează valoarea teoretică și aplicativă

a lucrării, enumeră sursele care conțin aprobarea rezultatelor științifice, descrie sumarul compartimentelor tezei.

În **capitolul 1 – Tradiţii şi expresii ale artei lirice basarabene din perioada interbelică, oglindite în literatura de specialitate și în sursele artistico–documentare**, autorul realizează un studiu și o analiză generală a surselor bibliografice referențiale, care dezvăluie gradul de cunoaștere a problemei abordate până în prezent. În acest sens, au fost cercetate lucrări științifice publicate atât în țară, de către muzicologii autohtoni, cât și cele elaborate de către cercetătorii din România. Autorul tezei a acordat o atenţie deosebită publicaţiilor din ultimii ani.

În **capitolul 1 – Tradiţii şi expresii ale artei lirice basarabene din perioada interbelică, oglindite în literatura de specialitate și în sursele artistico–documentare**, autorul realizează un studiu și o analiză generală a surselor bibliografice referențiale, care dezvăluie gradul de cunoaștere a problemei abordate până în prezent. În acest sens, au fost cercetate lucrări științifice publicate atât în țară, de către muzicologii autohtoni, cât și cele elaborate de către cercetătorii din România. Autorul tezei a acordat o atenţie deosebită publicaţiilor din ultimii ani.

Capitolul întâi este structurat în două subcapitole. În subcapitolul 1.1. **– Analiza surselor referenţiale ale istoriografiei din Republica Moldova privind arta lirică din Basarabia în perioada interbelică**, a fost întreprinsă o analiză a celor mai importante studii, ce vizează tradiția artei lirice basarabene la Chișinău. În acest demers am pledat pentru o perspectivă istorică, marcând apariția principalelor rezultate în această sferă de cercetare. Am colectat și analizat rezultatele cercetărilor din domeniu ale unor autori, precum: B. Kotlearov, R. Arabadgiu, S. K. Brîseakin, A. Dănilă, G. Ciaicovschi–Mereșanu, S. Buzilă, C. Șișcan, S. Pojar, I. Colesnic, R. Radiana etc.

În studiul nostru am delimitat câteva direcții și anume: lucrări cu caracter enciclopedic: S. Buzilă, I. Colesnic, S. Pojar [51; 66; 255]; studii monografice: S. K. Brîseakin, A. Dănilă, G. Ciaicovschi–Mereșanu, C. Șișcan, S. Pojar [60; 92; 96; 346; 349; 354]; scrieri cu caracter artistic–documentar: B. Kotlearov, R. Arabadgiu, R. Radiana [256; 341; 342; 343; 344; 345; 349; 350; 351].

Cele relatate în acest subcapitol ne permit să afirmăm că, deși mai mulți autori amintesc în lucrările lor despre prezența cântăreților basarabeni pe scenele operelor din Cluj și București în perioada intebelică, până în prezent nu există un studiu dedicat în exclusivitate acestui fenomen. Mai mult de atât, mai mulți artiști proveniți de pe meleagurile basarabene, care au decis să-și desfășoare activitatea la instituțiile sus numite în acea perioadă, au fost renegați de muzicologia sovietică, fiind total necunoscuți în istoria muzicii naționale.

În subcapitolul 1.2. regăsim **Investigarea fenomenului liric basarabean în realitatea culturii înterbelice românești, proces dezvăluit în literatura de specialitate din România**. Aici autorul evidențiază principalele investigații muzicologice ce vizează arta și tradiția operistică basarabeană în existența culturii înterbelice românești, fenomen oglindit în literatura de specialitate și în materialele artistico – documentare din România. Ca și în primul subcapitol, au fost analizate și comentate cele mai importante contribuții ale cercetătorilor din domeniu, precum: Viorel Cosma, Octavian Lazăr Cosma, Anca Florea [71; 72; 73; 74; 75; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 116; 117].

De asemenea, o importanță deosebită autorul tezei o acordă culegerilor de amintiri, apărute sub forma unor cărți de memoralistică. Aceste lucrări cu caracter documentar au capacitatea de a elucida acțiunea actului artistic propriu-zis, petrecut sub forma unor evenimente, precum: spectacole, concerte sau repetiții. Autorii acestor scrieri: Dinu Bădescu, Ella Istratty, Despina Petecel, Florica Cristoforeanu, George Niculescu–Basu, Corneliu Buiescu, Emil Marinescu, Dan Smântânescu, Nicolae Miu, Viorel Cosma, Elena Drăgulinescu–Stinghe, Nicolae Secăreanu, Jean Bobescu, au fost martorii oculari și ambasadori ai timpurilor demult apuse, toți cei care au lăsat așternute pe hârtie dovada unor destine creatore remarcabile.

În rezultatul analizei literaturii de specialitate, în **subcapitolul 1.3** am stabilit gradul de valorificare ştiinţifică a fenomenului operistic basarabean din perioada interbelică. Studierea materialului ştiinţific existent ne-a condus spre anumite concluzii, totodată s-au formulat problema de cercetare şi direcţiile de soluţionare. De asemenea, s-a enunțat scopul şi obiectivele tezei.

Cel de al **2-lea capitol** – **Premisele migrării artiștilor lirici basarabeni la teatrele de operă din Cluj și București**, este structurat în patru subcapitole. În primul subcapitol 2.1. – **Evoluția fenomenului operistic în Basarabia și România la începutul secolului al XX-lea**, s-a realizat o incursiune analitică în evoluția fenomenului operistic în Basarabia, la începutul secolului al XX-lea. În procesul cercetării s-au urmărit factorii esențiali, care au determinat și au condus la afirmarea genului de operă în Basarabia, fapt care a generat apariția în 1918, la Chișinău, a unei societăți de operă autohtonă, numită sugestiv Opera basarabeană.

În subcapitolul 2.2. am urmărit **Factorii esențiali ce au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București**. Aici ne referim la fenomenul migrării din rândul păturii intelectuale basarabene a tinerilor artiști în diverse centre culturale prestigioase din Rusia și din Europa, un proces îndelungat, care debutează începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În acest capitol regăsim și cauzele decisive ce au determinat

desființarea antreprizei de operă din Chișinău, societate ce reunea un număr mare de talente, care au fost nevoite să se refugieze pe scenele din Cluj și București.

În subcapitolul 2.3. – **Opera basarabeană, o sursă importantă de voci pentru teatrele de operă de stat din Cluj și București**, sunt aduse argumente, demonstrând potențialul vocal extraordinar, prezent la Chișinău în cadrul proiectului Operei basarabene.

După o analiză a stagiunilor teatrelor lirice românești de stat din perioada interbelică, în care recunoaștem mai mulți cântăreți basarabeni, angrenați în activitatea acestor instituții, în subcapitolul 2.4. – **Diversitatea tradițiilor cultivate de interpreții basarabeni pe scenele Operelor din Cluj și București**, redescoperim mai multe profiluri artistice marcate de tradițiile diferitor școli, în care s-au format acești artiști. Astfel, discernem mai multe filiere importante de formare a acestora.

S-au formulat concluzii la **capitolul 2**.

În al 3-lea capitol, **Activitatea interpreţilor basarabeni la Opera română din Cluj și București în perioada 1920–1940**, sunt elucidate evenimentele și factorii importanți ce țin de prezența și activitatea, pe care interpreții basarabeni au desfășurat-o la Opera Română de Stat din Cluj și Bucureşti în perioada interbelică. În acest sens, în primul subcapitol 3.1. – **Figuri basarabene la Opera din Cluj și București în perioada interbelică**, au fost identificați câțiva dintre cei mai importanți cântăreți basarabeni, care s-au impus pe scena Operelor din Cluj și București în acea perioadă. Subcapitolul 3.2, întitulat **Implicarea cântăreților basarabeni în noile montări la teatrele de operă din Cluj și București în perioada 1920–1940**, este dedicat analizei întregului șir de premiere cu participarea artiștilor basarabeni, montate pe scenele teatrelor de operă din Cluj și București în perioada respectivă. În subcapitolul 3.3. – **Cântăreţi basarabeni – oaspeți pe scenele Operelor din Cluj și București**, autorul tezei prezintă lista de spectacole și interpreți basarabeni invitați șă colaboreze cu instituțiile menționate.

Subcapitolul 3.4. este întitulat – **Imaginea artiștilor basarabeni prin prisma amintirilor contemporanilor, articolelor din ziare, materialelor din fondurile arhivistice**.

În acest compartiment am apelat la cronicile evenimentelor petrecute în perioada interbelică, singurele documente, care pot recompune evenimentele din epocă, oferind totodată o imagine destul de mozaicată a opiniilor și preferințelor unor comentatori, a căror semnătură o vom regăsi decenii la rând în cotidiene și reviste de prestigiu, având deci avantajul unor posibile comparații între generațiile de soliști, care au strălucit pe scena Operei în prima jumătate a veacului al XX-lea. Ne-am raportat la cele scrise apărute în presă, precum și la amintirile publicate de câțiva dintre artiștii de seamă. Chiar dacă nu întotdeauna există o concordanță de păreri sau de date, referitoare la un anume moment sau personaj al lumii muzicale. Poate că

tocmai acest aspect determină o imagine mai colorată asupra vieții teatrului liric, privită prin prisma subiectivității unora și obiectivității altora.

În **concluziile la capitolul al treilea**, am punctat argumentele esențiale care să ateste o activitate prodigioasă, pe care mulți dintre interpreții basarabeni au avut-o la aceste două instituții lirice românești, activitate soldată cu un puternic impact asupra tradiției și istoriei Operelor Române din Cluj și București.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt formulate rezultatele principale ale cercetării şi concluziile finale ale acesteia. Autorul tezei argumentează scopurile propuse în cercetarea impactului, pe care l-a avut activitatea interpreților basarabeni în devenirea Teatrelor de operă din Cluj și București între anii 1920–1940, de asemenea, avantajele și valoarea investigațiilor propuse, importanța lor pentru istoria culturii naționale.

În final s-au prezentat câteva recomandări privind cercetările de perspectivă.

1. TRADIŢII ŞI EXPRESII ALE ARTEI LIRICE BASARABENE DIN PERIOADA INTERBELICĂ OGLINDITE ÎN LITERATURA DE SPECIALITATE ȘI ÎN SURSELE ARTISTICO–DOCUMENTARE

Basarabia a fost dintotdeauna o pepinieră de vocaliști, care au evoluat pe cele mai mari scene ale lumii. Studiile şi lucrările de specialitate publicate în ultimele decenii pe plan local sau naţional, expoziţiile organizate, i-au ignorat sau le-au acordat doar un spaţiu restrâns. În unele cazuri, numele lor au ieşit la iveală doar din colbul arhivelor. Uitarea s-a aşternut chiar şi peste artişti precum Maria Cebotari sau Lidia Lipcovscaia, a căror creaţie a constituit obiectul unor monografii şi expoziţii de amploare. Numele și activitatea lor, cu excepţia unui cerc restrâns de specialişti şi iubitori de artă, este astăzi cvasinecunoscut în Republica Moldova.

Pornind de la premisa că subiectul temei necesită un studiu complex, cu multiple elemente de cercetare atât artistico–interpretative, cât și istorico–sociale ale mediului în care s-a produs actul artistic, investigarea materialelor ştiinţifice apărute în Republica Moldova și în România ne demonstrează existența mai multor publicații de specialitate, dar fără o focalizare anume asupra destinului creator al acestor artiști din perioada interbelică pe scenele teatrelor lirice din Cluj și București.

1.1. Analiza surselor referenţiale ale istoriografiei din Republica Moldova, privind arta lirică din Basarabia în perioada interbelică

Unul din primele studii din perioada postbelică, apărut în Republica Moldova, vizând viața muzical–teatrală, parte integrantă a unui proces cultural desfășurat pe meleagurile basarabene, îl regăsim în lucrarea lui Boris Kotlearov și Alexandr Abramovici, *Молдавская ССР* (Moldavskaia SSR) (*Republica Sovietică Socialistă Moldovenească*) [349]. În cartea lor autorii descriu evoluția fenomenului muzical–cultural pe teritoriul Republicii Moldova, începând din secolul al IV-lea, totodată dezvăluind legăturile și interferențele culturale pe care le-a avut poporul moldovenesc (din Basarabia țaristă, antebelică) cu alte culturi (rusă, românească, ucraineană, ungurească, bulgărească, sârbească etc.).

Cu un vădit caracter propagandistic, fapt cerut de perioada în care a apărut această carte, lucrarea conține un important material factologic, capabil să descrie evenimentele social–culturale petrecute pe teritoriul Basarabiei. Constatăm că perioada 1918–1940 apare elucidată în această carte, în exclusivitate, prin prisma evenimentelor culturale desfășurate pe teritoriul

Republicii Autonome Sovietice Socialiste Moldovenești, acțiunile artistice din Moldova din dreapta Nistrului fiind ignorate de autorul cărții.

O lucrare de referință, privind viața muzicală a Basarabiei din secolul al XIX-lea începutul secolului al XX-lea, este cartea autorului Boris Kotlearov, *Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва* (Muzîkalinaia jizni dorevoliuționogo Kișiniova) (*Viața muzicală a Chișinăului înainte de revoluție*) [351].

În baza unei documentări asidue din materiale de arhivă și din presa timpului, muzicologul Kotlearov dezvăluie procesul de devenire a vieții muzicale din Chișinău. Autorul descrie cadrul și climatul socio–cultural în care s-a manifestat și s-a desfășurat actul artistic în secolul al XIX-lea, fenomen care a pus bazele și a condus la formarea tradițiilor muzical–teatrale în Basarabia.

Alături de dovezi și observații prezentate în această lucrare, autorul cărții reușește să creeze o imagine de ansamblu asupra începuturilor și a evoluției vieții concertistice, dar și a procesului educațional în Basarabia. Kotlearov descrie în cartea sa parcursul procesului de afirmare a actului artistic, în special cel muzical–teatral, care privit prin prisma societății și relațiilor social–culturale existente în Basarabia secolelor XIX, începutul secolului al XX-lea, demonstrează un amalgam de elemente și tendințe culturale eterogene, persistente în viața muzical–culturală a Basarabiei de atunci. Autorul aduce în această carte informații prețioase referitor la trupele de operă, titluri de operă, artiști și cântăreți, care au prezentat spectacole în Basarabia secolului al XIX-lea. De asemenea, muzicologul Kotlearov reiterează nume de artiști și trupe de operă din vechiul regat românesc, acelea care au susținut reprezentații în Basarabia, creând astfel, premisele unei colaborări dintre artiștii basarabeni și cei români, relații materializate în fază incipientă cu studenții Seminarului teologic, angrenați în formula corală pentru reprezentațiile de operă susținute de trupele românești la Chișinău. Apoi procesul continuă prin "recrutarea" mai multor artiști români, care au participat la activitatea Operei basarabene în 1918–1921, în final această colaborare regăsindu-se, prin prisma prezenței artiștilor lirici basarabeni pe scenele Operelor din Cluj și București.

De asemenea, expunerea cronologică a evenimentelor îi permite cercetătorului Kotlearov să releveze procesul de devenire a formelor de învățământ în Basarabia. Cartea descrie climatul socio–cultural în care au apărut primele unități de învățământ muzical în Basarabia, dar și aportul pe care l-au avut câteva personalități marcante, precum V. Gutor sau V. Rebicov, aceștia reușind să înființeze la Chișinău școli de muzică, adevărate laboratoare, în care s-au format viitori soliști consacrați precum: L. Babici, S. Zalevschi, E. Lucezarscaia, M. Zlatova etc.

Studiul lui B. Kotlearov este cu atât mai important, cu cât ne dezvăluie, în baza unor materiale cu caracter documentar, aspectele fenomenului operistic în Basarabia, proces ce a generat și s-a materializat în societăţi si companii autohtone de operă.

O colecție de articole, privind destinul câtorva din cântăreții celebri din trecutul muzical al Moldovei, o regăsim în cartea lui Gleb Ciaicovschi–Mereșanu, *Cântăreţi celebri (din trecutul muzical al Moldovei)* [56]. Culegerea debutează cu o introducere, un soi de radiografie a fenomenului vocal în Moldova, în care Gleb Ciaicovschi–Mereșanu prezintă evenimentele esențiale petrecute aici, ce au dus la apariția și afirmarea teatrului muzical în Moldova și implicit la producerea unor fenomene vocale, născute pe aceste meleaguri [56, p. 5-7].

Atenția autorului cărții se îndreaptă spre cântăreții: Alexandru Antonovschi, Valentina Cuza, Gabriel Afanasiu, Lidia Lipcovscaia, Eugenia Lucezarscaia, Nicolae Nagacevschi, Maria Cebotari, toți cei care, după spusele autorului, au obținut succese mari în Basarabia (partea de est a Moldovei incorporată Imperiului Țarist rus), dar mai ales departe de patria lor, pe scene mari din întreaga lume. Ei au dus faimă ținutului natal, contribuind totodată la descoperirea și formarea tinerilor cântăreți de atunci, care au perpetuat în continuare tradiția artei vocale basarabene [56, p. 7].

Autorul aduce informații generale legate de principalele evenimente petrecute în viața și cariera artistică a protagoniștilor cărții sale. O reflectare sinoptică, privind destinul creator al câtorva cântăreți celebri basarabeni din trecut, pe care cercetătorul Ciaicovschi–Mereșanu o abordează în cartea sa, ne ajută să ne facem o imagine, în speță asupra destinului și personalității cântărețului, de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea.

Expunerea materialului cărții poartă un caracter enciclopedic realizat într-o formă artistico–literară. La sfârșitul cărții există un index cu date, privind nume de personalități (cântăreți, artiști, compozitori, dirijori, critici de artă), teatre de operă, titluri de operă, monografii, diverse alte publicații din presa timpului, toate regăsindu-se în lucrarea lui Gleb Ciaicovschi–Mereșanu.

Cartea autorului Ciaicovschi–Mereșanu prezintă un interes deosebit, fiind printre primele lucrări de acest fel care tratează subiectul cântăreților celebri de operă proveniți de pe meleagurile basarabene, oferind astfel un imbold aparte pentru studiile ulterioare asupra acestei teme. Cartea a fost tradusă de autor și în limba rusă la editura Cartea moldovenească sub titulatura *Знаменитые певцы Молдавии* (Znamenitîe pevțî Moldavii) (*Cântăreţi celebri ai Moldovei*), lucrare ce a văzut lumina tiparului în 1975 [353].

Dintre cei puțini care au scris despre arta lirică basarabeană, și în special despre cântareții de operă, a fost și Rodion Arabadgiu. Cele câteva cărți ale sale, apărute în limba rusă și dedicate

în exclusivitate lor, sunt dovada preocupărilor sale pentru destinele artiștilor lirici basarabeni, afirmați și cunoscuți poate mai mult pe alte meleaguri, decât în țara în care s-au născut. Pasiunea pentru istoria artei operistice basarabene și cercetările arhivistice ale lui Arabadgiu, s-au materializat în cele cinci lucrări monografice ale sale: *Очарованная песней*: страницы жизни и творчества Л. Я. Липковской (Ociarovanaia pesnei: straniți jizni i tvorcestva L. I. Lipcovscoi) (*Fermecată de cântec: pagini din viața și creația Lidiei Lipcovscaia*) [341]; *Жизнь посвящённая сцене: страницы творчества Е. И. Кузы* (Jizni posviașcionaia ștene: straniți tvorcestva E. I. Cuzî) (*Viață dedicată scenei: pagini din creația Elenei Cuza*) [342]; *Незавершённая мелодия (Страницы творчества А.П.Антоновского)* (Nezaverșionaia melodiia – Straniți tvorcestva A. P. Antonovscogo) (*O melodie neterminată – pagini din creația lui A. P. Antonovschii*) [343]; *Судьба примадонны: воспоминания и документы о жизни и творчестве Л. Я. Липковской* (Sudiba primadonî: vospominaniia i documentî o jizni i tvorcestve L. I. Lipcovscoi) (*Soarta unei primadone: amintiri și documente despre viața și creația Lidiei Lipcovscaia*) [344]; *Неоконченная симфония: очерк жизни и творчества певицы М. Чеботарь* (Neoconcenaia simfoniia: ocerc jizni i tvorcestva peviți M. Cebotari) (*O simfonie neterminată: schiță a vieții și creației Mariei Cebotari*) [345].

În aceste cărți, autorul Arabadgiu reconstituie parcursul artistic al acestor cântăreți, potențialul capacității lor vocale, listele de repertoriu, teatrele de operă în care au cântat, partenerii de scenă care le-au fost alături, impresia pe care au lăsat-o în diverse roluri, memorii, scrisori, fotografii, interviuri, amintiri etc.

Bazându-se pe surse documentare, cum ar fi: cronici, articole din presa timpului, intervievarea persoanelor, care i-au cunoscut personal pe protagoniștii scriirilor sale, sau din materialele de arhivă, Arabadgiu reconstituie destinele unor personalități născute în Basarabia și afirmate departe de țara lor de baștină.

În virtutea faptului că, în perioada activității lor, Basarabia a fost gubernie a Rusiei, acești cântăreți au fost catalogați de Arabadgiu ca fiind străluciți artiști ruși de operă. Desigur, poate în cazul sopranei E. Cuza sau a basului A. P. Antonovschi, am putea vorbi de o oarecare exclusivitate, deoarece acești doi artiști și-au desfășurat activitatea doar pe scenele din Rusia și Ucraina, dar ar fi eronat să credem acest lucru despre Lidia Lipcovscaia, soprană care a cutreierat o lume întreagă, fiind cunoscută pentru arta sa pe întreg mapamondul. De asemenea, a existat o perioadă în care artista a avut o activate prodigioasă la București, din păcate, informație omisă de autor în discursul său literar. Autorul amintește doar fugitiv, despre acel răstimp în care L. Lipcovscaia a fost profesor la București, printr-un scurt pasaj dintr-un articol de ziar [344, p. 108].

În mare parte absolvenți ai instituțiilor de învățământ superior din Moscova sau Sankt–Petersburg, mulți din iluștrii artiști basarabeni de operă, și-au făcut primii pași și s-au afirmat în arta lirică pe scenele de operă ruseşti, şi aici amintim în primul rând de E. Cuza, A. P. Antonovschi, L. Lipcovscaia sau E. Lucezarscaia. Dar cu toate acestea, ar fi incorect să afirmi apartenența totală a acestor iluştri compatrioți unei alte culturi, obstrucționând rolul pe care l-au avut pentru istoria artei interpretative basarabene.

O altă lucrare, care descrie evenimentele petrecute în cultura basarabeană, în perioada interbelică, este studiul lui S. K. Brîseakin, *Культура Бессарабии 1918–1940* (Culitura Besarabii 1918–1940) (*Cultura Basarabiei între anii 1918–1940*) [346].

Cu un pronunțat caracter ideologic, cartea lui S. Brîseakin cuprinde un consistent material factologic. Făcând abstracție de interpretarea autorului, lucrarea poate servi la descifrarea obiectivă a surselor ce au atras după ele seria de evenimente petrecute în cultura Basarabiei interbelice. Bazându-se pe materiale deja existente, cercetătorul Brîseakin nu ezită să reitereze în cartea sa faptul că Chișinăul a fost o sursă esențială de forțe artistice pentru Operele de Stat din Cluj și București [346, p. 164]. În schimb, nu putem fi de acord cu informația pe care autorul a preluat-o din ziarul *Бессарабское слово* (Bessarabscoe slovo) (*Cuvântul Basarabiei*), din anul 1928, privind statutul artiștilor basarabeni, conform căreia aceștia au fost folosiți de instituțiile lirice din Cluj și București doar pentru roluri secundare, sau ca elemente ale corului [346, p. 165]. În acest sens, putem aminti de câțiva dintre basarabenii, care nu doar că s-au afirmat în calitatea lor de primi soliști ai Operelor din Cluj și București, dar care au fost și adevărați promotori ai genului liric în Cluj și București, lăsând în urma lor pleiade întregi de discipoli remarcabili, și aici putem aminti, în primul rând de: L. Lipcovscaia, S. Zalevschi, M. Arnăutu sau C. Ujeicu.

În unul din capitolele cărții, autorul S. Brîseakin ne vorbește atât despre evenimentele artistice, instituțiile de învățământ, societățile și companiile muzical–teatrale, cât și despre personalitățile artistice, care au marcat viața muzical–teatrală din Basarabia interbelică, asigurând astfel continuitatea fenomenului muzical pe aceste meleaguri. Artiști precum: M. Berezovschi, I. Bazilevschi, M. Bârcă, V. Bulâciov, S. Dailis, G. Iațentcovschi, E. Coca sau A. Dicescu, au fost adevărați însuflețitori ai actului muzical–artistic în Basarabia din perioada interbelică. Aportul lor în promovarea și educarea tinerelor talente în Basarabia a fost remarcabil.

Autorul descrie în lucrarea sa, de asemenea, parcursul *Societății basarabene de operă* condusă de B. Belousova, amintind și despre turneele artiștilor și colectivelor de operă desfășurate la Chișinău în anii ’20 ai secolului al XX-lea. Aici Brîseakin vorbește despre

spectacolele susținute de trupa lui N. Leonard, în lunile octombrie–noiembrie din anul 1923 cu titluri de operă și operetă, sau turneul Operei din Cluj în anul 1927, care a susținut la Chișinău cinci spectacole cu titlurile: *Fidelio*, *Aida*, *Carmen*, *Olandezul zburător* [346, p. 183].

Tot din cartea autorului S. Brîseakin aflăm de o altă tentativă de a organiza un teatru stabil de operă la Chișinău, eveniment petrecut în anul 1925, când au fost invitați la Chișinău pentru o serie de titluri de operă mai mulți soliști ai Operei din Cluj, printre care și soprana Lidia Lipcovscaia. Acest proiect realizat și coordonat de directorul colegiului muzical din Chisinău, V. S. Kormilov, s-a petrecut sub egida unei expoziții agrare. Evenimentul a avut un puternic impact cultural la Chișinău, și a oferit noi speranțe în continuitatea prezenței actului operistic în Basarabia [346, p. 183].

După o analiză a materialelor documentare, pe care autorul le oferă în lucarea sa, redescoperim o imagine anevoioasă capabilă să schițeze realitatea în care se afla cultura basarabeană interbelică, acest fapt datorându-se în primul rând situației politice și sociale confuze în care se afla Basarabia în acea perioadă.

Încercarea noilor structuri de conducere de la București de a integra Basarabia în noul stat românesc întregit, atât politic, social, cât și cultural, a întâmpinat o rezistență puternică. Acest fapt se datorează în mare măsură circumstanțelor, pe care le-a impus perioada îndelungată în care Basarabia a fost gubernie rusească.

Un alt fenomen negativ, pe care îl observăm în acea perioadă în cultura basarabeană, a fost marginalizarea și lipsa de susținere materială, din partea ministerului artelor și cultelor de la București, a instituțiilor de cultură în Basarabia, consecințele regăsindu-se în exodul masiv al artiștilor în centre europene, precum Milano, Paris, sau în cele românești, cum ar fi Clujul sau Bucureștiul.

Una dintre lucrările de referință în muzicologia din Republica Moldova, privind legăturile culturale, pe care le-a avut Moldova în trecutul său, o găsim în cartea semnată de B. Kotlearov, *Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины, России* (Iz istorii muzîcalinîh sviazei Moldavii, Ucrainî, Rosii) (*Din istoria legăturilor muzicale dintre Moldova, Ucraina și Rusia*) [350]. Cartea descrie legăturile culturale și în special cele muzicale, care s-au creat între Basarabia, Rusia și Ucraina. Apartenența totală a Basarabiei de Rusia în secolul al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea, a constituit una din direcțiile principale pe care a abordat-o cultura și sistemul educațional basarabean.

Prezența câtorva personalități venite din Rusia în Basarabia, cât și revenirea mai multor basarabeni, care s-au format profesional la instituții de învățământ superior din Moscova, Sankt–Petersburg, Kiev sau Harkov, a constituit elementul propulsor al fenomenului cultural–artistic

din Basarabia secolului al XIX-lea. Turneele artiștilor, turneele trupelor lirico–dramatice, dar și societățile și școlile apărute în Basarabia, în special în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, au determinat educarea unui public receptiv și capabil de a recunoaște adevăratele valori ale culturii ruse, ucrainene, cât și a celor universale.

Un moment important pentru viața muzicală a Basarabiei l-a constituit deschiderea tronsonului feroviar Iași–Chișinău–Odessa. Acest fapt a condus la o afluență considerabilă de artiști ruși, ucraineni sau străini, care în drumul lor spre sau dinspre Rusia au poposit și la Chișinău, susținând recitaluri și concerte. Astfel, chișinăuienii au cunoscut pe cei mai în vogă muzicieni ai acelor timpuri, aceștia oferind publicului basarabean un repertoriu variat, multe din compoziții fiind chiar, dintre cele recent compuse [350, p. 45].

Tot în cartea sa, Kotlearov descrie evoluția genului liric în Basarabia, fenomen vizibil, în special, prin prisma artiștilor și trupelor de operă sosite la Chișinău din Rusia, Ucraina, Polonia etc [350, p. 46]. Autorul cărții atribuie un rol important, în acest sens, turneelor Societății artiștilor ruși de operă sub conducerea lui G. Șein, în anul 1900. Durata turneelor, repertoriul, cât și numărul de artiști ai acestei societăți, au fost semnificativ mai mari decât trupele italienești sau românești de operă și operetă, care au prezentat spectacole în Basarabia [350, p. 89]. Boris Kotlearov reiterează, de asemenea, o serie de trupe și titluri de operă și operetă susținute de artiștii străini în fața publicului basarabean.

Autorul atinge în cartea sa și subiectul criticii muzicale în Basarabia. Chiar dacă se afla într-o fază incipientă, în multe cazuri, fenomenul este prezentat în cronici foarte pertinente și cu argumente de ordin tehnic și estetic, savant interpretate [350, p. 47].

Boris Kotlearov mai amintește în volumul său și de trupele românești de teatru muzical, care au prezentat spectacole în Basarabia. Printre acestea s-au numărat chiar și formații care au poposit perioade mai lungi, asemenea celei conduse de actorul N. Luchian. Trupa venită de la Iași a susținut în Chișinău nu mai puțin de patruzeci de reprezentații în perioada noiembrie 1968 – martie 1869. Aceste evenimente culturale s-au bucurat de mare interes în rândul intelectualității basarabene, astfel stimulând interesul băștinașilor pentru creația românescă de teatru muzical [350, p. 48].

Cu un deosebit interes, autorul tratează în studiul său existența societăților și școlilor cu profil muzical în Basarabia. Aici trebuie menționate în primul rând: Secția Societății muzicale ruse la Chișinău, apoi Colegiul de muzică, activ în cadrul societății; și nu în ultimul rând, școlile de muzică inițiate și patronate de V. P. Gutor. Boris Kotlearov prezintă un material inedit, bine documentat, în care pot fi urmăriți câțiva protagoniști importanți, care s-au preocupat de activitatea pedagogică și de educarea muzicală a maselor largi, implementând interesul pentru

cultura muzicală și arta interpretativă, printre aceștia, numărându-se în primul rând: V. Rebikov, V. P. Gutor, V. S. Kormilov și M. V. Serbulov. Din rândul absolvenților acestor așezăminte de învățământ au făcut parte, printre alții, și: E. Lucezarscaia (Luci), L. Babici, S. Zalevschi, P. Alexeev, A. Frunze etc [350, p. 62-91].

Evenimentele social–politice petrecute în Rusia, au cauzat migrarea în Basarabia a mai multor artiști ruși, dar și basarabeni, în speță cântăreți, artiști care după o activitate prodigioasă la Moscova sau Sankt–Petersburg, au poposit la Chișinău, din păcate mulți dintre ei pentru o perioadă nu foarte lungă. Printre aceștia regăsim portrete de creație a celor trei cântăreți basarabeni celebri de la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea: E. Cuza, A. Antonovschi și L. Lipcovscaia. În unul din capitolele cărții sale, B. Kotlearov amintește și despre legăturile profesionale, care s-au creat între muzicienii basarabeni, ruși și ucraineni. [350, p. 146-150].

Generalizând, putem spune că materialul documentar prezentat în lucrarea lui B. Kotlearov, prezintă un interes deosebit, fiind expuse cronologic, cele mai importante evenimente și personalități din lumea muzicală în Basarabia secolului al XIX-lea, până în anii ’60 ai secolului al XX-lea. Sunt expuse legăturile și mai cu seamă interdependența, pe care au avut-o culturile: basarabeană, rusă și cea ucraineană. Posibil, din considerente social-politice, lipsesc aproape în totalitate aspectele relației cultural–muzicale, pe care Basarabia le-a avut cu România, parte integrantă a istoriei culturale din Republica Moldova. Acest fenomen, privit în cazul studiului nostru prin prisma artiștilor lirici prezenți în activitatea Operelor din Cluj și București, ne oferă un vast teren de cercetare.

Unul dintre puținele studii dedicate celebrului bas basarabean, Alexandru Petrovici Antonovschi, îl regăsim în culegerea semnată de R. Arabadgiu, *Незавершённая мелодия (Страницы творчества А. П. Антоновского)* [343]. În această carte autorul elucidează etape din viața și activitatea artistică a basului basarabean, unul dintre pionierii școlii basarabene de canto, discurs literar bazat pe multiple surse documentare din presă și chiar din amintirile contemporanilor. Studiul lui R. Arabadgiu este expus într-o formă descriptiv–artistică, cu o bogată paletă de titluri bibliografice. Ordinea evenimentelor este reiterată cronologic, ultimul capitol fiind dedicat perioadei în care A. P. Antonovschi a revenit la Chișinău. În această etapă a vieții sale, renumitul artist se dedică în exclusivitate formării tinerilor cântăreți de operă. Nume mari, precum: V. Siomin, T. Ciobanu, N. Diducencu, L. Boxan sau E. Ureche, toți au trecut pe la clasa profesorului A. P. Antonovschi, devenind ulterior elemente indispensabile pentru teatrul de operă moldovenesc. Autorul cărții descrie în acest capitol al lucrării sale și puțin din atmosfera

care dăinuia în viața artistică a Basarabiei interbelice, proces ce se regăsea în mare parte, legat de cele trei conservatoare înființate la Chișinău [343, p. 159].

În scrierele sale, R. Arabadgiu reușește să arate cele două fațete ale artistului și omului A. P. Antonovschi. Relația cu studenții, dar și ideile pe care le împărtășea în rândul discipolilor săi (în care le explica aspecte legate atât de tehnica vocală, cât şi despre subtilitățile de interpretare ale partiturii unui rol de operă), demonstrează talentul pedagogic, ce îl recomandă ca pe unul dintre cei mai importanți profesori de canto, cunoscuți vreodată în Republica Moldova.

Oricât ar părea de paradoxal, numele celebrei noastre compatrioate, Maria Cebotari, primadona Operei din Dresda, Berlin şi Viena, este cu mult mai cunoscut în întreaga Europă, decât la ea în patrie. Sporadicele apariţii în presa autohtonă, precum şi cărţile *Неоконченная симфония: очерк жизни и творчества певицы, Марии Чеботарь*, semnată de Rodion Arabadgiu [345] şi *Maria Cebotari în amintiri, cronici şi imagini*, lucrare scrisă de Aurelian Dănilă [93], au suscitat atenţia asupra uneia dintre cele mai importante voci de operă din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Graţie strălucitei cariere pe care a făcut-o, soprana devine primadona Operei din Dresda, Berlin şi apoi din Viena, cucerind întreaga Europă în urma turneelor la Londra, Paris, Milano, Praga, Riga, Bucureşti etc. Presa muzicală europeană îi aduce elogii, numind-o „prima interpretă a lui Puccini şi ultima mare cântăreaţă a Vienei”. Atât cartea lui Rodion Arabadgiu, cât și monografia lui Aurelian Dănilă, ambele urmăresc povestea vieţii Mariei Cebotari. Prin fotografii şi cronici, redate în mod cronologic, începând cu micuţa Marusea în sânul familiei, apoi, între colegele din corul lui Mihail Berezovschi, plecarea ei cu trupa lui Vârubov la Paris, şi nu în ultimul rând, evoluțiile sale pe scenele operelor din Dresda, Berlin sau Viena, în ambele lucrări regăsim comentarii ample asupra vieţii și activității sale profesionale.

Comparând aceste două lucrări valoroase, trebuie să remarcăm, cu precădere, importanța și autenticitatea materialului folosit de Aurelian Dănilă în monografia sa. În virtutea unor fericite împrejurări, cercetătorul Dănilă reușește să redescopere o serie de documente necunoscute și imagini absolut inedite cu celebra cântăreață, oferindu-le cu generozitate cititorilor săi. Imaginile din cartea sa, nu doar că reușesc să readucă chipul Mariei Cebotari în diverse roluri sau ipostaze ale vieții sale, dar și servesc ca adevărate documente, elucidând timpul şi spaţiul în care a trăit și s-a afirmat această mare cântăreaţă.

Un alt studiu, în care se descriu, de această dată, preocupările compozitorului și dirijorului Mihail Bârcă în domeniul interpretării și creației muzicale, la Chișinău, dar și în Oltenia, la Craiova, îl regăsim în cartea lui Gleb Ciaicovschi–Mereșanu, *Mihail Bârcă, compozitor și dirijor* [58]. Lucrarea include două capitole în care sunt prezentate cântece pentru

voci egale, lucrări corale, lucrări pentru voce și pian, cânturi religioase, colinde și cântece de stea. În continuarea celor două capitole este expusă lista creațiilor compozitorului Mihail Bârcă. La finalul monografiei este o anexă ce reprezintă scrisorile sale adresate lui G. Ceaicovschi–Mereşanu. Interesul nostru pentru această lucrare a fost suscitat de lista cu date, referitoare la spectacolele Operei Basarabene dirijate de Mihail Bârcă, cât și indexul cu numele participanților la aceste evenimente, material ce se regăseşte în anexa cărții.

Ca o replică a lexiconului *Muzicieni din România* a lui Viorel Cosma, regăsim lucrarea lui Serafim Buzilă, *Interpreți din Moldova: lexicon enciclopedic (1460–1960)*, o amplă frescă a interpreților moldoveni pe parcursul a cinci secole de artă muzicală națională [51]. Volum unic în lexicografia moldovenească, cartea lui Serafim Buzilă se prezintă ca un ghid enciclopedic al interpreților moldoveni de pe ambele părți ale Prutului. Structurat în ordine alfabetică, lexiconul lui Buzilă ne dezvăluie informații referitor la un număr impresionant de muzicieni. În multe cazuri, datele biografice sunt însoțite de fotografii și informații în ce privește colaborările cu alți artşti, listă de discografie, filmografie, bibliografie, elevii pe care i-au avut, și dacă e cazul, listă de roluri interpretate. Volumul mai cuprinde și un compartiment de note, în care autorul enumeră instituțiile de învățământ cultural apărute în România și Basarabia, aducând totodată și informații generale privind acestea (școli medii de muzică, conservatoare de muzică, academii de muzică, studiouri de operă etc). Din alt punct de vedere, lucrarea autorului S. Buzilă recompune parcursul istoric al unor destine artistice afirmate în diverse medii social–politice, în care relația profesor–elev, se poate urmări ca o continuitate a tradiției interpretative. Astfel, legăturile dintre diferiți interpreți, prin intermediul relației profesor–elev, ne demonstrează faptul că, evoluția artei interpretative în Moldova este produsul mai multor școli (rusă, română, italiană, germană etc.), a cărei finalitate o regăsim astăzi în tradiția culturii muzicale din Republica Moldova. Titlul cărții lui Serafim Buzilă apare în multiple trimiteri biografice și bibliografice, fapt ce denotă, atât originalitatea, unicitatea, cât și importanța unui astfel de demers în istoria artei interpretative moldovenești.

Cartea autorului Aurelian Dănilă, *Opera basarabeană (1918–1925)*, apărută la Editura enciclopedică „Gh. Asachi”, reprezintă o investigație în lumea “Operei basarabene”, fenomen muzical artistic de la începutul secolului al XX-lea, ce s-a desfășurat la Chișinău [92]. În lucrarea sa, semnatarul dezvăluie primele tentative de formare a teatrului de operă la Chișinău întreprinse chiar începând din anul 1910, dar concretizate abia în 1918, odată cu sosirea din Iași la Chișinău a dirijorului Jean Bobescu și a baritonului Jean Athanasiu, inițiatorii organizării “Operei basarabene”. Societatea a cuprins soliști de operă și muzicieni din România, Rusia, cât și

discipoli ai Școlii muzicale autohtone, proiect susținut financiar de B. Belousova, proprietara magazinelor muzicale și a agenției teatrale din Chișinău.

În viziunea cercetătorului A. Dănilă, fenomenul teatral–muzical, cât și primele încercări de a crea o societate autohtonă de operă la Chișinău, este privită și contrapusă realității existențiale a societății și relațiilor social–politice din Basarabia interbelică. Dependența permanentă a companiilor de operă basarabene de factorul financiar, ne arată vulnerabilitatea actului artistic, care se afla într-o permanentă căutare de afirmare și de surse spre existență. Aceste circumstanțe au impus mai multe reorganizări ale trupelor de operă: "Societatea de operă basarabeană", "Opera basarabeană", "Opera artistică", "Societatea artiștilor de operă", "Societatea de operă" (condusă de dirijorul E. Massini și tenorul M. Nasta).

Un rol important în monografia lui A. Dănilă îi este atribuită "mișcării de studiou și mediului artistic" din Basarabia. Cum se va vedea mai târziu, în lipsa unui teatru liric stabil, începând cu anul 1919, acest fenomen va menține aprinsă flacăra artei operistice la Chișinău, fiind firul călăuzitor spre înființarea unui teatru de operă autohton. Dintre aceste ateliere de creație, autorul remarcă "Opera tinerelor forțe", condusă de pianistul și compozitorul V. Seroținski, și nu în ultimul rând, "Studioul de operă, dramă și balet" fondat de tenorul N. Nagacevschi, care avea drept scop nu doar o înnoire a esteticii spectacolelor de operă, ci și educarea solistului actor. De asemenea, cercetătorul A. Dănilă reliefează importanța deosebită a relațiilor care au existat în acea vreme între Iași și Chișinău, amplificate odată cu concentrarea forțelor artistico–muzicale la Iași. Din cauza primului război mondial, tot atunci, Chișinăul a cunoscut mai mulți membri importanți ai "Societății române de operă". Autorul cărții insistă și asupra unui alt aspect important precum cel legat de apariția "Operei basarabene", fenomen artistic intercultural ce a cuprins influențe ale culturii vest–europene și cele ale culturii teatrului muzical rus, care au generat, prin contribuția lor, apariția unui produs artistic unic la Chișinău. Conceptele estetice, pe care le-au format artiștii Operei basarabene, fiecare venind din diverse medii muzical–culturale, fiind purtători și chiar reprezentanți ai diferitelor culturi cu diverse tradiții muzicale, au reușit să influențeze spectaculos evoluția artei de operă nu doar în Moldova, dar și în teatrele de operă din România.

Îmbinarea tradițiilor stilului clasic, a spectacolului de operă, cu tendințele moderne de interpretare, precum și împletirea tradițiilor școlii italiene de belcanto cu tradițiile școlii rusești, concept ce mizează mult pe forța cuvântului exprimat prin muzică, au dat naștere acelui proiect unic, deși de scurtă durată, cu un impact important în definirea traiectoriei tradițiilor muzical–operistice în Moldova.

O importantă lucrare pentru muzicologia din Republica Moldova, cu privire la învățământul muzical și etapele de formare ale acestuia, aflăm în cartea muzicologului Gleb Ciaicovschi–Mereșanu, *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până în secolul XX)* [60]. Monografia reprezintă un amplu studiu istoriografic, în care autorul reiterează parcursul evolutiv și etapele învățământului muzical în Moldova, de la origini (secolul al XV-lea, școlile mănăstirești, primele manuscrise) până la sfârșitul secolului al XX-lea. Lucrarea vădește o documentare solidă, bazată pe multiple materiale de arhivă, documente, studii, publicații la temă, copii în facsimile, afișe de la concerte și spectacole, fotografii vechi, și nu în cele din urmă, articole din presă, toate sintetizate într-un amplu demers muzicologic, capabil de a dezvălui cu elocvență originea, evoluția, cât și rolul învățământului muzical în formarea generațiilor întregi de artiști. Lucrarea prezintă interes pentru investigarea noastră, privită prin prisma problematicii legate de învățământul din Basarabia din prima jumătate a secolului al XX-lea. În această perioadă, sistemul școlar din Basarabia a format pe unii din viitorii soliști ai Operelor din Cluj și București. O parte dintre ei, revenind în Basarabia, au fost chiar promotorii și inițiatorii noilor instituții de învățământ, precum cele trei conservatoare: *Unirea*, *Național* și *Municipal*. Artiști ca A. Dicescu, L. Lipcovscaia, N. Nagacevschi, au fost adevărați piloni, capabili nu doar să păstreze vie tradiția artei lirice basarabene în vremuri nefaste, perioade determinate de condițiile social–politice ale diferitor etape istorice, dar să și consolideze o activitate didactico–artistică, care a dus la formarea viitoarelor generații de cântăreți basarabeni. Autorul lucrării, "produs" al sistemului de învățământ din Basarabia interbelică, reușește în lucrarea sa să abordeze problematica învățământului basarabean din prima jumătate a secolului al XX-lea cu o cunoaștere obiectivă a fenomenului. Muzicologul G. Ceaicovschi–Mereșanu ne demonstrează argumentat importanța activității artistice, organizatorice și în special didactice, pe care au avut-o în Basarabia interbelică: A. Dicescu, N. Nagacevschi, L. Lipcovscaia, Z. Radzilovschi, iar mai târziu în perioada postbelică, L. Babici, N. Diducencu etc., toți foști soliști ai Operelor din Cluj și București. Activitatea acestor artiști nu doar că a susținut fenomenul operistic în acea perioadă în Basarabia, dar a și propulsat noile generații de cântăreți de operă din Republica Moldova.

Cercetătorul Gleb Ciaicovschi–Mereșanu anexează lucrării, o bogată și inedită colecție de afișe și programe de la producțiile, recitalurile și concertele susținute la Chișinău de elevii și studenții școlilor și conservatoarelor de muzică [60, p. 189-227]. Supravegheate și îndrumate de profesori ca: A. Dicescu, L. Lipcovscaia, M. Zlatov sau A. Antonovschi, aceste producții muzicale au avut menirea de a suplini în Chișinăul interbelic lipsa unor instituții profesioniste, totodată să asigure continuitatea actului artistic, și în special cel muzical–teatral. Tot în studiul

lui Gleb Ciaicovschi–Mereșanu, există și o bogată listă bibliografică, în care se regăsește și se elucidează subiectul monografiei.

Unul din cele mai importante studii de specialitate apărute până în prezent în Republica Moldova, privind tema tezei propuse, descoperim în monografiile semnate de Aurelian Dănilă, *Opera din Chisinau: Privire retrospectivă* [96]. Subiectul investigațiilor cercetătorului A. Dănilă se axează în special pe parcursul istoric și artistic al Operei basarabene, dar și în portretizarea destinului creator al iluștrilor artiști lirici basarabeni. O astfel de retrospectivă, privind apariția și afirmarea genului liric la Chișinău, o aflăm în monografiile sale: *Opera din Chișinău*, *Opera basarabeană* și *Опера Молдовы: XX век* (Opera Moldovî: dvadțatîi vec) (*Opera Moldovei: secolul XX*) [92; 66; 348]. Lucrările cuprind o paletă istorică largă a evenimentelor ce au condus la afirmarea genului liric în Chișinăul secolului al XX-lea, parcurs cronologic ce a generat organizarea unui teatru de operă și balet de stat, încununând astfel ideea și sacrificiile multor predecesori pentru a avea o opera stabilă la Chișinău.

Monografia lui Aurelian Dănilă prezintă o analiză amplă a istoriei Operei basarabene, lucrare cu vădit caracter enciclopedic, care își propune nu doar o trecere în revistă a spectacolelor de operă montate la Chisinău în perioadele 1918–1922/ 1956–1920, dar și o analiză a distribuțiilor, cronicilor, strategiilor repertoriale etc. Aurelian Dănilă se preocupă în acest volum de reconstituirea documentară, sub formă de cronică evenimențială, portretizarea și punerea în relief a fondului original al personalității, toate urmărite prin prisma contextului social–istoric în care s-au desfășurat acele acțiuni.

Remarcăm de asemenea în cartea sa, o impresionantă colecție fotografică, multe din imaginile apărute în monografie fiind instantanee chiar din spectacole. Astfel că, fotografiile redau nu doar expresia feței sau costumul personajului, dar și puțin din emoția pe care o sugerează starea interpretului în acea clipă, fapt ce reușește să transporte cititorul, chiar dacă numai pentru un moment, în atmosfera spectacolelor de demult. În absența înregistrărilor video sau audio, dovezi plauzibile ale activității artiștilor lirici, Aurelian Dănilă oferă în această monografie mai multe fragmente din numeroase cronici de la începutul secolului trecut, de multe ori unice mărturii ale actului artistic din acele vremuri. Un material inedit descoperim și în lista repertoriului și a interpreților spectacolelor de operă din perioada 1918–1922, acesta reprezentând un șir cronologic al producțiilor muzicale, desfășurate la Chișinău sub egida Operei basarabene. Materialul demonstrează o activitate intensă susținută de mulți artiști valoroși (basarabeni, ruși, români, italieni etc.) stabiliți la Chișinău. Multe din acele nume le regăsim, mai târziu, pe scenele Operelor de Stat din Cluj și București. Dintre cei care au pus umărul la afirmarea artei lirice în acea perioadă la Chișinău, iar mai apoi au fost adoptați de teatrele de

opera din Cluj și București, recunoaștem pe: E. Ivoni, A. Dicescu, N. Nagacevschi, G. Borelli, Gr. Melnic, I. Bein, M. Crebs–Mori etc.

Importanța primordială a lucrării este susținută de: aprofundarea riguroasă a cercetării; abundența de materiale cu caracter informativ; oferta bogată de documente inedite și necunoscute până în acel moment; și nu în cele din urmă, efortul autorului de face o portretizare mai multor artiști, în multe cazuri, a unor personalități demult uitate, al căror parcurs profesional poate fi ușor asociat cu soarta Operei basarabene. Toate evenimentele descrise de autorul acestei monografii sunt redate în așa fel, încât cititorul să înțeleagă procesul de afirmare a genului liric în Moldova, într-un climat politic și social, în care personajele principale (cântăreți, dirijori, regizori, scenografi etc.), apar ca un evantai în destinul, adesea anevoios, al teatrului liric moldovenesc. Autorul aduce în lumină numele multor artiști, în speță cântăreti, despre care nu s-a știut nimic, sau în cel mai bun caz, exista o imagine foarte vagă asupra creației acestora, anonimat impus de regimul politic al timpurilor respective.

Cu certitudine putem afirma că, monografia lui A. Dănilă servește ca și material documentar referențial, capabil să umple golurile din istoria culturală interbelică, parcurs istoric cultural redat foarte sumar în literatura de specialitate sovietică. Cartea descrie, de asemenea, importanța, pe care au avut-o pentru arta operistică în Moldova, înființarea celor 3 conservatoare: *Unirea* (1919), *Național* (1928), *Municipal* (1936) – laboratoare științifice, în care personalități remarcabile din lumea muzicală au îndrumat și au format pe mulți din viitorii pioneri ai Teatrului moldovenesc de Operă și Balet (1956).

O versiune în limba rusă, a aceluiași material documentar semnat de Aurelian Dănilă, regăsim și în monografia sa *Опера Молдовы: XX век* [348]. O lucrare amplă, ce conține mai multe completări și noi materiale documentare, de importanță reală pentru reconstituirea parcursului istoric al teatrului liric basarabean.

Un alt studiu de proporții, de această dată, referitor la relațiile culturale, pe care le-a avut Moldova cu Rusia, și în special, privit prin prisma personalităților artistice, găsim la autorii Constantin Șișcan și Sergiu Pojar, semnatarii volumelor *Молдавско–русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях*: Биобиблиографический словарь–справочник в двух томах [XVIII– начало XXI в.] (Moldavsco–ruskie vzaimosviazi v iscustve v lițah i personaliiah) (*Legături moldo–ruse în artă: oameni și personalități*) [354]. Lucrarea se prezintă sub forma unui dicționar bibliografic, cu personalități din lumea artei. Un volum ce conține elemente de culturologie, în care autorii relatează relațiile culturale ruso–moldovenești, fenomen exprimat prin prezența artiștilor de etnie rusă în procesul cultural din Basarabia, apoi în cel din Republica Moldova. Dintre aceștia, după spusele autorilor în prefața lucrării, au existat și o parte

dintre individualitățile ruse, care la un moment dat, au poposit temporar pe aceste meleaguri, contribuind semnificativ la consolidarea artei și culturii basarabene.

Fenomenul cultural din Basarabia, și mai ales cel artistic, a fost marcat și fortificat pe parcursul anilor de prezența mai multor personalități de diverse etnii (ruși, ucraineni, bulgari, evrei, nemți, polonezi, cehi, armeni, țigani etc.), ajustând astfel arta basarabeană cu multiple elemente adiacente din diferite culturi. Acest proces, poate și datorită condițiilor social–politice create în Basarabia, a fost susținut într-o proporție mai mare de cultura și sistemul de învățământ rusesc. Faptul că mulți basarabeni au plecat la studii și apoi au rămas temporar să-și desfășoare activitatea în Rusia, a consolidat și mai mult relația culturală ruso–basarabeană.

Sub aspectul importului de specialiști ruși, stabiliți pe aceste meleaguri, Basarabia a cunoscut o afluență semnificativă, care, cu siguranță a marcat fondul social–cultural din Republica Moldova. Autorii acestor volume prezintă o colecție impresionantă de personalități cunoscute și mai puțin cunoscute, din lumea muzicii, operei, arhitecturii, dansului etc, completând astfel baza de date istorico–culturală din Republica Moldova cu informații generale, privind perioadele și domeniile de activitate ale acestora. Fiecărui articol, autorii îi anexează o scurtă listă bibliografică. Cartea prezintă interes pentru studiul nostru, deoarece sub aspect informativ, mulți cântăreți din acest ghid al personalităților de etnie rusă, care s-au născut pe aceste meleaguri, sau alții care au fost adoptați de cultura basarabeană, îi regăsim mai târziu pe scenele Operelor din Cluj și București. Lucrarea oferă prespective largi de cercetare ulterioară, deoarece subiectul tezei, mai exact activitatea interpreților basarabeni de etnie rusă pe scenele Operelor din Cluj și București, este atins de autori doar la nivel de informație primară.

Am consultat şi alte articole apărute în Republica Moldova, vizând tematica propusă. Multe dintre ele aduc în discuţie activitatea şi personalitatea cântăreţilor basarabeni de operă din prima jumătate a secolului XX, cu apelare la sursele cunoscute anterior şi cu dezbaterea subiectelor deja tratate, de unde au rezultat si interpretările unilaterale, repetitive. Printre acestea regăsim seria articolelor semnate de Gleb Ciaicovschi–Mereșanu: *Tenorul de la Țibirica, cântărețul basarabean N. Nagacevschi* (*Cultura*, nr. 33, 19 august 1967) [55]; *Dirijorul și compozitorul Mihail Bârcă* (*Literatura și arta*, nr.18, anul 1988) [57]; *Maria Cebotari* (Calendar, 1990); *Nicolae Nagacevschi* (Calendar, 1990); *Anastasia Dicescu* (Știința, nr. 6, iunie 1995); *Spectacolele de operă la Conservatoarele din Chișinău în perioada interbelică* (*Arta*, 1995) [59].

De asemenea, o colecție importantă de articole, ce relevă viața și activitatea cântăreților basarabeni celebri din timpurile demult apuse, o găsim semnată de cercetătorul și muzicologul Aurelian Dănilă. Dintre acestea remarcăm: *Anastasia Dicescu – Primul director al*

Conservatorului, în Literatura şi arta [90, p. 6]; *Maria Cebotari la Viena*, în Literatura şi arta [91 p. 6]; *Soprana Elena Basarab – 100 ani de la naştere*, în Literatura şi arta [94 p. 6]; *Lidia Lipcovscaia*, în revista Arta [95 p. 199-200]; *Alexandru Antonovschi (22.08.1863 – 13.03.1939)*, în revista Arta, [97, p. 122-124]; *Opera din Chişinău*, în revista Arta [98, p. 125]; *Bas–basarabeanul Sigizmund Zalevschi şi opera română*, în revista ştiinţifică Akademos, [99, p. 138-139].

Alte articole ar fi: Radiana R. *Viața și meșterii ei în Basarabia*, în revista *Viața Basarabiei* [256]; Ichim T. *Lidia Lipcovscaia – figură marcantă a teatrului liric basarabean*, în revista *Limba română* [133, p. 181-187].

O sursă importantă de articole cu caracter general, ce vizează biografia și portretul de creație, reiterând importante evenimente din activitatea cântăreților celebri basarabeni de operă, o regăsim și în cele câteva enciclopedii apărute la Chișinău: ***Советская Молдавия – краткая энциклопедия*** (Sovetscaia Moldaviia – cratcaia ănțiclopediia) (*Moldova sovietică – o mică enciclopedie*), (articole despre: Gavriil Afanasiu, Valentina (Elena) Cuza, Nicolae Nagacevschi) [347, p. 31, p. 318, p. 420]; ***Literatura și Arta Moldovei* (enciclopedie), vol. I, anul 1985,** (articole despre: *Alexandru Antonovschi*, *Gavriil Afanasiu*, *Lidia Babici*, *Mihail Berezovschi*, *Mihail Bârcă*, *Sigismund Zalevschi*, Valentina (Elena) *Cuza*, *Lidia Lipcovschi*); [295, p. 38, p. 71, p. 72, p. 88, p. 120, p. 243, p. 351, p. 386]; ***Literatura și Arta Moldovei* (enciclopedie), vol. II, anul 1986**, (articole despre: *Nicolae Nagacevschi*, *Cleopatra Hrșanovschi*, *Maria Cebotari*) [295, p. 74, p. 408, p. 419]; **Iurie Colesnic, *Chișinău* (enciclopedie)**, volum dedicat personalităţilor basarabene, printre care și câțiva cântăreți de operă faimoși din perioada interbelică [66].

Prin urmare, putem afirma că, deși mai mulți autori basarabeni amintesc în lucrările lor despre prezența cântăreților basarabeni pe scenele operelor din Cluj și București în perioada intebelică, până în prezent nu există un studiu dedicat în exclusivitate acestui fenomen. Mai mult de atât, artiști faimoși proveniți de pe meleagurile basarabene, care au decis să-și desfășoare activitatea la instituțiile sus numite, în acea perioadă, au fost renegați de muzicologia sovietică, fiind total necunoscuți în istoria muzicii naționale, exemple elocvente, în acest sens, fiind: M. Arnăutu, C. Ujeicu, F. Dobranscaia, Gh. Znamirovschi etc.

Există și lucrări, cum ar fi cele dedicate vieții artistice a sopranei Lidia Lipcovscaia, semnate de R. Arabadgiu, în care, perioada prezenței sale în România, a fost descrisă foarte lacunar, având caracter pur informațional.

Remarcam existența unor studii ample, în care autorii descriu evoluția cântăreților de operă în Basarabia la începutul secolului al XX-lea. Astfel de lucrări, precum cele semnate de

Aurelian Dănilă, oferă un bogat material factologic, în special referitor la prezența acestor artiști de operă la Chișinău, studii, care ne îndeamnă la o cercetare ulterioară, privind destinul artistic al mai multor compatrioți de-ai noștri, pe scenele românești de operă din perioada interbelică.

1.2. Investigarea fenomenului liric basarabean în realitatea culturii înterbelice românești, proces dezvăluit în literatura de specialitate din România

În România, investigaţiile privind contribuţiile cântăreților basarabeni de operă din perioada interbelică, nu au făcut obiectul unor preocupări sistematice ale muzicologilor, ele purtând mai curând un caracter sporadic şi fără pretenţia unor studii de anvergură. Dintre autorii români, care au cercetat și au scris despre istoria artei interpretative în România, îl regăsim pe reputatul Viorel Cosma. Muzicolog, lexicograf și critic muzical român, numit simbolic, profetul muzicii românești, Viorel Cosma are peste o sută de titluri publicate. Devotamentul și meticulozitatea, cu care cronicarul român s-a preocupat de parcursul artistic al artei interpretative românești, ne ajută astăzi să descoperim destinul creator al mai multor artiști proveniți din Basarabia, a căror carieră la un moment dat a fost legată de activitatea instituțiilor de cultură românești.

Pentru studiul nostru de cercetare am parcurs câteva din lucrările sale. Printre acestea, un demers istoric privind arta românescă, și în special, spațiile unde s-a produs actul artistic propriu–zis, regăsim în volumul *România muzicală*, apărut la București în anul 1980 [80]. Cartea descrie instituțiile de cultură apărute în România în secolul al XX-lea, printre care aflăm: instituții lirico–dramatice, filarmonici și orchestre simfonice, formații și ansambluri camerale, teatre de revistă și estradă, fanfare militare și civile, formații de muzică ușoară, rock, folk și jazz. Paleta articolelor scurte sunt încadrate în descrieri succinte, ce cuprind și cele două instituții lirice românești, și anume, Opera Română din Cluj și București.

Articolul despre Opera bucureșteană, debutează cu câteva din evenimentele ce au precedat înființarea acestei instituții lirice de stat. Tot aici sunt trecute de autor și câteva din titlurile românești cu impact puternic la publicul spectator, nume de compozitori, dirijori, soliști etc. Dintre artiștii basarabeni, pe care i-a cunoscut publicul din România, autorul Viorel Cosma amintește în cartea sa, de Sigismund Zalevschi, Elena Cernei, și nu în cele din urmă de Maria Cebotari, despre care scrie că, alături de nume reprezentative precum: Paul Constantinescu, Tiberiu Brediceanu, Clara Haskil, Dinu Lipatti, Elena Teodorini, Hariclea Darclée, Florica Cristoforeanu, George Georgescu, Constantin Brăiloiu etc., “a ridicat în lume prestigiul muzicii românești din prima jumătate a veacului XX” [80, p. 10].

Cartea a fost scrisă întru-un climat social–politic cenzurat, astfel că evenimetele descrise de autor în cartea sa, poartă o ușoară tentă politică, fiind redate ca aparținând culturii muzicale socialiste românești. Volumul poate fi folosit ca și ghid informativ cu date primare despre istoria instituțiilor de cultură, apărute în secolul al XX-lea în România.

Un alt studiu important al muzicologului român Viorel Cosma, privind istoria muzicii românești, aflăm în volumul apărut în anul 1977, *Două milenii de muzică pe pământul României* [79]. Lucrarea lui Viorel Cosma punctează principalele momente culturale și politico–sociale petrecute în spațiul geografic românesc, evenimente istorice ce și-au pus cu pregnanță amprenta pe viața culturală românească. În acest sens putem aminti de Revoluția din 1848 și unirea principatelor Munteniei cu Moldova, evenimente de o importanță covârșitoare pentru cultura națională românească situate într-o epocă de avânt politic și social de la mijlocul secolului al XIX-lea. Autorul demonstrează în studiul său interdependența școlii muzicale românești cu celelalte culturi naționale, un exponent de frunte în această direcție, fiind George Enescu.

Un alt aspect important, pe care-l regăsim în volumul lui Viorel Cosma, este evoluția și afirmarea teatrului muzical în spațiul românesc, traiect încununat de apariția instituțiilor naționale de operă la Cluj și București. Cartea reprezintă nu doar o istorie a muzicii romanesti, reconstituită de Viorel Cosma pe un tapet social–politic în diferite periode de timp, dar după cum mărturisește chiar autorul în prefața lucrării, o încercare de a releva contribuția școlii naționale românești la evoluția creației universale. Lucrarea, prin densitatea informațiilor furnizate, face dovada unei documentări asidue, Viorel Cosma folosindu-se la alcătuirea cărții de materiale din arhiva Bibliotecii Academiei Române, Arhivele centrale de Stat din București, muzeele Operei Române din București, Muzeul de istorie al orașului București, Muzeul de istorie din Constanța, Muzeul Brukenthal din Sibiu, Conservatorul Ciprian Porumbescu din București. Volumul semnat de muzicologul român prezintă interes pentru studiul nostru, întrucât, elucidează perfect climatul politic, social și cultural–artistic, în care au activat mulți dintre compatrioții noștri, pe scenele românești în perioada interbelică.

O altă lucrare de amploare semnată de Viorel Cosma, este seria de cărți intitulate *Enciclopedia muzicii românești* [82; 83]. Până în prezent au apărut doar primele două volume. Autorul a conceput această enciclopedie ca un ghid larg, rapid, eficient și sintetic, ce prezintă interferențe cu literatura, teatrul, cinematografia, coregrafia, știința etc. Enciclopedia, prin largul aparat critic (bibliografie, discografie, filmografie, videografie), satisface orice ambiție de investigație laborioasă pentru viitor. Lucrarea cuprinde un bogat material enciclopedic despre: diferite orchestre și colective muzicale; termeni de formă și agogică muzicală; descrierea orașelor muzicale; termeni muzicali; instrumente muzicale; ilustrații (fotografii vechi, imagini cu

săli de concerte, biblioteci, biserici, teatre, fotografii cu artiști); date biografice referitoare la diverși artiști, compozitori, dirijori, cântăreți etc. În această enciclopedie găsim articole despre mai mulți basarabeni care s-au afirmat atât în Basarabia și România, cît și pe alte scene europene importante. Tot aici autorul oferă material biografic și bibliografic despre: G. Afanasiu, A. Antonovschi, M. Arnăutu, M. Berezovschi, L. Babici, E. Babad, E. Basarab, M. Bârcă, A. Baianova, G. Bertini, L. Boxan, M. Boxan, M. Bieșu etc.

Un studiu important în muzicologia românească apare în anul 2010 la editura *Charmides*, lucrare intitulată *Opera Română din Cluj*. O monografie semnată de Octavian Lazăr Cosma, în care autorul punctează, sub forma unui discurs cronologic, cele mai importante evenimente artistice desfășurate la Opera Română din Cluj în secolul al XX-lea [76]. Perioada propusă de autor este cuprinsă în cele două volume, primul acoperind intervalul de timp de la debutul instituției (1919) și până în anul 1959, iar cel de al doilea volum, descrie evenimentele petrecute la Opera Română din Cluj între anii 1960–1999. Trebuie menționat că, lucrarea este una destul de voluminoasă, cuprinzând în total 1689 de pagini (889 și 800 de pagini). Octavian Lazăr Cosma reiterează în monografia sa nobilul trecut al Operei Române clujene, într-o panoramare a stagiunilor și a evenimentelor petrecute la Opera din Cluj, începând chiar cu anul 1919, an în care a luat ființă prima Operă de Stat românească – Opera Română din Cluj. Monografia tratează istoria Operei Române de la Cluj pe parcursul a 80 de ani de existență, și este un excelent document istoric, analitic și statistic, în care autorul pune accent pe informarea exactă, oferind date atât în format brut, cât și prelucrate și ordonate în diferite grafice și statistici. Cartea autorului Cosma dezvăluie informații precum, numărul de reprezentații pe care l-a avut oricare titlu în fiecare stagiune, în unele cazuri chiar și numărul biletelor vândute pentru anumite spectacole. De asemenea, monografia autorului român aduce un material fotografic impresionant, un parcurs istoric, cultural și artistic în imagini, deschizând astfel, acolo unde este posibil, prin imortalizări din premierele vremii, câte o cale spre atmosfera evenimentului evocat. Totodată, autorul încearcă să recreeze și mediul local sau național în care au loc spectacolele, câteodată, invitând cititorul dincolo de cortină, chiar în laboratorul de creație regizoral–interpretativă etc.

Modalitatea conceperii acestei sinteze este una reconstitutivă. Din înmănuncherea detaliilor și din adiționarea și comentarea materialelor referitoare la viața de zi cu zi a Operei clujene, rezultă o adevărată cronică a acesteia. Mari voci, regizori de excepție și premiere memorabile, întâlniri între mai multe nume sonore pe aceeași scenă – toate acestea și multe altele, sunt desfășurate într-o reconstituire plină de acribie și de precizie. Totodată, descoperim în monografia lui Cosma rostul unui pilon, precum a fost Opera clujeană, în vremuri de control

ideologic şi de penurie, arătând cât de important poate fi pentru moralul unei națiuni, supuse încercărilor, să existe ca un îndemn și un sprijin moral, o artă funcțională și un contact permanent cu frumosul.

Cele două volume pot servi ca o bună introducere în universul repertorial al genului, făcând cunoştință cu nume sonore din arta lirică românescă, dar și cu unele dintre cele care au vizitat orașul de pe Someș, prezențe semnificative ale unor artişti de marcă, de asemenea, de momente de forță și de slăbiciune ale unui ansamblu de operă clujean, colectiv cu un puternic impact cultural în România. După cum mărturisește chiar autorul monografiei în introducerea primului volum, domnia sa s-a ajutat în demersul său cronologic, de materialul dactilografiat a lui Caius Olaru, bibliotecarul Operei din Cluj din perioada interbelică, datorându-i acestuia toate informațiile de natură statistică, inserate la sfârșitul stagiunilor. De asemenea, în întocmirea acestui volum, autorul a depistat fonduri particulare, dispersate în mai multe centre din România, la artişti, la urmașii acestora și la iubitorii de operă. Meritul incontestabil al cărţii muzicologului Octavian Lazăr Cosma constă în marea ei valoare documentară, rezultată din cercetarea minuţioasă a materialelor din arhive, a articolelor din presă, a bibliografiei memorialistice, aceasta aparţinând unor autori marcanţi şi unor mari personalităţi artistice, precum şi a fasciculelor netipărite ale studiilor documentare despre Opera Română din Cluj ale lui Caius Olariu, de la începuturi şi până în 1958, materiale bazate pe surse documentare, utilizate în 1939 într-o schiţă monografică, cu caracter general, de Ioan Gherghel. Numeroase fotografii ale marilor interpreţi, realizate artistic de autori necunoscuţi, găsite după insistente căutări, precum şi alte obiecte păstrate de la urmaşii acestora, cum sunt, de exemplu, cele din casa de la Bistriţa Bârgăului a lui Constantin Pavel, sunt prezentate în valorosul volum întocmit de Octavian Lazăr Cosma.

Un material vast, referitor la activitatea Operei din Bucureşti și multitudinea de artişti care i-au călcat pragul, evoluând pe scena lirică bucureşteană, regăsim în monografia – *Opera Română din Bucuresti*, volume semnate de muzicologul român, Anca Florea [116; 117]. Autoarea descrie în cartea sa cursul evenimentelor care s-au petrecut pe scena Operei Naționale din Bucureşti chiar de la înființarea acestei instituții, pe 8 decembrie 1921, seara inaugurală a Operei Române instituţionalizate. O istorie a Operei bucureştene divizată în mai multe volume, fiecare volum concentrându-se asupra unui deceniu din existența sa, asupra artiștilor, care au consacrat-o, asupra spectacolelor, distribuțiilor și mai cu seamă, asupra impresiilor de după acele spectacole, apărute în cărți de memoralistică, arhive personale, cronici din presa timpului sau materiale din Arhiva Operei Române din Bucureşti etc.

În aceste volume regăsim, de asemenea, multe alte ştiri şi informaţii, elemente de epocă, de ordin social, politic, economic, evenimente, care prezintă activitatea cotidiană a Operei bucureştene, în contextul social–politic şi economic al perioadelor respective. Cu atât mai mult, cu cât autorul monografiei a găsit în ziare şi reviste, articole scrise de solişti binecunoscuţi sau de directori ai Operei, extrem de „ancoraţi" în cerinţele timpului, teatrul confruntandu-se cu abuzuri, conflicte, probleme greu de imaginat. Mirajul spectacolelor adesea excepţionale contrastează brutal cu realitatea dură a cotidianului, cititorii reuşind să descopere „mărirea şi decăderea" Operei Române, în diverse etape ale existenţei sale frământate.

Firul cronologic, depănat de autor în studiul său, cuprinde aproape toate spectacolele stagiunilor, cu distribuţii şi detalii asupra evoluţiei soliştilor şi ansamblului, ba chiar şi cu adnotări „de culise", însoţite de articole decupate din presa vremii, programe de sală, cronici, interviuri, amintiri – în parte, puse la dispoziţie de împătimiţi melomani sau chiar de către interpreţi, altele preluate din însemnările decupate din comentariile bibliotecarului Ionaşcu, din perioada interbelică. Anca Florea mai pune la dispoziția cititorului, informații privind activitatea zilnică a teatrului, precum şi concertele, turneele, concursurile la care participau artiştii acelor ani, angajaţi sau doar invitaţi pe scena lirică, încercând să le urmărească şi eventuala carieră internaţională ulterioară.

O altă sursă, nu doar importantă, dar și plauzibilă, capabilă de a reitera evenimentele artistice petrecute la Operele din Cluj și București în perioada interbelică, avându-i protagoniști pe artiștii lirici basarabeni, o regăsim în mai multe culegeri de amintiri, apărute în România sub forma unor cărți de memoralistică. Aceste documente „morale", au capacitatea de a elucida acțiunea actului artistic propriu-zis, petrecut sub forma unor evenimente precum: spectacolele, concertele, repetițiile, sau amintirile din viața de zi cu zi; despre felul de a fi, particularități legate de aspectele fizice, sufletești ale artiștilor basarabeni (Dinu Bădescu – *Pe Cărările unei vieți de boem* [38]; Ella Istratty – *De vorbă cu Edgar Istratty* [148]; Despina Petecel – *Muzicienii noştri se destăinuie* [236]; Florica Cristoforeanu – *Amintiri din cariera mea lirică* [84]; George Niculescu–Basu – *Cum am cântat eu...* [198]; Corneliu Buiescu – *Gheorghe Folescu* [48]; Emil Marinescu – *Portrete şi siluete din lumea operei* [187]; George Niculescu–Basu – *Amintirile unui artist de operă* [199]; Dan Smântânescu – *Portrete şi autoportrete (cântăreţi români)* [277]; Nicolae Miu – *Amintiri din sala Operei clujene* [191]; Viorel Cosma – *Dirijorul Egizio Massini* [81]; Elena Drăgulinescu–Stinghe – *Amintiri* [102]; Nicolae Secăreanu – *Din viaţa mea de artist* [273]; Jean Bobescu – *La pupitrul operei. Amintiri* [42]; Ella Istratty – *Jean Athanasiu* [149].

Mulți dintre autorii acestor carți de memoralistică oferă spații ample în volumele lor, sau chiar capitole întregi dedicate artiștilor basarabeni, fapt ce denotă nu doar importanța prezenței

lor la instituțiile lirice românești, dar și impactul moral, pe care l-au avut mulți dintre compatrioții noștri pentru generații de artiști români din acea vreme (S. Zalevschi, L. Lipcovscaia, M. Arnăutu etc.)

Aceste surse de materiale cu caracter artistico–documentar, apărute sub forma unor volume de memorii, ne ajută astăzi să reconstituim multe din elementele legate de personalitatea artistului și omului din acele vremuri, în care de multe ori, arta constituia un mod de existență a unor personalități lipsite de orgolii și vanitate, rămase astăzi pentru mulți, în neantul timpului trecut. Amintirile și întâmplările legate de artiștii basarabeni, regăsite în paginile acestor culegeri, ne demonstrează în multe cazuri, că personalitatea, talentul și dăruirea câtorva din artiștii veniți din Basarabia, au marcat destine întregi, precum cel al lui Gheorghe Folescu sau Nicolae Secăreanu, pentru care, basul Sigismund Zalevschi, a fost nu doar un artist complex, dar și un prieten devotat, care le-a călăuzit pașii carierei.

O sursă importantă, în demersul nostru științific, o constituie colecția de ziare și reviste din perioadă interbelică. În publicații precum: *Patria*, *Curentul*, *Curierul artelor* etc., găsim cronici din spectacole, interviuri, articole ample cu privire la destinul artiștilor din acele vremuri etc. Părerile împărțite ale cronicarilor ne ajută astăzi să redescoperim adevărata valoare, pe care au avut-o mulți din artiștii acelor vremuri, din păcate, privați de posibilitatea unor înregistrări audio sau video. Aceste crâmpee decupate din presa interbelică, referitor la spectacole, personalități artistice sau în general soarta artistului din acea perioadă, servesc astăzi ca și adevărate documente istorico–social–artistice, rămase peste timp drept mărturii ale unor evenimente unice, a căror protagoniști au fost, de multe ori, cântăreții proveniți de pe meleagurile basarabene. În acest sens am consultat peste 2000 de diverse publicații: ziare și reviste, consolidând o adevărată bază documentară, a cărei analiză a generat imagini despre diferite spectacole, concerte sau premiere la care au participat artiști basarabeni din perioada interbelică pe scenele din Cluj și București. Rezultatul acestui studiu ne arată că, părerile referitoare la prezența lor la Cluj și București au fost unanim apreciate atât de public, cât si de spectatorii prezenți la acele spectacole. Pe de altă parte, exodul masiv al artiștilor lirici basarabeni la teatrele de operă din Cluj și București din perioada interbelică a fost remarcat în mai multe rânduri și de muzicologia românească. În multe cazuri aceștia au fost, pe nedrept, catalogați ca, fiind cântăreți ruși.

Problema de cercetare constă în demonstrarea importanței pe care a avut-o activitatea interpreților basarabeni pentru teatrele de operă din Cluj și București în perioada 1920–1940. **Soluționarea acestei probleme** a necesitat o tratare multilaterală, sintetizând în acest sens diferite aspecte, precum cele istorico–diacronice, social–politice, multiculturale. În rezultat, am

preconizat să cercetăm existența fenomenului liric basarabean, care și-a pus amprenta asupra devenirii teatrelor de operă românești în perioada interbelică, realizând o analiză detaliată a activității acestora la Cluj și București.

Această teză este o primă încercare de a prezenta activitatea creatoare a interpreților basarabeni la teatrele de operă românești dintr-o perioadă determinată. Studiul realizat tinde să completeze mai multe goluri din istoria artei interpretative din Republica Moldova, legate de activitatea unor importanți artiști basarabeni, care din motive obiective și-au desfășurat cariera artistică pe alte meleaguri decât cele natale.

Scopul tezei constă în cercetarea complexă a activității interpreților basarabeni din perioada interbelică la teatrele de operă din Cluj și București. Pentru realizarea acestuia ne-am propus următoarele **obiective**:

1. scoaterea în relief a similitudinilor între debutul și tradiția teatrului liric în România și Basarabia;

2. evidențierea factorilor importanți care au determinat procesul migrării artiștilor basarabeni la Operele din Cluj și București;

3. descoperirea celor mai reprezentativi artiști basarabeni prezenți pe scenele lirice din Cluj și București în perioada interbelică și sistematizarea școlilor în care s-au format aceștia;

4. depistarea noilor documente şi materiale din arhivele Operelor Naționale din Cluj și București;

5. întocmirea registrului cu toate premierele din perioada 1920–1940 la Operele din Cluj și București cu participarea interpreților basarabeni;

6. cercetarea presei din perioada interbelică privind activitatea lor la teatrele sus menționate;

7. determinarea impactului prezenței acestora asupra devenirii celor două instituții lirice românești din perioada interbelică.

Problema ştiinţifică importantă soluţionata constă în abordarea complexă a activității interpereților basarabeni din perioada interbelică la teatrele de operă din Cluj și București, fapt ce a condus la aprecierea obiectivă a activităţii creative a acestor artiști, în vederea determinării impactului pe care l-au avut asupra devenirii Operelor Române din Cluj și București, având drept rezultat aprofundarea cunoştinţelor istorico–teoretice despre evoluţia fenomenului operistic basarabean.

Metodologia cercetării ştiinţifice. Eşafodajul metodologic şi teoretico–ştiinţific al tezei de faţă se bazează pe metodele: istorică de cercetare, istorico–cronologică, cât și istorico–comparativă, sprijinite pe cercetarea indirectă, mediată de sursele documentare existente. În

realizarea acestei lucrări am dat întâietate metodei complexe de studiere a evenimentelor istorice, pe baza principiului statistic, problematic şi cronologic, cumulând aspectele caracteristice metodologiilor muzicologice şi istorice, precum și anumite concepte sau variabile din metoda sociologică de cercetare.

Noutatea şi originalitatea ştiinţifică. Studiul tratează fenomenul artistic interpretativ basarabean în cadrul vieții culturale românești din perioada interbelică, cu focusare pe domeniul artei teatrului liric. Pentru prima dată în muzicologia din Republica Moldova au fost analizate aspecte noi ale problemei precum cele legate de tradiția și impactul prezenței cântăreților basarabeni la teatrele lirice de Stat din Cluj și București în perioada anilor 1920–1940.

Semnificaţia teoretică a studiului constă în îmbogăţirea bazelor teoretice, privind istoria culturii artistice din perioada interbelică, atât națională, cât și universală. În cadrul tezei sunt prezentate dovezi documentare capabile să demonstreze importanța pe care au avut-o interpreții basarabeni în activitatea Teatrelor de operă din Cluj și București, în perioada 1920–1940. Teza este o contribuţie în studierea istoriei fenomenului operistic din perioada basarabeană.

Valoarea aplicativă a lucrării și implementarea rezultatelor ştiinţifice. Conţinutul tezei poate fi utilizat în mod practic și teoretic ca și material didactic pentru cursurile de *Dramaturgia teatrului de operă*, *Istoria muzicii*, *Măiestrie de operă*, *Istoria artei vocale*, atât în cadrul instituțiilor de învățământ preuniversitar, cât și universitar. Totodată, materialele vor aduce o contribuție certă la identificarea și conservarea patrimoniului cultural și artistic al Republicii Moldova.

Până în momentul de față, în literatura de specialitate, tematica propusă nu a fost îndeajuns studiată. Focusarea asupra activității, și importanța interpreților basarabeni în procesul de afirmare a celor două instituții lirice, emblematice pentru cultura românească interbelică, constituie adevărata miză a investigației.

Rezultatele ştiinţifice au fost implementate prin publicarea a nouă articole ştiinţifice cu un volum total de 5.0 c. a. şi cinci rapoarte susţinute la conferinţe naţionale şi internaţionale (în Republica Moldova și România), axate pe problematica respectiva.

1.3. Concluzii la capitolul întâi

În rezultatul analizei literaturii de specialitate, am stabilit gradul de valorificare ştiinţifică a fenomenului operistic basarabean din perioada interbelică. Studierea materialului ştiinţific existent ne-a permis să conturăm următoarele concluzii:

1. Putem afirma că în Republica Moldova nu există decât câteva volume dedicate exclusiv cântăreților basarabeni de operă din prima jumătate a secolului XX (*Maria Cebotari* de

Aurelian Dănilă; *Знаменитые певцы Молдавии* de Gleb Ceaicovschi–Mereşanu; *Неоконченная симфония: очерк жизни и творчества певицы, Марии Чеботари* de Rodion Arabadgiu; *Очарованная песней*: *страницы жизни и творчества Л. Я. Липковской* de Rodion Arabadgiu; *Судьба примадонны: Воспоминания и документы о жизни и творчестве Л. Я. Липковской* de Rodion Arabadgiu și doar unul singur apărut în România, *Consonanțe lirice*, volum semnat de Mihail Arnăutu și Ligia Ardelean.

2. Constatăm că s-a vorbit fragmentar despre prezența cântăreților basarabeni la Operele din Cluj și București din perioada interbelică, subiectul fiind unul cenzurat de muzicologia sovietică. Astfel, s-a format o perioadă lacunară în parcursul istoric al devenirii teatrului liric basarabean, un destin materializat și privit de această dată prin prisma activității mai multor artiști lirici basarabeni pe scena instituțiilor lirice din Cluj și București.

3. Urmărind și studiind lista publicațiilor la tema tezei, descoperim în special, în lucrările din literatura sovietică postbelică, multe goluri și inexactităţi în tratarea problemei, aspect dictat de cenzura politică din acea perioadă. Un exemplu elocvent în acest sens este cartea lui S. Brîseakin, *Культура Бессарабии 1918–1940.* Subiectul prezenței artiștilor lirici basarabeni din perioada interbelică la Cluj și București a fost atins fugitiv, în multe cazuri autorul evită intenționat să vorbească despre importanța acestora pentru teatrele lirice românești de stat.

4. Lista lucrărilor enumerate poate servi ca un ofertant material documentar, ce propune o perspectivă clară asupra cercetării ulterioare a parcursului creativ a artiștilor lirici basarabeni din perioada interbelică, pe o parte dintre ei regăsindu-i pe scenele Operelor din Cluj și București.

5. O sursă importantă, și totodată plauzibilă, capabilă de a reitera evenimentele artistice petrecute la Operele din Cluj și București în perioada interbelică, avându-i protagoniști pe artiștii lirici basarabeni, o regăsim în mai multe culegeri de amintiri, apărute în România sub forma unor cărți de memoralistică.

6. Exodul masiv al artiștilor lirici basarabeni la teatrele de operă din Cluj și București din perioada interbelică a fost remarcat în mai multe rânduri și de muzicologia românească. În multe cazuri aceștia au fost pe nedrept catalogați ca fiind cântăreți ruși.

7. Analiza literaturii publicate care se referă la activitatea interpreților basarabeni de operă la Cluj și București din perioada anilor 1920–1940 ne permite să conchidem că tema n-a devenit obiectul unui studiu exhaustiv unde ar fi fost analizată multilateral, sub aspect artistic, istoric și cultural. În majoritatea cazurilor problema este tratată sumar într-un context mult mai amplu şi în limite cronologice mai vaste. Această situaţie denotă că problema respectivă necesită noi contribuţii istoriografice.

2. PREMISELE MIGRĂRII ARTIȘTILOR LIRICI BASARABENI LA TEATRELE DE OPERĂ DIN CLUJ ȘI BUCUREȘTI

2.1. Evoluția fenomenului operistic în Basarabia și România la începutul secolului al XX-lea

Evoluția fenomenului operistic în Basarabia la începutul secolului al XX-lea

Circumstanțele creării în 1918 a unei societăți de operă, numită sugestiv Opera basarabeană, a fost rezultatul unui întreg proces cultural–artistic petrecut în Basarabia și în special la Chișinău. În demersul nostru asupra problemei, am încercat să găsim factorii esențiali, care, nu doar că au generat și susținut evoluția fenomenului operistic în Basarabia, dar care au și determinat apariția unui teatru de opera autohton, unul dintre simbolurile fenomenului cultural de o covărșitoare importanță pentru arta și cultura basarabeană.

Existența și evoluția fenomenului operistic în Basarabia la începutul secolului XX, se poate urmări, în primul rând, prin prisma celor două componente importante ale vieții muzicale din acea perioadă: înființarea școlilor de muzică și turneele artiștilor și trupelor străine de operă și operetă în Basarabia. După ce timp de 20 de ani Chișinăul se mulțumește cu vizite sporadice ale artiștilor de vază și cu amatori autohtoni, motivul fiind într-o mare măsură lipsa unei săli suficient de spațioase pentru a adăposti o trupă de operă sau operetă, la începutul secolului XX se construiesc și se amenajează câteva incinte mai mari: sala lui Oradovschi, sala Auditorului, și poate cel mai reprezentativ edificiu în acest sens, sala Adunării Nobilimii, mărită considerabil în anul 1900 [43, p. 20, p. 29]

Datorită așezării geografice, dar și tronsonului de cale ferată Iași–Chișinău–Odesa, apărută în anii ’70 ai secolului al XIX-lea, viața muzical–culturală a Chișinăului cunoaște un progres semnificativ la începutul secolului al XX-lea. Mulți artiști ruși sau străini în drumul lor dinspre sau spre Rusia, dădeau concerte și spectacole în Basarabia. Astfel publicul basarabean a cunoscut și a ascultat pe unii dintre cei mai importanți interpreți ai momentului [350, p. 45]. De asemenea, un rol extrem de important în dezvoltarea vieții muzicale în Basarabia la începutul secolului al XX-lea, și cu precădere pentru formarea apetitului pentru spectacolul de operă, l-au jucat trupele de operă străine. Turneele acestora au contribuit în mare măsură la formarea gustului publicului pentru genul în cauză, pregătind numeroși spectatori pentru înțelegerea spectacolului de operă.

Comparativ cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la începutul secolului al XX-lea se intensifică numărul acestor formații la Chișinău. Prezența unor celebrități ai operei italienești precum: E. Giraldoni, L. Tetrazzini, M. Battistini, A. Vilgelmi, T. di Lorenzo, A. degli Abbati–Campodonico, M. Zembrich, sau personalități rusești, ca I. V. Tartakov, F. Șaleapin,

N. N. Figner, L. G. Iakovlev, M. E. Medvedev, L. V. Sobinov, A. V. Smirnov, P. I. Țesevici, O. I. Kamionskii, G. A. Alcevskii, M. I. Dolina, I. A. Melinicov, M. N. Kuznețova–Benua, A. V. Nejdanova, și alții, au răsfățat publicul basarabean, obișnuindu-l cu adevăratul gen operistic. Prezența acestor artiști a adus faimă orașului Chișinău, recunoscut atunci, ca unul dintre cele mai muzicale orașe dintre provinciile rusești [351, p. 108; 43, p. 29; 96, p. 11].

Judecând numai după lista de titluri prezentate de trupele operelor italienești, ucrainene, sau a celor rusești de sub direcția lui Șein, Valentinov, Liubimov, Cerepnikov, Zurabov, Saltîkov sau a altora, constatăm că, acestea desfășurau la Chișinău adevărate stagiuni de operă. Publicului basarabean i-au fost prezentate adevărate capodopere ale genului, precum: *Rigoletto*, *Demonul*, *Traviata*, *Bal mascat*, *Carmen*, *Mignon*, *Evghenii Oneghin*, *Faust*, *Bărbierul din Sevilla*, *Ruslan și Ludmila*, *Aida*, *Bohema*, *Cavaleria rusticană*, *Lakmé*, *Lucia di Lammermoor*, *Robert–diavol*, *Othello*, *Hughenoții*, *Dama de pică*, *Masepa*, *Samson și Dalila* [351, p. 108].

De mai multe ori, sosește la Chișinău și Societatea de operă a artiștilor ruși, sub conducerea lui A. Suhodolski. În repertoriul prezentat de această trupă se regăseau atât titluri de operă, cât și spectacole de teatru acompaniate de muzică și dansuri, în mare parte, lucrări semnate de autori ucraineni. S-a remarcat la Chișinău, de asemenea, prezența trupei italienești de opera, condusă de Castelano, susținând spectacole cu concursul soliștilor Monti Bruner, Modesto Delabatti, și alții [351, p. 109]. Aceste reprezentații de operă nu doar că au contribuit în mare măsură la formarea gustului publicului pentru genul operistic, dar au și pregătit numeroși spectatori pentru înțelegerea acestui tip de spectacol.

Pe lângă spectacolele de operă, publicul din Chișinău a avut ocazia să cunoască și un bogat repertoriu de operetă. În anii 1899, 1901, 1902 și 1903 la Chișinău a jucat trupa de operetă a lui P. S. Alexandrescu. Prezența acestei trupe în Basarabia a provocat cea mai sinceră admirație pentru teatrul românesc. Acest colectiv artistic a prezentat printre altele, titlurile: *Boierul și ciubotarul*, *Nunta la țară*, *Flautul fermecat*, *Nebunia de amor*, *Baba–Hârca*, *Karabin–Ispoli*. Tot în acea perioadă, în debutul secolului al XX-lea, și-a făcut simțită prezența la Chișinău și opereta rusă a lui Novikov, o alternativă concurențială pentru reprezentațiile trupei românești de operetă [43, p. 33-34].

În 1908 a jucat la Chișinău *Compania lirică română* a lui Constantin Grigoriu, despre care, ziarele locale scriau după spectacole că, s-a prezentat într-un mod strălucit. Din formula artistică s-au evidențiat soliștii: V. Miciora, L. Apăteanu, F. Apăteanu, L. Maximilian și P. Alexandrescu. Printre succesele importante ale trupei române de atunci, s-a numărat opereta lui J. Offenbach, *Viața pariziană* [43, p. 34].

De un viu interes s-au bucurat la Chișinău, și turneele frecvente ale trupelor de operetă conduse de Krîlov, Șein și Gorev [351, p. 109].

O altă componentă indispensabilă a parcursului afirmării fenomenului operistic în Basarabia, proces care a evoluat treptat, generând apariția unei societăți autohtone de operă, a fost înființarea școlilor de muzică în orașul Chișinău. Acest eveniment social–cultural a avut cea mai mare implicare asupra dezvoltării culturii muzicale în Basarabia. Atât prin elevii săi, cât și prin publicul prezent la concertele și producțiile muzicale ale acestor unități de învățământ, școlile de muzică au trezit interesul populației pentru arta muzicală și au ridicat nivelul muzical–artistic al provinciei, instruind și obișnuind publicul să facă deosebire între muzica privită ca artă și diletantism.

După ce la sfârșitul secolului al XIX-lea în Chișinău a luat amploare o puternică mișcare muzicală cu caracter amatoristic, susținută de concerte și serate desfășurate în case și spații private, un reviriment în atmosfera muzicală din Chișinăului începutului de secol XX, o aduce sosirea compozitorului rus Vitalii Rebikov, autorul operei *V Grozu* (În toiul furtunii), lucrare prezentată publicului chișinăuian la 23 noiembrie 1900. Compozitorul V. Rebikov, datorită legăturilor sale cu lumea muzicală din centrul Rusiei, a reușit să înființeze la Chișinău, pe 24 februarie 1899, secția *Societății imperiale ruse de muzică*. În cadrul secției au fost organizate clase de muzică, transformate ulterior (1900) în școală muzicală. Însemnătatea acestei unități de învățământ pentru viața muzicală a Chișinăului începutului de secol XX, a fost de o importanță covărșitoare. Școala a adunat sub tutela sa, pe cei mai reprezentativi muzicieni din oraș. Printre specializările cele mai solicitate, predate la școala de muzică, se numărau, pianul, vioara și canto, iar dintre discipolii consacrați ai acestei școli, viitori soliști de operă, îi putem aminti pe Olga Grozovscaia și Sigismund Zalevschi [43, p. 25-28].

Mișcarea revoluționară din Rusia de la începutul secolului al XX-lea s-a resimțit și în mediul social–cultural din Basarabia. Sub influența factorilor social–politici se observă o schimbare în conținutul și formele de manifestare a actului artistic. Dacă până atunci concertele și spectacolele muzicale au fost o îndeletnicire, aproape în exclusivitate a anumitor păturii sociale, începutul secolului al XX-lea aduce eforturi semnificative pentru a coopta și a familiariza masele largi, cu acest fenomen. Printre cei care au susținut popularizarea și apropierea maselor largi de evenimentele cultural–muzicale din acea perioadă s-au numărat V. Gutor și V. Bogdanovici [350, p. 16]. În acest sens, o importantă amprentă pentru cultura muzicală a Chișinăului, la începutul secolului al XX-lea, a lăsat-o Școala particulară a lui Vasili Gutor. Înființată în 1901, unitatea de învățământ a reușit să adune sub egida sa mai mulți profesori importanți din Chișinău. Dintre absolvenții acestei școli, remarcăm pe viitoarea solistă

de operă Eugenia Luci (Lucezarscaia), dar și pe Alexandru Frunză, artist de operă și conducător al *Capelei curții imperiale rusești* [43, p. 19].

Aportul Școlii lui Gutor asupra vieții muzicale a Chișinăului a fost unul major. Doar în anul școlar 1900/1901, elevii școlii au susținut 8 serate, în care 71 de discipoli ai acestei unități de învățământ au interpretat 166 de lucrări muzicale, printre care regăsim mai multe fragmente de operă semnate de compozitori ruși și străini [351, p. 83].

O altă școală apărută la Chișinău la începutul secolului al XX-lea, a fost cea condusă de K. F. Hrșanovschi, o școală mică, particulară de canto, denumită sugestiv: *Clasa cântului individual după programul conservatoarelor*. Această școală a fost utilă unor elemente cu voce, dar care nu doreau o anumită specializare în arta cântului [43, p. 28].

Începând cu anii ’60 ai secolului al XIX-lea mai mulți cântăreți basarabeni își fac studiile la instituții de învățământ din Rusia și Italia (A. Boldur, Muzica românească de azi. București, 1939, p. 750). În lipsa unui teatru de operă în Basarabia, aceștia rămân să-și desfășoare activitatea în diferite centre culturale europene și în special în teatrele de operă din Sankt–Petersburg și Moscova. Printre acești artiști dorim să-i amintim, în primul rând, pe: Valentina (Elena) Cuza, Alexandru Antonovschi, Gabriel Afanasiu, Lidia Lipcovscaia, Eugenia Lucezarscaia, Sigismund Zalevschi. Prezența acestor exponenți de seamă ai culturii basarabene pe scena teatrelor de operă din Rusia și din întreaga lume, cum a fost și cazul sopranei Lidiei Lipcovscaia, au stârnit nu doar admirația publicului, dar și respectul criticii de specialitate. Arta lor a fost recunoscută și comparată cu cele mai importante cariere solistice de operă ale acelor vremuri.

Renumele acestor artiști basarabeni, s-a confundat adesea cu destinul teatrului de operă rus, luând în considerare faptul că majoritatea dintre ei au studiat la Conservatoarele din Moscova și Sankt–Petersburg, apoi au făcut primii pași în arta spectacolului muzical, tot pe scenele teatrelor de operă ruse. Însă, revenirea unora dintre ei pe meleagurile de baștină, cum a fost cazul lui Alexandru Antonovschi, al Anastasiei Dicescu, sau mai târziu al Lidiei Lipcovscaia, a avut un puternic impact asupra înființării școlii basarabene de canto. Prezența lor la Chișinău a susținut semnificativ formarea și pregătirea unei pleiade de cântăreți, dintre care, mai mulți viitori soliști de operă.

Un laborator, în care s-au format mai multe voci de operă, a fost și Corul Arhieresc din Chișinău. Acest colectiv îndrumat câteva decenii la rând de Mihail Berezovschi, a fost o serioasă școală și o importantă pepinieră de cântăreți. Un exemplu elocvent în acest sens a fost Maria Cebotari, soprană cu renume mondial. Descoperită și îndrumată la începutul său de M. Berezovschi, M. Cebotari a cântat în Corul Arhieresc timp de 12 ani. Talentul pedagogic al

preotului și muzicianului M. Berezovschi, al acestui formator de voci și în special de sonorități vocale excepționale, așa cum a fost Corul Arhieresc din Chișinău, a reușit să descopere potențiale vocale remarcabile. Printre discipolii săi, viitori soliști de operă, s-au mai numărat: E. Berezovschi, A. Frunze, A. Șcurovschi și G. Borș [351, p. 83; 43, p. 36-44].

Primele încercări de înființare la Chișinău a unui teatru de operă particular autohton, i-au aparținut Bojenei Belousova, în anul 1910. În al său demers Bojenei Belousova, fiica nobilului basarabean Victor Antonovici Iacubovici, proprietara magazinelor de muzică din Chișinău, care serveau ca și centre de propagandă a artei muzicale teatrale, a fost ajutată de către G. I. Seidler, directorul Școlii de muzică, absolvent al Conservatorului din Paris. Din păcate idea a eșuat, și directorul Seidler, înverșunat luptător împotriva incompetenței și a corupției din filiala locală a S. M. R. din acea perioadă, a fost demis de la conducerea școlii [96, p. 17].

Un alt fapt important pentru arta vocală în Chișinău, a fost numirea profesorului V. S. Kormilov în funcția de director al Școlii de muzică în 1916. Absolvent al Conservatorului din Moscova, Kormilov a reușit să creeze nu numai o clasă serioasă de canto solistic în cadrul Școlii, dar să și organizeze din nou corul și orchestra elevilor. Din pacate și în acel moment, idea creării unui teatru de operă autohton, a fost încă prea timpurie. Doar în anul 1918, a devenit posibilă realizarea unei Societăți de operă basarabene, atunci când Jean Bobescu, sosit la Chișinău în cadrul turneului orchestrei simfonice ieșene, avându-l pe George Enescu la pupitru, acceptă provocarea creării unei companii de operă la Chișinău, devenind ulterior conducător muzical al acesteia [96, p. 17].

Apariția Operei basarabene la Chișinău a însemnat un proiect îndrăzneț și totodată un fenomen cultural cu o influență uriașă, asupra dezvoltării în regiune a culturii muzicale. Realizarea ideii de a organiza în Basarabia o societate de operă autohtonă, capabilă să susțină o stagiune întreagă, a stârnit un interes aparte, reușind să coopteze, atât muzicieni basarabeni, plecați demult în diferite orașe din Rusia, cât și soliști români de la Iași sau București. Menționăm că un fenomen similar vom observa mai târziu, și în cazul cântăreților basarabeni plecați la Operele din Cluj și București. Trebuie să recunoaștem că înființarea companiei de operă în Basarabia a beneficiat de un set de împrejurări favorabile, atât culturale, cât și social–politice. Și aici, putem vorbi în primul rând despre revoluția din Rusia, care a generat refugierea mai multor artiști la Chișinău, atât basarabeni, cât și ruși. Dar totodată, remarcăm și vecinătatea Chișinăului cu orașul Iași, care în acea perioadă devenea capitala României, fiind adăpostul mai multor artiști români, refugiați în urma războiului, în care a fost implicată și România în acea perioadă.

Astfel că, primul proiect al Operei basarabene, ce a avut loc la Chișinău pe 6 august 1918, cu titlul *Faust* de Ch. Gounod, a reunit forțe artistice redutabile: de la Iași au venit – Jean Bobescu (dirijorul spectacolului), Florica Lupu, în rolul Margaretei și Jean Athanasiu (Valentin); Sofia Gorskaia, venită din Moscova și stabilită la Chișinău, în rolul Marthei; și nu în ultimul rând basarabenii, Giacomo Borelli (numele adevărat Simion Zaic, născut la Tiraspol) în rolul lui Faust, Grigore Melnic (Mefisto), Maria Krebs–Mori (Siebel) și Vasile Malanețchi, întruchipându-l pe Wagner.

În scurta perioadă de existență a Operei basarabene, cuprinsă între anii 1918 (august) și primăvara anului 1922, Compania lirică basarabeană apare sub diverse forme și titulaturi: *Opera basarabeană*, *Societatea basarabeană de operă*, *Compania basarabeană de operă*, *Opera artistică*, *Societatea artiștilor de operă* și nu în cele din urmă *Opera Națională* [96, p. 18-53].

În pofida dificultăților financiare și a indiferenței din partea autorităților Statului, Opera basarabeană a reușit mereu să renască în acești patru ani. Cu noi speranțe și ambiții a câtorva persoane, care nu au abandonat ideea existenței unui teatru liric autohton la Chișinău, Opera basarabeană a fost un fenomen artistic cu un puternic impact cultural, care a reușit să adune în capitala Basarabiei forțe artistice impresionante. Condusă, călăuzită, susținută financiar și moral în scurta sa existență, de Bojena Belousova, Jean Bobescu, Leon Dobronravov, Egizio Massini, Mihail Nasta, Opera basarabeană a reunit artiști și în special soliști de primă linie. Chișinăul a cunoscut în acea perioadă măiestria artistică a unor cântăreți, ca: sopranele F. Lupu, M. Tobuc–Cercas, E. Ivoni, E. Rodrigo, O. Grozovscaia, A. Dicescu, L. Babici, M. Zlatova, mezosopranele E. Luci (Lucezarscaia), S. Gorskaia, M. Izar, tenorii G. Borelli, N. Nagacevschi, M. Nasta, V. Karavia, A. Gheorghiewsky, G. Giorini, baritonii J. Athanasiu, A. Costescu–Duca, I. Gorschi, bașii S. Iankovski, Gr. Melnic, R. Steiner, V. Malanețchi, Z. D'Arin etc. Pe mulți din această listă, îi vom regăsi mai târziu, devenind prim soliști la Operele de Stat din Cluj și București.

Repertoriul abordat de Opera basarabeană a reușit să adune o colecție impresionantă de titluri din repertoriul italian, francez și rus. Publicul basarabean a urmărit adevărate capodopere ale genului liric, precum: *Faust*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Aida*, *Tosca*, *Dama de Pică*, *Evghenii Oneghin*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Ebreea*, *Bărbierul din Sevilla*, *Carmen*, *Papuceii*, fragmente din *Rusalka*, *Demonul*, *Ernani*, *Demonul* [43, p. 39-40; 96, p. 18-53, p. 93-115].

În altă ordine de idei, în vara anului 1919 a început la Chișinău mișcarea de studio în arta de operă. Genul operistic câștiga din ce în ce mai mulți adepți și susținători în rândul tinerilor, astfel apare ideia organizării unei „Opere a tinerelor forțe", proiect inițiat pe 10 august 1919, la un an diferență față de spectacolul de debut al Operei basarabene. Formată din studenți ai școlii

de muzică, din cei ai Conservatorului, sau din simpli amatori, „Opera tinerelor forțe”, după trei luni de repetiții, reușește să prezinte publicului o nouă producție cu *Faust* de Ch. Gounod. Alături de o orchestră, care a cântat și în Opera Bojenei Belousova, condusă în acea seară de V. M. Seroținski, cu un cor pregătit de tânărul cântăreț S. I. Hânculov (unul din viitoarele elemente de valoarea ale corului Operei Române din Cluj), echipa de tineri soliști: L. Babici (Margareta), D. Berezovschi (Mefisto), M. Vinearski (Valentin), S. T. Veinberg (Siebel și Martha), și nu în ultimul rând, N. Nagacevschi, invitat în ultimul moment pentru rolul Faust, în locul tânărului A. Gurovici; proiectul tinerilor artiști lirici basarabeni a produs o puternică impresie asupra publicului, dar și asupra criticii muzicale. După acea premieră, ziarul *Bessarabia* din 13 august 1919, afirma cu îndrăzneală că, „Opera tinerelor forțe” era o mândrie, nu doar pentru orașul Chișinău, dar și pentru întreaga țară [96, p. 54].

Reușita proiectului a suscitat interesul tinerilor artiști și a publicului spectator pentru genul de operă, generând înființarea unui nou studiou de operă cu secții de dramă și balet. Condus de N. Nagacevschi, noul laborator artistic a reușit să adune în jurul său pe câțiva dintre cei mai importanți artiști–îndrumători în artele spectacolului liric. Astfel că, acest program de instruire a tinerilor artiști de operă, aproape la fel de amplu ca și în conservatoarele din capitală, a beneficiat de profesori, precum: N. Nagacevschi (Clasa de canto solistic și de expresie vocală), I. Bazilevschi (Clasa de ansamblu), C. Romanov (Clasa de teoria muzicii și solfegiu), L. Dobronravov (Clasa de estetică, istoria operei, machiaj, costum), E. Kozîreva (Clasa de expresivitate plastică și balet special), M. Basarabov (Clasa de declamație), R. Urlățeanu (Clasa de muzică națională românească), M. Bârcă (Clasa de cor), pictorița M. Berezovscaia (Clasa de machiaj pentru teatru).

În scurta sa perioadă de existență (27 noiembrie 1919 – 4 aprilie 1920), Studioul de operă condus de N. Nagacevschi a susținut 9 spectacole, în care tinerii artiști, alături de mentorii lor, au prezentat mai multe fragmente din opere. Printre aceste titluri regăsim lucrări reprezentative din repertoriul rus, italienesc și francez: *Dama de Pică*, *Mazepa*, *Evghenii Oneghin* și *Papuceii*, opere semnate de P. I. Ceaikovski, *Demonul* de A. Rubinștein, *Rusalka* de A. Dargomîjski, *Sadko* de N. Rimski–Korsakov, *Halka* de S. Moniuszko, *Traviata* de G. Verdi, *Bohema* de G. Puccini, *Paiațe* de R. Leoncavallo, *Aida* de G. Verdi, *Faust* de Ch. Gounod [96, p. 55-57].

O altă încercare de a promova spectacolul de operă la Chișinău, și în același timp să pregătească tineri cântăreți pentru o carieră în domeniul teatrului muzical, se regăsește în ideea înființării unei clase de operă din cadrul Școlii de muzică, al cărei director era V. S. Kormilov. Cu o perioadă de activitate mai scurtă decât cea în care a funcționat Studioul de operă al lui N. Nagacevschi (februarie–martie 1920), Clasa de operă din cadrul Școlii de muzică, alături de

conducătorul ei I. Gorski și dirijorul Lempkovici, a reușit să susțină patru spectacole, în care s-au prezentat câteva fragmente din operele: *Dama de Pică* și *Evghenii Oneghin* de P. I. Ceaikovski, *Demonul* de A. Rubinștein, *Boris Godunov* de M. Musorgski, *Traviata* și *Aida* de G. Verdi, *Faust* de Ch. Gounod [96, p. 58-59].

Astfel că, deși existența laboratoarelor artistice de promovare a artei spectacolului de operă, desfășurate în cadrul „Operei tinerelor forțe", Studioului de operă, cu secții de dramă și balet, și la Clasa de operă din cadrul Școlii de muzică, a fost de scurtă durată, activitatea acestora a jucat un rol semnificativ în dezvoltarea artei de operă în Basarabia. Experiența acumulată de discipolii acestor cursuri de inițiere în artele spectacolului de operă, îi va ajuta pe mulți dintre ei să se afirme în calitate de soliști sau coriști pe diverse scene ale teatrelor de operă.

O altă componentă importantă în evoluția și afirmarea genului operistic în Basarabia, o regăsim în existența Clasei de operă din cadrul Conservatorului *Unirea*, apărut la Chișinău în anul 1919. Fondată în anul 1923, Clasa de operă a avut drept scop, nu doar pregătirea tinerilor cântăreți pentru o viitoare carieră, într-un teatru de operă, dar și de a influența procesul de pregătire și apariția unui teatru de operă național la Chișinău. În mare măsură, datorită directoarei Conservatorului, soprana Anastasia Dicescu, activitatea susținută, dar și nivelul de pregătire a studenților vocaliști din cadrul Conservatorului, a permis clasei de operă abordarea, atât a fragmentelor din opere, cât și realizarea integrală a spectacolelor cu diverse titluri. Dintre astfel de proiecte, putem aminti prezentarea operei *Demonul* de A. Rubinștein, în anul 1930, sau spectacolul cu opera *Logodnica țarului* de N. Rimski–Korsakov [96, p. 61]. Cu siguranță că apariția și existența unei asemenea clase în cadrul Conservatorului, nu doar a pregătit viitori artiști de operă, dar a avut și cel mai mare impact asupra procesului de devenire a unui teatru de operă la Chișinău.

La modul general, putem spune că fenomenul operistic în Basarabia, la începutul secolului al XX-lea, a avut o evoluție ascendentă, procesul afirmării acestui gen fiind mult mai pronunțat la Chișinău, și lipsind aproape cu desăvârșire în alte orașe din Basarabia. Comparativ cu evenimentele muzical–culturale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea aduce condiții sociale și profesionale, mult mai bune pentru masele largi ale populației. Alte evenimente importante care a adus un aport considerabil la promovarea spectacolului de operă în Basarabia, o reprezintă, deschiderea la Chișinău a unor săli mai mari, folosite pentru desfășurarea spectacolelor de operă și operetă, și nu în cele din urmă, apariția unei căi ferate Iași–Chișinău–Odesa, care a facilitat sosirea în Basarabia a mai multor artiști străini consacrați, totodată crescând și numărul turneelor colectivelor de operă și operetă ruse, italienești, ucrainene etc. Protagoniștii concertelor și spectacolelor au fost în mare parte

muzicieni–profesioniști, absolvenți ai Școlii muzicale a lui V. Gutor și a Colegiului muzical din cadrul Filialei Societății Muzicale Ruse de la Chișinău.

Evoluția fenomenului operistic în România la începutul secolului al XX-lea

În demersul nostru asupra vieţii muzical–teatrale în România la începutul secolului al XX-lea, ne-am focusat atenția în special spre fenomenul operistic prezent la București și Cluj. Întru-un anumit sens, originea teatrului și a muzicii românești este identică, având aceleași rădăcini și antecedente. Cântecul și textul dramatic au mers împreună spre afirmarea și dezvoltarea creației muzicale naționale românești de operă. Potrivit practicii teatrale, începând chiar din prima jumătate a secolului al XIX-lea, spectacolul era însoțit de muzică. Directori de trupe teatrale, precum M. Millo sau C. Caragiale, apelează la talentul și priceperea compozitorilor Al. Flechtenmacher și J. Wachmann. Colaborarea se explică prin dorința antreprenorilor de a avea în repertoriu compoziții muzicale care să corespundă momentului teatral și să exprime, prin prisma intonațiilor de epocă sau populare, sensul emoțional al piesei jucate. Prin urmare, forma cea mai complexă, mai profundă și ca atare mai pregnant simțită în peisajul muzical al secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea, ce se consolidează pe meleagurile românești, o reprezintă spectacolul teatrului muzical, susținut de formații ambulante străine și autohtone.

Viața muzical–teatrală de la începutul secolului al XX-lea în România trebuie privită prin prisma evenimentelor politice și artistice petrecute în secolul al XIX-lea. În acel veac, fenomenul cultural a fost strâns legat și se explică prin venirea la București, Iași, Cluj, Brașov sau Sibiu a trupelor ambulante de operă străine, fenomen întâlnit în orașele românești încă din deceniul al optulea din secolul al XVIII-lea [75, p. 225-226].

Pe parcursul secolului al XIX-ea a existat o migraţie spre sud şi est din oraşe ca Viena, Milano, Veneţia şi Praga, proces care a fost vizibil în oraşe din Serbia, Ungaria, Grecia, Bulgaria și nu în ultimul rând în Țara românescă[1], fenomen care a făcut parte dintr-o acțiune îndelungată de schimb politic, social şi cultural. Astfel un număr de artiști din Austria, Italia, Franța, Germania, Cehia, au sosit în Principatele Româneşti exact la momentul când, printr-un proces susţinut pe larg de politica internaţională, modul de viaţă greco–otoman a fost abandonat în favoarea obiceiurilor din vest. Politica, economia şi cultura au suferit o profundă reformă care a afectat mentalităţi, limbi şi practici sociale. Artiștii străini de origine italiană, germană, franceză, cehă și în special muzicieni austrieci, invitaţi de prinţi sau familii influente locale, sau chiar cei sosiţi pe cont propriu în căutarea unor mandate favorabile, au participat activ la acest lucru de renovare, în principal în prima sa fază (1821–1859) [132, p. 189-196].

Separat de activităţile conduse de muzicienii care s-au stabilit în provinciile româneşti, punctele de contact au fost în mare măsură prin intermediul turneelor companiilor de operă, dar şi popasul artiştilor concertişti în sud–estul Europei vizitând oraşele României, majoritatea în drumul lor spre Rusia.

Companiile de operă, și în special cele franțuzești și germane, erau acelea care călătoreau în general din vest spre Bucureşti, trecând prin Viena – Budapesta – Arad – Timişoara – Sibiu – Braşov. Companiile italieneşti mai des au călătorit din est, adică din Kiev – Cernăuţi/Cernoveţ spre Iaşi, sau din Sankt–Petersburg – Odessa spre Iaşi şi Bucureşti [77, p. 26].

În aceeaşi perioadă producţiile autohtone creşteau ca număr. Dacă unii dintre autori au fost români care au studiat la Viena (spre exemplu Flechtenmacher), apoi alţii au fost chiar de origine austriacă (Wachmann, Wiest etc). În acelaşi timp, dramaturgia românească a prins profil cu atingerea sa specifică inspirată de melodii, dansuri şi subiecte luate din folclor (în mare parte din cel urban).

Deşi un aport considerabil l-au adus spectacolele trupelor străine de operă, meritul principal în formarea gustului pentru muzică al maselor nu revine acestora, ci trupelor româneşti de vodevil şi operetă, iar mai târziu, de operă, care, ducându-şi activitatea în condiţii extrem de nefavorabile, prezentau lucrări adesea inspirate din realitate, şi ale căror muzică, de cele mai multe ori, era de provenienţă populară. Dar nu numai ascultătorii preferau acest gen, ci şi compozitorii, deoarece, cu puţine excepţii, el constituia domeniul principal al creaţiei multora dintre aceştia: Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, George Stephănescu, mai târziu Ciprian Porumbescu, Tudor Flondor, Tiberiu Brediceanu, George Enescu etc [73, p. 15-41].

În timp ce companiile străine prezentau programele sale obişnuite în România, la fel ca şi în Austria, Ungaria sau Rusia, repertoriul contemporan a fost iniţiat de membrii teatrului local conform gusturilor băştinaşilor. Genurile mici erau preferate în absenţa grupurilor profesioniste (orchestre, coruri) capabile să cânte un repertoriu mult mai complex[2].

Pe parcursul călătoriilor prin Europa de est, mai mulţi artişti faimoşi au susţinut concerte în provinciile româneşti. Un aspect interesant, a fost faptul că, având ocazia să asculte muzica folclorică românească şi dorind să se apropie mai mult de audienţa lor, ei au compus mici piese cu teme folclorice, printre primele de acest gen, fără dubii, cu mare valoare documentară.

Prin urmare, în acea perioadă a existat un fenomen invers celui pe care-l trăim acum, și anume, mai mulți artiști străini și în special muzicieni austrieci au solicitat rezidenţă permanentă sau temporară în provinciile româneşti. Artiști precum, Elena Teyber, François Ruzitski [Rouschitzki, Rujițchi, Rouschinski, Rusitschi, Ruszitski], Johann Andreas Wachmann, Ludwig Wiest, Heinrich Ehrlich, Josef Herfner şi Eduard Hübsch, au fost născuţi în Imperiul Habsburgic,

şi-au completat studiile la Viena, au venit în provinciile româneşti în tinereţea lor şi au rămas acolo până la sfârşitul vieţii lor [78, p. 240-465].

De asemenea, secolul al XIX-lea a fost perioada apariției și afirmării primelor acțiuni de teatru românesc muzical profesionist. În această direcție trebuie amintită figura proeminentă a lui George Stephănescu. Chiar de la numirea sa în funcția de dirijor al Teatrului Național din București în anul 1875, G. Stephănescu a fost hotărât să înființeze acolo și o trupă de operă românească permanentă, formată din elemente tinere, pe care le avea pregătite la Conservator. Cu toate piedicile ce a întâmpinat, activitatea lui G. Stephănescu la Teatrul Național s-a soldat cu o serie de spectacole cântate numai de cântăreți români, ceea ce a deschis drumul spre întemeierea unei trupe permanente de operă română în anul 1885, la Teatrul Național din București. Trebuie remarcat că, G. Stephănescu de la început a căutat să elimine anomalia ce exista în faptul că, România avea Conservatoare și la București și la Iași, cu elemente foarte bune, care jucau doar rolul de pepeniere de cântăreți pentru străinătate [149, p. 21-23; 300, p. 12-16].

Coexistența trupei dramatice românești și a trupelor de operă străine, pe aceeași scenă a Teatrului Național, s-a continuat până la finele secolului, când se formează și primele trupe de operă românești. În acest cadru al teatrului dramatic românesc s-a dezvoltat și teatrul liric. Pus în condiții de inferioritate față de trupele străine de operă, neîncurajat de guvern, dar susținut din ce în ce mai mult de public, teatrul românesc se dezvoltă și își îmbogățește neîncetat repertoriul, își ameliorează spectacolele. Dacă e să facem o paranteză, trebuie spus că, o situație similară o regăsim și la Chișinău, unde în luna decembrie a anului 1921 se organizează o trupă de operă în cadrul Teatrului Național din Chișinău. Atunci sosirea dirijorului Egizio Massini, a cântărețului Mihail Nasta și a regizorului Mihail Ilinski, trezea o nouă speranță în sufletele melomanilor: de a avea un teatru liric permanent în Basarabia, în competiție cu trupele de operă străine și românești, care veneau în turneu la Chișinău [96, p. 46].

Existența unei trupe lirice românești pe scena teatrului Național a însemnat o puternică încurajare pentru compozitorii români. Încă în 1880, sunt reprezentate lucrări muzical–teatrale ca, *Lampa fermecată* de I. A. Wachmann, *Sânzeana și Pepelea* de G. Stephănescu, *Olteanca* și *Hatmanul Baltag* de Eduard Caudella etc., astfel că până în jurul anului 1900, creația lirică românească se îmbogățește cu numeroase lucrări ce tind spre forma mare a operei. Dintre acestea, se cuvin a fi menționate operele *Petru Rareș* și *Dorman sau Dacii și Romanii* de Ed. Caudella, *Todorel*, *Insula florilor* și *Mazeppa* de M. Cohen–Lânaru, opereta *Sergentul Cartuș* si opera *Nini* de C. Dumitrescu etc. Însă, cu tot efortul și străduința, în primăvara anului 1901, Opera Română de la Teatrul Național din București condusă de G. Stephănescu este silită

să-şi întrerupă activitatea. Subvenţia mică alocată trupei româneşti de operă, burghezia, care manifesta interes doar pentru tot ce venea din afara ţării, dar şi dezinteresul politic faţă de arta naţională, au dus la destrămarea operei lui G. Stephănescu, preferinţele îndreptându-se cu precădere către opera italiană. Astfel că, cântăreţii români au fost din nou nevoiţi să-şi găsească angajamente în străinătate, în corurile bisericeşti sau în cazul cel mai bun caz în trupele de operetă, care susţineau spectacole în grădinile de vară.

Popularitatea de care se bucura genul de operă, dar şi existenţa cântăreţilor formaţi în conservatoare şi care nu aveau unde cânta, a dus la mai multe încercări de reorganizare a Operei române. Până în anul 1917 au existat mai multe încercări de a crea trupe româneşti de operă, dintre care amintim: *Societatea lirică română* (1902) reînfiinţată de G. Stephănescu, *Compania de operă italo–română de la Comedia*, *Compania Grigoriu*, *Teatrul celor cinci directori* (1911–1913), *Opera studenţească* (1914), *Compania lui Leon Popescu* (1916) la Iaşi.

În anul 1915, la Bucureşti, își desfășurau activitatea simultan, chiar câteva companii muzical–teatrale, însă condiţiile în care activau aceste companii erau extrem de grele. Stagiunile durau foarte puțin, mizând de multe ori doar pe câţiva protagoniști pentru a atrage publicul, restul, contând în mai mică măsură. Ba mai mult, au fost chiar și trupe, care repetând mai multe luni în șir, ajungeau să nu susţină nici un spectacol.

În lipsa unui teatrul muzical autohton, Parisul, Roma, Sankt–Petersburgul şi Viena, au primit cu braţele deschise pe cântăreţii români, siliţi să-şi părăsească patria pentru a putea câştiga o bucată de pâine pe scenele din străinătate. Un fenomen similar îl întâlnim și în cazul Operei basarabene, când antrepriza soliștilor de la Chișinău a fost ruinată, lăsând mai mulți cântăreți basarabeni remarcabili să se îndrepte spre alte teatre de operă din străinătate.

Oficialităţile, care nu l-au sprijinit pe G. Stephănescu şi nici alte încercări de organizare a Operei româneşti, continuă să invite şi să subvenţioneze trupe de operă şi operetă străine. Astfel apar trupele de operă italiene din fiecare stagiune, trupe de operetă vieneze din stagiunile 1903–1904 etc. Deseori impresarii, la cererea publicului, alcătuiau trupe de operă mixte italo–române în care se susţineau spectacole cu concursul celebrităţilor, precum, H. Darclée, E. Teodorini sau L. Tetrazini. O astfel de trupă a fost și cea condusă de impresarul G. Gonzales, care cu un repertoriu de aproape 30 de titluri din creația compozitorilor G. Bizet, G. Verdi, F. Marchetti, V. Bellini, G. Donizetti, ș.a, a susținut în mare parte stagiunea lirică 1902–1903 la Bucureşti. Din componența trupei făceau parte atunci o garnitură de soliști, bine închegată, o orchestră alcătuită din 30 de instrumentiști și un cor compus din 30 de membri. În compania acestei trupe, la data de 15 ianuarie 1903, soprana Hariclea Darclée a inaugurat o serie de reprezentații pe scena Teatrului Național. Artista venea după unul din obișnuitele turnee din

Rusia, și interesul bucureștenilor pentru marea stea a artei lirice române, era cu totul deosebit. Hariclea Darclée a prezentat o serie de spectacole: *Traviata*, *Trubadurul*, *Boema*, *Aida*, *Paiațe*, *Faust* și *Tosca*, unele dintre aceste titluri prezentându-le chiar de mai multe ori. După acest contract, H. Darclée a părăsit Bucureştiul pentru a merge într-un turneu în Argentina, unde la Buenos Aires cânta în compania lui Enrico Caruso și Titta Ruffo, sub bagheta lui Arturo Toscanini [71, p.189-184].

Dar politica guvernului faţă de trupele muzicale româneşti şi-a spus cuvântul şi asupra profilului acestora. Dacă înainte de 1900, trupele româneşti erau în majoritatea lor de operă, după acest an, profilul lor se schimbă, predominând opereta. Se alcătuiesc companii particulare de operetă. În 1902, G. Stephănescu deţine conducerea unei asemenea trupe – *Societatea lirică Română*, care urmează să-și înceapă sezonul la 15 septembrie 1902, în sala Edison. Se conta pe un deplin succes, deorece artiștii angajați proveneau din trupa Operei Române, care s-au strâns uniți în jurul maestrului foarte respectat, refuzând ofertele venite din partea Direcției Teatrului Național, chiar dacă păreau mai tentante. Tot în acea perioadă se reorganizează companiile de operetă a lui A. Bobescu, Al. P. Marinescu, A. Bărcănescu etc [72, p. 399-428].

Teatrul românesc apare, astfel, ca un leagăn al creației lirice românești. La Teatrul Național din București s-a cântat muzică de scenă scrisă pentru piesele românești compuse de J. A. Wachmann, Al. Flechtenmacher, Ed. Wachmann, Ed. Hübsch, L. Wiest. Și tot aici, după ce G. Stephănescu a întemeiat prima trupă de operă, alcătuită numai din cântăreţi români, s-au putut prezenta primele creații de operă și operetă românească ale lui Ed. Caudella și C. Dumitrescu. Compozitor talentat, profund cunoscător al muzicii, profesor de "bel–canto" la Conservator, unde a educat generații de cântăreţi, G. Stephănescu a venit la Teatrul Național hotărât să creeze acolo o trupă de operă românească din elementele tinere, formați de el la Conservator [74, p. 183-393].

Chiar de la început prezența lui G. Stephănescu s-a făcut simțită. Preluând unele vodeviluri din repertoriul existent, el l-a îmbogățit la început cu o serie de operete din repertoriul francez, ca mai apoi, trupa românească de operă să prezinte la 6 mai 1885, opera *Linda di Chamounix* în limba română. Astfel, pentru prima dată, după mai bine de 40 de ani de la permanentizarea spectacolelor de operă, susținute de trupe străine, Bucureștiul are într-o stagiune întreagă, nu doar trupă italiană. A fost întâia mare victorie a tinerei arte interpretative românești.

Denumirea de "Opera Română" apare pe afișe din anul 1885 (28 septembrie), când trupa românească alcătuită de G. Stephănescu inaugurează stagiunea de operă română în cadrul Teatrului Național cu *Lucia di Lammermoor*, stagiune în care au fost prezentate titluri ca: *Lucia di Lammermoor*, *Faust*, *La Traviata*, *Don Pasquale*, *Boccacio* etc. Spectacolele au fost elogiate

de întreaga presă, care menționa atât calitatea soliștilor, cât și cea a orchestrei condusă de G. Stephănescu. Însă subvenția pe care o alocau autoritățile trupei românești de operă era jumătate din ceea ce a dat operei italiene. Astfel opera română întemeiată la București, cu multe sacrificii, osteneală și devotament, după doar o singură stagiune a încetat, în stagiunea următoare scena Teatrului Național fiind din nou ocupată de trupa italiană [299, p. 1-15].

Drept urmare a acestor evenimente a existat un exod al cântăreţilor români; lipsa de perspective de dezvoltare pentru atâția tineri cântăreţi la începutul carierei lor, nepăsarea oficialităților a făcut ca artiști precum G. Gabrielescu, D. Popovici–Bayreuth, M. Demetrescu, să se expatrieze cucerind răsunătoare succese în străinătate: Weimar, Milano, Bayreuth etc., unde devin celebrități internaționale. Mai târziu, un fenomen similar îl urmărim, din păcate, și în ce privește Opera basarabeană, când datorită neglijenței unora, a reavoinței altora și nepăsării celorlalți, se destramă o societate de operă, clădită cu multă trudă și pasiune.

Perseverența lui G. Stephănescu, care nu a dorit să renunțe la ideea unui teatru liric românesc, se soldează cu o nouă încercare, de această dată întemeind *Asociația lirico–dramatică*, societate în care îi adună în jurul său pe o parte din foștii săi elevi. Obținând sala Teatrului Național, G. Stephănescu izbutește cu mari sacrificii materiale personale, să monteze între 1889– 91 încă vreo 30 de spectacole cu diverse titluri.

Din 1897, trupele străine de operă joacă doar la Teatrul Liric, Teatrul Național fiind ocupat de Opera Română, al cărei director este numit Ed. Wachmann, iar șef de orchestră C. Dumitrescu. Repertoriul este îmbogățit cu noi opere de P. Mascagni, R. Leoncavallo, G. Puccini, R. Wagner, precum și cu operete și opere românești (*Nini* de C. Dumitrescu, *Crai Nou* de C. Porumbescu, și *Petru Rareș* de Ed. Caudella).

Anul 1901 a marcat destrămarea Operei române a lui G. Stephănescu. În următorii ani au existat mai multe tentative de a crea o trupă de operă stabilă la București, dar din păcate, condițiile materiale precare nu au permis decât câteva încercări, dar și acestea soldându-se cu eșec. Condițiile în care activau trupele de operă erau extrem de grele și toate aceste încercări de reorganizare a operei române, au avut doar rolul de a menține vie ideea de a avea vreo dată o operă stabilă, care să nu permită exodul cântăreților români siliți să-și părăsească patria pentru a putea câștiga o bucată de pâine în străinătate.

În 1916, România a intrat în război, mulți artiști lirici, părăsind Bucureştiul, s-au refugiat la Iași. De acolo o parte dintre ei au mers mai departe, ajungând mai târziu, chiar și la Chişinău, unde au evoluat în spectacolele susținute de Opera basarabeană. Trebuie spus că Iașul în acea perioadă a devenit o adevărată fortăreață de forțe artistice, reușind să adune mai mulți dintre marii artiștii ai României într-o mișcare culturală călăuzită de personalitatea lui George Enescu.

Tot în Iașul refugiului s-a format și *Societatea Română de Operă*, după cum scrie E. Drăgulinescu–Stinghe în cartea sa, "viitorul nucleu al Operei Române de Stat din Bucureşti" [102, p. 104]. Societatea adună în jurul său mai mulți soliști, pe care îi regăsim mai târziu în colectivul Operei de Stat din Cluj și București, printre aceștia s-au numărat: J. Athanasiu, G. Niculescu–Basu, V. Rabega, E. Istratty, R. Vrăbiescu, E. Drăgulinescu–Stinghe, A. Costescu–Duca, M. Niculescu, F. Lupu, dar și A. Dicescu, alături de dirijorii U. Pessione și J. Bobescu.

Despre *Societatea Română de Operă*, compozitorul român Eduard Caudella, cel care a asistat la spectacolele susținute de această asociație de artiști lirici pe scena Teatrului Național, spunea: "că atunci când ai elemente atât de excelente ca doamnele Dicescu, Rodrigo și ca domnii Vrăbiescu, Nasta, Istratty, când directorul însuși nu este altul decât Jean Athanasiu, și când toți aceștia sunt adunați sub bagheta lui Jean Bobescu, se poate făli oricine de a avea o asemenea trupă și nu e de mirare că publicul vine numeros și plin de recunoștință pentru toți acești mari artiști". Printre titlurile prezentate atunci în fața publicului ieșean s-au numărat: *Madame Butterfly*, *Faust*, *Cavalleria rusticana*, *Il Pagliacci*, *Ernani*, *Lakmé*, *Povestirile lui Hoffmann*, *Traviata* și *Rigoletto*. În acest din urmă titlu, publicul a putut să o admire în rolul Gildei pe primadona Operei basarabene, Anastasia Dicescu, cea care "a fost o parteneră admirabilă" pentru baritonul J. Athanasiu, alături de care, în duetele Gilda–Rigoletto, "au ridicat sala în picioare", lăsând o frumoasă amintire despre creația lor din acea perioadă la Iași. După mai multe demersuri, *Societatea Română de Operă* capătă o formă oficială la 31 martie 1918. Câteva luni mai târziu, în luna august 1918, *Societății* li s-au alăturat și soliștii basarabeni: sopranele Ivoni, Crebs–Mori, basul Melnic și tenorul Borelli. Înainte de a porni spre București această trupă de operă mai susține la Iași ultimile concerte și o reprezentație cu *Aida* de Verdi. Distribuția titlului verdian a cuprins atunci pe soliștii: L. Slezak, Gr. Teodorescu, G. Folescu și E. Ivoni în rolul titular. Prezent la acel spectacol, viitorul solist al Operei Române din București, Nicolae Secăreanu, scria mai târziu în cartea sa: "Nu se poate exprima prin cuvinte ce desfătare auditivă m-a pătruns în acea seară. Un entuziasm fără frână m-a cuprins. Nu știai pe cine să admiri mai întâi, pe Radames al lui Slezak…, pe Aida, interpretată de El. Ivoni, care în acea seară s-a întrecut pe sine, – pe Amonasro al lui Gr. Teodorescu, cu note centrale de tunet sau pe Ramfis al lui Folescu, cu sunetele de bronz ale vocii sale" [149, p. 69-71; 271, p. 31].

Întorși la București, artiștii lirici înregistrează o altă societate și anume *Asociația lirică română Opera,* o etapă premergătoare debutului Operei Române, ca și instituție de stat, care pe 17 martie 1920 și-a deschis stagiunea cu opera *Aida* de G.Verdi. Sub direcția de scenă a lui A. Markowski, au cântat soliștii: R. Vrăbiescu, J. Athanasiu, Gh. Folescu, E. Istratty și E. Ivoni. Activitatea Societății lirice *"Opera"* s-a închis în seara de 31 mai cu opera *Lakmé* de Delibes,

urmând ca noua stagiune să înceapă în toamnă. Însă Societatea *„Opera”*, care se transformase în anul 1921 în instituţie de Stat, îşi încheie bilanţul unei activităţi încununate de succes, căci după aproape 50 de ani de la înfiinţarea, de către G. Stephănescu a trupei de operă ce-şi desfăşura spectacole pe scena Teatrului Naţional, se împlinea în sfârşit un vis, şi anume acela de a avea o Operă Română în capitală.

O cu totul altă situţie regăsim la Cluj, unde viaţa teatral–muzicală este strâns legată de înfiinţarea asociaţiilor şi formaţiilor corale de amatori, care în Transilvania şi Banat, iau mare amploare încă de la jumătatea secolului al XIX-ea. Dintre aceste asociaţii şi societăţi amintim "*Societatea pentru fond de teatru român*" (1870), "*Reuniunea muzicală de la Braşov*" (1868), corurile de la Lugoj, Sălişte, Chizatău. În sânul lor cresc şi se formează muzicieni ca: Iacob Mureşianu, Gheorghe Dima, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu, care vor juca un rol de seamă în dezvoltarea muzicii nu numai în Transilvania, dar şi în toată România. În cadrul acestor colective artistice de amatori se crează şi lucrări muzical–dramatice. Elocventă în acest sens este opereta "*Crai nou*" de Ciprian Porumbescu. La aniversarea celor cinzeci de ani de activitate, formaţia de amatori din Oraviţa joacă opereta "*Naşa Trina*", scrisă de un compozitor care a dorit să rămână necunoscut. "*Reuniunea muzicală din Sibiu*" prezintă în 1886 opera *O noapte în Granada* de K. Kreutzer. În 1902 se joacă în premieră tabloul muzical etnografic de T. Brediceanu *Transilvania, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cântec*, iar câţiva ani mai târziu, tabloul muzical *La şezătoare* al aceluiaşi compozitor (15 iunie 1908, la Sibiu) [224, p. 1-3].

Nivelul artistic al acestor formaţii muzicale creşte într–atât, încât vor prezenta chiar şi spectacole de operă. Astfel la 5 iunie 1913, "*Reuniunea muzicală din Sibiu*" prezintă operele *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni şi *Secretul Suzanei* de E. Wolf–Ferrari. În aceeaşi lună "*Reuniunea muzicală din Braşov*", condusă de Gh. Dima, prezintă opera *Cavalleria rusticana* şi *La şezătoare* de T. Brediceanu [68, p. 25-41].

O figură proimenentă a muzicii româneşti din Transilvania, alături de Gh. Dima, a fost Iacob Mureşianu – compozitor şi animator al vieţii muzicale. Creaţia sa cuprinde cântece, coruri, piese pentru pian, vodeviluri, cantate. I. Mureşianu a fost iniţiatorul genului vocal-simfonic în muzica românească şi a dus o susţinută muncă pentru răspândirea culturii muzicale în rândul maselor.

De genul muzical dramatic, I. Mureşianu a fost atras încă de pe timpul anilor de studiu la Viena, unde era spectator fidel al spectacolelor de operă. Însă intenţiile sale de a scrie operă au fost irealizabile în epoca dominaţiei Habsburgice, când de viaţa muzicală şi de un teatru muzical românesc, capabil să-i interpreteze lucrările în Transilvania, nici nu putea fi vorba. Abia spre

anii 1900, când formaţiile muzicale de amatori deveneau focare de popularizare a muzicii şi când încep să execute alături de coruri şi lucrări mai pretenţioase, I. Mureşianu se hotărăşte să abordeze genul vodevilului, scriind muzica la piesele lui V. Alecsandri: *Millo director*, *Scara mâţii*, *Rusaliile*, *Florin şi Florica*, *Cinel–Cinel*, *Nunta ţărănească* şi *Rămăşagul*. Muzica sa este simplă, melodioasă, purtând amprenta folclorului muzical orăşenesc [122, p. 5].

O altă personalitate marcantă a muzicii româneşti, provenită de pe meleagurile transilvănene, a fost compozitorul, folcloristul şi personalitatea care a susţinut şi promovat cultura muzicală românescă, Tiberiu Brediceanu. Compozitorul a cules şi a prelucrat nenumărate cântece populare din Transilvania şi Banat. Tiberiu Brediceanu este primul compozitor român care în genul muzical–dramatic se adresează exclusiv creaţiei populare ţărăneşti. Lucrarea sa – tabloul *La şezătoare* s-a bucurat de un succes considerabil, atât în oraşele Transilvaniei, cât şi în oraşele de dincoace de Carpaţi, fiind jucat şi prezentat de numeroase formaţii muzicale.

Viaţa muzicală la Cluj și în toată Transilvania a fost marcată de îndemnul la luptă pentru libertate şi unire a populaţiei româneşti aflate sub dominaţia habsburgică. O lucrare în acest sens a fost şi poemul muzical etnografic *Transilvania, Banatul, Crişana şi Maramureşul în port, joc şi cântec* de Tiberiu Brediceanu, care avea drept scop prezentarea obiceiurilor, jocurilor şi cântecelor din provinciile locuite de populaţia românescă. Tiberiu Brediceanu a fost unul dintre românii entuziaşti, înzestraţi cu spirit de inițiativă. O fire de o rară mobilitate spirituală și plin de energie, Brediceanu a obținut, după mult efort, la 13 septembrie 1919, în calitatea sa de director al artelor în Resortul Cultelor și Instrucțiunii Publice din Consiliul Dirighent Român de la Sibiu, aprobarea pentru înființarea unui Teatru Național și a unei Opere Naționale la Cluj [272].

Un alt creator al genului muzical–dramatic, la fel de legat de mişcarea artistică de amatori, a fost Tudor Flondor – compozitor, autorul unor cântece, coruri şi vodeviluri pe texte de V. Alecsandri şi M. Millo. Deşi o mare parte din lucrările sale au fost create în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, totuşi, numele său este legat de secolul XX, deoarece principalele sale lucrări sunt scrise sau au primit o nouă redactare după anul 1900. Printre lucrările sale, care s-au bucurat de o mai mare popularitate, putem aminti operetele *Moş Ciocârlan*, *Pescarul Dunării* şi opera comică *Noaptea Sfântului Gheorghe*. Tudor Flondor în creaţia sa a folosit intonaţiile populare, adeseori sub forma unor citate întregi, pe care le-a înveşmântat cu multă îndemânare spre a le păstra specificul [49; 294].

Evoluţia operetei la compozitorii clujeni se desfăşoară pe alte căi decât cea a lui Flechtenmacher, Porumbescu şi Flondor. Dacă în creaţia acestor compozitori subiectele erau împrumutate din viaţa satului şi limbajul muzical era legat de intonaţiile populare, nu acelaşi

lucru se poate vorbi despre operetele lui Ion Hartulary–Darclée şi Ionel Brătianu, inspirate din viaţa orăşenească. Subiectele operetelor lui Darclée sunt luate în majoritatea lor din literatura universală. Iată câteva titluri din creaţia sa: "*Capricio antic*", "*Amorul mascat*", "*Amazoana*", "*Zig–zag*", "*Margery*" etc., majoritatea premierelor ale acestor lucrări având loc la Milano, Veneţia, Torino, Buenos–Aires. La fel şi Ionel Brătianu a depus o muncă susţinută pentru propăşirea operetei originale, înscriindu-şi numele printre animatorii genului de la începutul veacului: Poenaru, Grigoriu şi Leonard [270].

Înfiinţarea Operei Naţionale din Cluj a fost rodul unor acţiuni şi evenimente multiple elaborate complex. Întemeierea Operei de Stat din Cluj este strâns legată de puternica dezvoltare a vieţii muzicale în Ardeal de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Opera Română din Cluj s-a născut ca urmare firească a unei continuări de tradiţii a activităţii muzicale, a reuniunilor de muzică şi cântări din Ardeal. Spectacolele de operă interpretate pentru prima dată de artişti români, în limba română, instruite şi regizate de români sunt considerate de o importanţă covârşitoare, nu numai din punct de vedere naţional şi istoric, dar şi în ceea ce priveşte propăşirea artei lirice şi netezirea drumului spre înfiinţarea Operei Române la Cluj. De asemenea, înfiinţarea Operei Naţionale Române din Cluj a fost strâns legată şi împletită cu viaţa şi personalitatea creatoare a lui Constantin Pavel[3], organizatorul şi inima acestui aşezământ. În debutul activității acestei instituţii, C. Pavel a format, a instruit şi a condus: serviciul administrativ, personalul artistic, soliştii, corul, instrumentiştii, dirijorii, corepetitorii, pictorii–scenografi, sufleurii, coregrafii, personalul de scenă etc. A avut forţa de a le organiza şi coordona personal pe toate. Deoarece începutul a pornit de la "nimic", drumul "înjghebărilor" şi al înfăptuirilor a fost greu. Datorită capacităţilor sale multiple, datorită competenţei excepţionale, dotat cu talent de sintetizare a problemelor extrem de diverse, C. Pavel a organizat Opera Naţională din Cluj, care a devenit prima operă de stat din România [50, p. 25-32; 122, p. 4].

Prin urmare, analizând viața muzical–teatrală din Basarabia și România de la începutul secolului al XX-lea, găsim mai multe similitudini, dar și fenomene caracteristice. La București, ca și la Chișinău, au existat două structuri importante, a unor societăți de operă cu artiști autohtoni, ce au reliazat mai multe stagiuni permanente, cu un puternic impact cultural și social, care mai târziu s-au materializat în apariția unor instituții de operă de stat. Aici menționăm: *Opera Română* a lui G. Stephănescu, organizată în cadrul Teatrului Național din București în 1885, și *Opera basarabeană*, ce și-a desfășurat activitatea la Chișinău în perioada 1918–1922. În ambele cazuri, societățile au reușit să concentreze trupe de solişti de forţă, cor, dar și o orchestră completă, iar în cazul Operei basarabene, vorbim chiar şi de balet. Chiar dacă perioada, în care și-a desfășurat activitatea Opera basarabeana, nu a fost una foarte mare, semnificația organizării

unei societăți de operă la Chișinău a fost una majoră, odată prin faptul că se creease un precedent care se dorea a fi repetat, și nu în ultimul rând, încrederea pe care au dobândit-o artiștii basarabeni, prin reușita organizării unui teatru de operă stabil la Chișinău.

În ambele cazuri se poate vorbi despre un proces artistic ce a debutat pe parcursul secolului al XIX-lea, și care a cuprins o serie de evenimente, ce au dus la formarea unor tradiții, ale teatrului liric autohton. Atât în România, cât și în cazul Basarabiei, dezvoltarea artei teatral–muzicale naționale a fost marcată de mai mulți factori, printre care putem spune cu certitudine că, un rol important l-au avut turneele artiștilor și trupelor de operă străine. Aceștia, au reușit să formeze nu doar un public autohton pentru genul teatrului liric, dar au și cooptat, în procesul artistic pe care l-au desfășurat în Principatele românești și în Basarabia, mai mulți artiști autohtoni, în cele din urmă, fiind una din premisele importante pentru înființarea Operelor Naționale la Cluj, București, și mai târziu, la Chișinău. În faza cristalizării artei naționale românești–basarabene, spectacolele trupelor străine au avut rolul să stimuleze forțele locale, care au înțeles că s-ar putea organiza cu mijloace proprii formații, cu atât mai mult cu cât resursele naționale erau prielnice: nu lipseau nici vocile, nici talentul muzical autohton.

De asemenea, un rol important pentru înființarea așezămintelor naționale de operă din Cluj, București și Chișinău, l-au avut: organizarea învățământului autohton, activitatea societăților culturale, și nu în ultimul rând, afirmarea creației muzicale și evoluția artei muzicale interpretative naționale. În concluzie putem afirma că, apariția instituțiilor autohtone de operă, din orașele mai sus menționate, a fost atât rodul unor evenimente și procese artistice îndelungate, cât și efortul mai multor artiști și personalități marcante din lumea muzicală, ce n-au precupețit nimic pentru visul de a avea un teatru de operă național.

2.2. Factorii esențiali ce au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București

Fenomenul migrării din rândul păturii intelectuale basarabene, și inclusiv a tinerilor artiști în diverse centre culturale prestigioase din Rusia și din Europa, a cunoscut un proces îndelungat, debutul său având rădăcini chiar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea [165, p. 17-42]. Printre cauzele primordiale ale acestui proces se pot enumera, în primul rând, potențialul uman, pe care l-a avut Basarabia în acea perioadă, și nu în ultimul rând, dificultățile de ordin politic, cultural–spiritual, cât și lipsurile organizatorico–instituționale, cu care se confrunta Basarabia în acea perioadă.

Schimbările social–politice care au avut loc în Rusia începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și a apoi în debutul secolului al XX-lea, au avut o reflectare directă pentru atmosfera socială și implicit cea culturală în Basarabia.

Din alt punct de vedere, al migrației umane, Primul Război Mondial a fost unul dintre cele mai importante evenimente ale epocii contemporane. În urma conflagrației mondiale (1914–1918), lumea a cunoscut o nouă și puternică revoluție economică și demografică, iar un număr impresionant de oameni și-au căutat siguranța, prosperitatea și fericirea în alte țări.

Exodul masiv al artiștilor lirici basarabeni din perioada interbelică, având ca destinație Clujul sau Bucureștiul, a fost cauzat de mai mulți factori importanți, dintre aceștia regăsim factori de ordin: social, economic, politic și cultural. Elementul esențial, care a făcut posibil acest fenomen al migrației forțelor artistice, nu doar la Cluj și București, dar și în toată România, a fost în primul rând actul unirii Basarabiei cu România din anul 1918.

Fenomenul migrării artiștilor basarabeni din perioada interbelică trebuie privit în contextul social–politic și economic, în care apare Basarabia din acea perioadă. Schimbările, în special cele de factură politico–economice, determină în Basarabia transformări radicale: în sectorul economic, cultural, și nu în ultimul rând, în învățământ. Pe de altă parte, actul unirii Basarabiei cu România a determinat încetarea legăturilor pe care le-a avut Basarabia cu Rusia. Multe din societățile sau instituțiile de odinioară s-au autodesființat sau au suferit transformări radicale. Un exemplu elocvent în acest sens poate fi Secția Societății Muzicale Ruse de la Chișinău, societate, care după unirea Basarabiei cu Romania, a încetat să mai primească subsidii din partea Rusiei, de altfel ca și din partea autorităților locale. Acest fapt a determinat procesul de autodesființare a unei societăți cu o activitate culturală importantă pentru viața muzical–artistică din Chișinău la începutul secolului al XX-lea.

Un alt factor determinant, poate mai mult de factură psihologică, a fost destrămarea "Operei basarabene" de la Chișinău, un proces suprapus cu înființarea teatrelor de operă la Cluj și București. Astfel, mai multe forțe artistice de la Societatea de operă din Chișinău, au căutat atunci să-și continuie activitatea la alte instituții de operă. În acest sens, ar fi interesant să urmărim cauzele esențiale ce au determinat desființarea antreprizei de operă din Chișinău, societate ce reunea un număr mare de talente, ce au fost nevoite să se refugieze pe scenele din Cluj și București. Printre acestea, regăsim următoarele:

1. Lipsa subvenției și impunerea unor taxe exagerate din partea autorităților de la București: cu tot succesul de care s-au bucurat spectacolele de operă în rândul publicului, cu toată aprecierea elogioasă a criticii, la 25 aprilie 1919 ministrul Ciugureanu, delegat al Guvernului central pentru Basarabia, semnează Ordonanța nr. 18, în care se spune că, începând

cu 15 aprilie 1919, teatrele din Basarabia sunt supuse impozitelor conform articolului 43 din Legea privind organizarea și administrarea teatrelor. Pentru Opera basarabeană acest fapt a constituit un puternic impediment în continuarea activității.

2. Orgoliile artiștilor și atmosfera profesională nefastă din interiorul societății basarabene de operă: după părerea ziaristului de la publicația *Bessarabia* din 6 septembrie 1920, societatea a fost "ucisă de ambiții artistice, de antagonismul acut, când "toți" se uitau chiorâș unul la altul, se separau în grupuri".

3. Plecarea unor nume importante din cadrul antreprizei de operă: Opera s-a menținut la un înalt nivel artistic datorită unor artisti talentați precum Lucezarscaia, Lipcovscaia, Dicescu, Nagacevschi etc., ceea ce încuraja și pe alți interpreți de prestigiu să se producă pe scena Teatrului Liric din Chișinău. Dar odată cu plecarea acestora scade nivelul spectacolelor.

4. Lipsa costumelor, decorurilor, partiturilor, și nu în ultimul rând lipsa spațiului, clădirea teatrului din Chișinău fiind de multe ori cedată, pentru perioade mai lungi, colectivelor venite în turneu. "Nenorocirea pentru operă, scria *Bessarabia* (1921, 20 februarie), este faptul că ea reușește cu multă greutate să recapete zile de la direcția teatrului, iar uneori nu poți fi sigur că ziua acordată nu va fi luată". De altfel, problemele materiale afectau și calitatea spectacolelor [96, p. 23-41].

Un alt aspect determinant, ce a favorizat în perioada interbelică exodul artiștilor lirici basarabeni, a fost înființarea teatrelor de operă la Cluj și București. Operele din Cluj și București prezentau în acea perioadă unice și adevărate ateliere de creație și de promovare a spectacolului liric din România. Aceste instituții ofereau artiștilor nu doar o satisfacție profesională, dar și o siguranță financiară, care să le permită un trai decent. Interesul Operelor din Cluj și București a fost suscitat de potențialul vocal extraordinar, pe care îl avea Basarabia în acea perioadă. Drept dovadă, poate servi faptul că, directorul Operei Române din Cluj, D. Popovici-Bayreuth, a venit personal la Chișinău pentru a selecta artiști lirici pentru corul Operei din Cluj. Ulterior jumătate din acest compartiment al teatrului liric clujean a fost completat cu cântăreți din Basarabia.

Într-un articol din revista *Gândirea* din anul 1938, renumitul muzicolog român George Breazul făcea câteva afirmații. Printre altele, acesta spunea că, încă de la primul contact cu viața muzicală basarabeană, se putea vedea bogăția neasemuită de daruri vocale înăscute, pe care o purta această regiune. De altfel, în viziunea lui G. Breazul, Basarabia constituia în acea perioadă un rezervor de forțe vocale, care ar fi putut alimenta și satisface toate nevoile Operelor de Stat din Cluj și București [60, p. 94].

Un factor important regăsim și în faptul că, în perioada 1918–1923, când mai mulți artiști români făceau parte din Societatea de operă basarabeană, organizată la Chișinău, această

colaborare a însemnat nu doar un proiect cultural prodigios, dar a și generat mai multe legături profesionale și de amiciție, care ulterior s-au regăsit și reluat la Operele din Cluj și București. Activitatea desfășurată la Chișinău, în cadrul Operei basarabeane, a servit mai târziu ca și o bună recomandare pentru mulți dintre artiștii lirici basarabeni, invitați să cânte la Cluj și București.

Vorbind despre factorii care au determinat procesul migrării, trebuie să amintim și de o altă formă a acestui fenomen, și anume, cea prin care mai mulți dintre tinerii artiști basarabeni, care și-au perfecționat studiile la Academiile de muzică din Iași, Cluj sau București, au rămas și s-au angajat ulterior la Operele din Cluj și București. De asemenea, nu trebuie omis faptul că, mulți dintre acești studenți în trecut au studiat și la Conservatorul *Unirea* din Chișinău [58, p. 94]. Dacă unii au ales să plece la Cluj, București, Iași, sau în multe alte centre culturale din Europa, reușind astfel să contribuie la afirmarea tradițiilor vocale basarabene pe scene lirice internaționale, totuși am dori să îi amintim și pe cei care s-au întors la locul de baștină, încercând astfel, în continuare, să promoveze arta spectacolului de operă la Chișinău. Printre acele personalități, care au inițiat și au format tinere pleiade de artiști lirici basarabeni, dorim în mod special să-i amintim pe: N. Nagacevschi, I. Gorski, A. Dicescu, L. Lipcovscaia, M. Tobuc–Cercas sau Z. Radzilovschi, toți cântăreți de mare valoare, care au strălucit pe scenele Operelor din Cluj și București.

Urmărind și analizând evenimentele care au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București, putem constata că, acest fenomen nu a fost unic în felul său, și că a fost generat de anumiți factori importanți, care s-au desfășurat într-o perioadă mai lungă de timp, pe care trebuie să o privim într-un anumit context social–politic și cultural. Conjunctura social–politică și culturală creată în anii ’20 ai secolului al XX-lea în Basarabia, cât și cea de până atunci, a favorizat exodul artiștilor lirici basarabeni la Cluj și București, dar și în multe alte centre culturale din Europa. Dezinteresul autorităților din Chișinău, dar și a celor de la București, abilitate în a susține și a promova activitatea artiștilor autohtoni în Basarabia, a condus la falimentul economic, care în cele din urmă, a determinat desființarea mai multor societăți culturale, printre care și cele de operă basarbeană, organizate în perioada 1918–1923.

2.3. Opera basarabeană, o sursă importantă de voci pentru teatrele de operă de stat din Cluj și București

Perioada interbelică e semnificativă pentru Basarabia şi prin faptul că s-a încercat organizarea la Chişinău, a unei trupe de operă permanentă. De fapt, primele încercări de înființare la Chişinău a unui teatru particular de operă au fost întreprinse în anul 1910 de Bojena

Belousova. Însă după câţiva ani neproductivi în această privinţă, montarea primelor spectacole de operă a devenit posibilă numai în anul 1918. În acest sens, un merit deosebit în organizarea Operei basarabene îi revine lui George Enescu. În urma primului său turneu cu orchestra simfonică din Iaşi, întreprins la sfârşitul lui martie 1918 la Chişinău, muzicianul susținea că ar dori să creeze la Chişinău, nu numai o societate muzicală, ci și un Conservator, dar şi o Operă stabilă cu o orchestră bine organizată, doar că aceasta necesită fonduri mari [92, p. 25; 313].

Pentru a susține concerte de muzică de camenră, dar şi pentru a contribui la crearea unui conservator şi a unei opere stabile, G. Enescu lasă la Chişinău un cvartet de profesionişti, printre care şi pe violonistul Jean Bobescu. Pornind de la o orchestră simfonică formată din 25 de instrumentiști, selectați de J. Bobescu dintre cei mai buni muzicieni locali, ulterior și un cor format tot din 25 de persoane, toți participanţi ai corurilor bisericeşti din localitate, cântareți cu voci foarte frumoase şi puternice, care lăsau impresia auditivă a unui ansamblu mult mai mare, alături de solişti ca A. Dicescu, J. Athanasiu, G. Borelli, E. Rodrigo, G. Melnic, I. Gorski şi alții, s-a reușit formarea la Chișinău a primei Societăți de operă basarabeană, care își face debutul la 6 august 1918 cu opera *Faust* de Ch. Gounod [42 p. 100; 96 p. 18].

Trecând printr-un şir de reorganizări, într-o perioadă relativ scurtă în care a functionat, Opera basarabeană se constituie succesiv, între 1918–1922, în mai multe societăți: *"Opera basarabeană"* (6 august 1918), *"Societatea basarabeană de opera"* (mai, 1919), *"Compania basarabeană de operă"* (iunie 1919), *"Opera artistică"* (toamna, 1919), *"Societatea artiștilor de operă"* (decembrie, 1919), *"Teatru de operă"* (3 noiembrie 1920), *"Opera Națională"* (decembrie, 1921) [96, p. 18-53]. Chiar dacă în urma primelor reprezentaţii din 1918 la Chişinău, montarea unor spectacole de operă s-a dovedit a fi destul de dificilă, atât din punct de vedere organizatoric, cât şi material, orice reprezentație necesitând un efort uriaş, a fost creat un colectiv cu reale valențe profesionale [355]. Aşadar, în perioada 1918–1922, la Chişinău a existat nu doar o trupă de solişti de forţă, ci şi o orchestră, un cor, precum şi mai mulți balerini. Opera basarabeană din Chișinău a reuşit să adune în această perioadă nume mari, din lumea teatrului liric ale acelor timpuri. Artiști precum: J. Athanasiu, A. Dicescu, M. Tobuc–Cercas, L. Lipcovscaia, G. Borelli, E. Ivoni, A. Antonovschi, G. Afanasiu, M. Zlatova, A. Costescu–Duca, R. Steiner, M. Nasta, A. Gheorghievsky [Gheorghievschi], J. Bobescu, M. Bârcă, Egizio Massini, E. Kozîreva, G. Melnic, M. Ilinski, V. Krigher, D. Smirnova, B. Romanov, A. Obuhov, A. Gvozdeţkaia etc., toți au constituit patrimoniul și totodată garanția unei societăți lirice remarcabile, pe care a admirat-o publicul de la Chișinău.

Perioada, în care și-a desfășurat activitatea Opera basarabeană, nu a fost una foarte mare, însă semnificația organizării unei societăți de operă la Chișinău a fost una majoră. O dată prin

faptul că se crease un precedent, care se dorea a fi repetat, și nu în ultimul rând, încrederea pe care au dobândit-o artiștii basarabeni, de a fi reușit să organizeze un teatru de operă stabil la Chișinău. Din păcate Opera basarabeană nu a fost susținută în activitatea sa de autorități, mai mult de atât, nefiind subvenţionată de guvern şi supusă impozitelor exagerate, se află în imposibilitatea de a mai exista, şi majoritatea artiştilor părăsesc Basarabia pentru a se afirma pe scenele Teatrelor de operă din întreaga lume şi în special la recent înfiinţatele Opere de Stat din Cluj și Bucureşti, unde sunt recunoscuţi ca şi solişti foarte valoroşi, contribuind la afirmarea acestor instituţii pe firmamentul artei româneşti.

Desigur, mulți cântăreți de operă, plecați pe alte meleaguri și desfășurându-și activitatea în cele mai mari centre muzicale europene, nu s-au mai întors niciodată în Basarabia. Au existat însă, si artiști lirici, care au ales să se reîntoarcă pentru a reîncepe de la zero formarea artei operistice în Basarabia. Urmărind acest proces, distingem mai multe generații de artiști care s-au întors în diferite etape ale afirmării artei lirice în Basarabia. Din prima generație au făcut parte cei care au revenit în Basarabia înainte de 1918, și care au avut un rol primordial în organizarea primelor societăți de operă din Chișinău. Dintre aceștia putem să amintim pe: G. Afanasiu, P. Alexeev, Al. Antonovschi, L. Lipcovscaia, G. Borelli, E. Lucezarscaia, N. Nagacevschi, A. Dicescu, C. Hrșanovschi, E. Ivoni, T. Iațentkovski, I. Gorski, Gr. Melnic etc. O parte dintre acești cântăreți, au reușit să se afirme pe scene importante din Rusia, Italia, Austria, Germania, alții și-au facut doar studiile în străinătate, după care, s-au reîntors la Chișinău, pentru a sprijini "Opera basarabeană" în debutul acesteia.

O altă generație de artiști basarabeni, reveniți în Basarabia în anii '30 – '40, au fost cei care și-au continuat activitatea în cadrul școlilor de muzică, conservatoarelor de muzică, și nu în cele din urmă, oferind ore particulare de canto, astfel reușind să formeze mai mulți tineri cântăreți de operă, pentru a nu lăsa să dispară genul operistic în Basarabia. Un alt merit pe care l-a avut această generație, a fost cel de a fi pregătit viitorii soliști și coriști pentru Teatrul de Stat și Opera din Chișinău, ce avea să apară în anul 1956, și aici trebuie amintite personalități ca: L. Lipcovscaia, N. Nagacevschi, A. Dicescu, L. Radzilovschi, Z. Radzilovschi, L. Babici, P. Căldăraru, O. Tcacenco, D. Vrânceanu, M. Zlatov și alții, care și-au pus în valoare toate cunoștințele, talentul și experiența, acumulate în cariera lor, pentru a pregăti o pleiadă remarcabilă de soliști, precum: M. Severin, Al. Achindinov, I. Korjuev, L. Boxan, V. Savițcaia, N. Levițkaia, E. Ureche etc [51].

Înainte de anul 1920, Chişinăul a cunoscut numeroşi reprezentanţi ai culturii ruse, care au părăsit Rusia imediat după revoluție. Printre ei s-au numarat: maestrul de cor V. Bulîciov, violoncelistul Gh. Iaţentkovski, pianiştii I. Bazilevski, C. Romanov, V. Onofrei, M. Litvin,

V. Seroţinski, K. Fainştein, cântăreţele El. Ivoni, A. Kubiţcaia ş.a. S-au întors de asemenea, basarabeni care au cucerit publicul unor teatre de prestigiu din lume, interpreţii: L. Lipcovscaia, A. Antonovschi, G. Afanasiu, M. Zlatova, violonistul M. Pester, ş. a. Toţi făcuseră studii în cele mai de seamă instituţii de specialitate din Europa. Însă în anii ce-au urmat după 1920, mulţi părăsesc Basarabia, încât, după aprecierea gazetei *Bessarabscoe slovo* din 26 septembrie 1928, în această perioadă "Chişinăul devine principalul furnizor de forţe muzicale pentru teatrele româneşti de stat" [255].

Au existat de asemenea mulți cântăreți străini, veniți la Chișinău în turnee, și care mai târziu s-au stabilit și au fost încetățeniți în viața artistică a Basarabiei. Artiști, care prin aportul lor, au reușit să formeze mai multe generații de cântăreți în Basarabia, fiind astfel marcatorii unor tradiții ruso–italo–române în arta cântului de operă în Basarabia. Printre aceștia îi regăsim pe: L. Privalov, V. Slusarevscki, S. Zarifian, V. Annenkov, M. Tobuc–Cercas, N. Diducencu, A. Disconti, V. Dolev–Gorceakov etc [51].

Prin urmare, dacă până în anul 1923 Opera basarabeană a fost cea care a reuşit să atragă solişti valoroşi precum: A. Costescu–Duca, R. Steiner, M. Tobuc–Cercas, J. Athanasiu, M. Crebs–Mori, G. Assaturoff, J. Bobescu, E. Massini, E. Rodrigo, G. Giorini, M. Nasta, alături de basarabenii G. Melnik, M. Izar, A. Dicescu, E. Lucezarscaia, V. Malaneţchi, I. Gorski, I. Bein, R. Urlăţeanu, G. Borelli, E. Ivoni, V. Caravia, A. Gheorghievschi, N. Nagacevschi, M. Bârcă şi mulţi alţii, atunci, odată cu destrămarea Societăților lirice basarabene, o bună parte dintre aceștia au putut fi văzuți pe afișele Operelor din Cluj și București, unde cu pricepere, talent, experiență artistică și dăruire au servit rodnic cultura vocală românească, contribuind din plin la dezvoltarea și afirmarea tinerelor instituții lirice. Astfel tinerele instituţii de operă din Cluj şi Bucureşti, care erau sprijinite de Guvernul României atât moral, cât şi material, au devenit centre de atracţie profesională, pentru mai mulţi compatrioţi de-ai noştri, constituind subiectul unei lungi perioade de migraţie a forţelor artistice din Basarabia [96, p. 139].

Într-un interviu acordat ziarului *Rampa*, în anul 1929, George Breazul, savantul muzicolog şi critic, profesor al Conservatorului din Bucureşti şi fondator al Arhivei fonogramice de pe lângă Ministerul Artelor, reîntors dintr-o lungă călătorie de studii întreprinsă în Basarabia, unde, având prilejul să cerceteze viaţa artistică şi culturală de peste Prut sub toate aspectele, a făcut unele constatări relevante, comunicând din impresiile sale acumulate în cursul călătoriei. Printre altele, G. Breazul, susținea că nu a găsit în nici o altă regiune a țării atâția cântăreți și instrumentiști înzestrați din belșug de natură, afirmând atunci că, "Țara Românească posedă în Basarabia un izvor bogat de elemente prețioase menite să facă cinste instituțiunilor de artă ale Statului, atât la Operele din București și Cluj, cât și în orchestrele simfonice din alte centre

româneşti” [169].

În altă ordine de idei, organizarea instituţiilor muzicale în Basarabia a fost de bun augur pentru pregătirea muzicală a tineretului basarabean. Numeroşi reprezentanţi ai tinerei pleiade de muzicieni s-au format anume în cadrul instituţiilor de profil din Basarabia, ca apoi să-şi continue studiile la Academiile de Muzică din Cluj, Bucureşti, Viena, Moscova, Sankt–Petersburg, ş. a. Din păcate, veniturile mici, sau chiar lipsa unui loc de muncă, determină plecarea multor muzicieni din Basarabia pentru a se afirma pe scenele: Clujului, Bucureştiului, Iaşului, sau în alte oraşe ale Europei. Un număr însemnat de interpreţi basarabeni s-au realizat în oraşele României, remarcându-se în diverse domenii ale muzicii: muzica instrumentală, muzica vocală, dirijat şi compoziţie.

Opera basarabeană a fost un fenomen artistic cu un puternic impact cultural, care a reușit să adune în capitala Basarabiei forțe artistice impresionante. Fără îndoială, că o istorie a teatrului liric, a deceniilor de la încrucişarea ultimelor două veacuri, va consfinţi contribuţiile pe care le-au adus artei interpretative româneşti şi europene, mulţimea artiştilor, care au poposit pe marile scene ale lumii, pornind de pe meleagurile basarabene. Zeci de cântăreţi născuţi în Basarabia au demonstrat decenii în şir, valoarea talentelor româneşti pe scenele Operelor din: Cluj, Bucureşti, Milano, Londra, Moscova, Sankt–Petersburg, New–York, Paris, Viena, Berlin etc.

2.4. Diversitatea tradițiilor cultivate de interpreții basarabeni pe scenele Operelor din Cluj și București.

După o investigare a stagiunilor Operelor din Cluj și București din perioada interbelică, și în special a listei cu interpreții basarabeni, angrenați în activitatea instituțiilor lirice românești din acea perioadă, recunoaștem diverse profiluri artistice marcate de tradițiile diferitor școli în care s-au format acești artiști. Interferența procesului de formare dar și a experienței profesionale, acumulată de aceștia în mai multe centre europene universitare, se regăsește sub diverse aspecte, atât în ce privește tehnica vocală, cât și modalitățile de interpretare a diferitor roluri. Amprenta actului artistic unic, prin care mulți dintre cântăreții basarabeni s-au evidențiat în activitatea lor la Operele din Cluj și București, se datorează în mare parte procesului de instruire și formare, pe care l-au avut în aceste centre muzicale. Experiența acumulată pe scene importante din întreaga lume a făcut ca unii dintre ei, precum: L. Lipcovscaia, S. Zalevschi sau E. Lucezarscaia, să marcheze noi viziuni și tradiții de interpretare în teatrele lirice românești din perioada interbelică.

Astfel, după o cercetare a parcursului profesional, și mai ales a procesului de instruire a cântăreților basarabeni, regăsiți în activitatea Operelor din Cluj și București în perioada respectivă, discernem mai multe filiere importante de formare a acestora:

- școala și tradiția rusă de interpretare;
- școala și tradiția germană de interpretare;
- școala și tradiția italiană de interpretare;
- școala și tradiția românească de interpretare.

Au existat și câțiva dintre cântăreți care au studiat la Viena, Odesa, Kiev sau Chișinău, școli pe care le considerăm tributare culturilor: germană, rusă, sau mixte, cum ar fi cazul Basarabiei. Prin urmare, îi regăsim formați în școala și tradiția rusă de interpretare, pe: L. Lipcovscaia, E. Lucezarscaia și I. Gorski (Conservatorul Imperial din Petersburg), N. Nagacevschi, Z. D'Arin, Gr. Melnic și E. Ivoni (Conservatorul din Moscova), S. Zalevschi (Școala muzicală din Kiev), L. Babici (Institutul muzical–dramatic *L. Beethoven* din Odesa), G. Zaic–Borelli (Școala muzicală din Odesa), A. Dicescu (Conservatorul din Odesa). Formați în școala și tradiția germană de interpretare, pe: M. Cebotari (Academia de muzică din Berlin), I. Gorski (*Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellshaft der Musikfreunde* din Viena). Formați în școala și tradiția italiană de interpretare, pe: L. Babici (Conservatorul *G. Verdi* din Milano), A. Dicescu (Academia de muzică din Roma), L. Lipcovscaia (Școala din Milano cu Vittorio Vanzo), M. Tobuc–Cercas (Liceul *Santa Cecilia* din Roma), G. Zaic–Borelli (Conservatorul *G. Verdi* din Milano), S. Zalevschi (Academia de muzică *Santa Cecilia* din Roma). Formați în școala și tradiția românească de interpretarepe, pe: C. Ujeicu, F. Dobranscaia, P. Căldăraru, Gh. Znamirovschi, M. Mihai, V. Siomin și G. Ștefanovici (Conservatorul de muzică de la Cluj), M. Arnăutu (Conservatorul *E. Massini* din București), N. Nagacevschi (Conservatorul din București). Și nu în cele din urmă, cei care au studiat în Basarabia (Chișinău): L. Babici (Școala medie de muzică din Chișinău), E. Babad, E. Basarab, P. Căldăraru, N. Soculschi, M. Cebotari, N. Diducencu (Conservatorul *Unirea* din Chișinău), E. Lucezarscaia (Școala muzicală a lui V. Gutor), N. Nagacevschi (Seminarul teologic din Chișinău), M. Tobuc–Cercas (a studiat cu Zina Radzilovschi la Chișinău). În cazul Basarabiei, dorim a menționa originea și tradiția școlilor, ale căror tributari au fost profesorii, ce au instruit cântăreții sus numiți. Și aici vorbim de M. Berezovschi, reprezentant al tradiției bisericești (basarabeană, bulgară, sârbă, ucraineană), alături de cea laică rusă, acesta fiind elev al lui A. Leadov. De asemenea, un reprezentant al școlii ruse a fost și V. Gutor, absolvent al Conservatorului din Moscova. Exponent al școlii și tradiției româno–italiene a fost Zina Radzilovschi, absolventa Academiei de muzică și artă dramatică din Iași, la clasa de canto al italianului Enrico Mazzetti.

Astfel că, și pilonii școlii și tradiției basarabene de canto au avut rădăcini, influențe și tradiții din diferite medii academice europene. Prin urmare, fenomenul cosmopolit, prezent în procesul de formare și afirmare al școlii și tradiției de canto în Basarabia, s-a impus sub cele mai fericite auspicii, care în tandem cu talentul național, au oferit culturii europene mulți reprezentanți de seamă ai scenei internaționale de operă.

Au existat, de asemenea, cântăreți care s-au format în mai multe școli europene, fiind considerați un produs mixt marcat de diferite tradiții culturale, printre aceștia îi putem enumera pe: L. Babici, M. Cebotari, A. Dicescu, L. Lipcovscaia, N. Nagacevschi, G. Borelli și S. Zalevschi.

O altă caracteristică importantă, o putem urmări prin prisma activității prefesionale pe care au desfășurat-o mai mulți cântăreți basarabeni, în diferite medii culturale, respectiv: Rusia, Ucraina, Italia, Germania, Austria, Franța, America etc. Tradițiile muzicale, și mai ales cele de interpretare, au marcat, nu doar felul în care acești cântăreți interpretau diverse personaje operistice, dar și întreaga lor personalitate artistică. Prin urmare, recunoaștem artiști care au strălucit pe scene, ca: Teatrul *Mariinsky* din Petersburg (L. Lipcovscaia, S. Zalevschi, V. Caravia, E. Ivoni); Teatrul *Bolșoi* din Moscova (E. Lucezarscaia, E. Ivoni); Teatrul muzical–dramatic din Petersburg (L. Lipcovscaia); Teatrele imperiale ruse unite de la Paris (G. Zaic–Borelli); *La Scala* din Milano (S. Zalevschi, G. Zaic–Borelli); Opera din Odesa (E. Ivoni), Opera de Stat din Viena (M. Cebotari, S. Zaic–Borelli); Teatrul *Regio* din Torino (S. Zalevschi); Opera din Berlin (M. Cebotari); Opera din Dresda (M. Cebotari, G. Zaic–Borelli); *Metropolitan Opera House* (S. Zaic–Borelli); Opera lui Zimin din Moscova (E. Ivoni) etc.

Pentru a putea înțelege mai bine complexitatea fenomenului vocal pe scena teatrelor lirice din Cluj și București în perioada interbelică, la care au contribuit considerabil și artiștii basarabeni, am făcut o analiză succintă a particularităților acestor școli de canto naționale europene, apărute în secolul al XVII-lea, ce se caracterizează prin propriu stil de interpretare, o manieră distinctă de conducere a sunetului, dar și de imprimare a unui anumit caracter sunetului cântat.

Reflectarea tradițiilor de interpretare, caracteristici lingvistice, temperamentul, caracterului, intonațiile modale și componentele ritmice ale unei anumite țări sau regiuni, melosul muzicii populare, toate acestea se regăsesc în stilul școlilor naționale de canto. Astfel că, cea italiană se întemeiază pe cultivarea naturalului vocal şi a frumuseţii sonorităţii vocii umane, fiind superioară celorlalte, mai ales pentru că sonoritatea limbii italiene, cu preponderenţă vocalică, ajută pe tinerii cântăreţi la dobândirea unei emisii vocale foarte bune, cu o articulare clară şi distinctă. Școala italiană de canto se evidențiază printr-o tehnică perfectă a belcanto-ului

(cântatul frumos) și a vocii strălucitoare. Școala italiană a impus un anumit standard de sonoritate vocală, de asemenea, influențând formarea și dezvoltarea altor școli naționale de canto. Trebuie menționat că, creația lui G. Puccini, R. Leoncavallo, P. Mascagni sau U. Giordano a adus caracteristici moderne ale artei cântăreților italieni: creșterea elementului muzical–declamator și o acuitate emoțională deosebită în cântat.

Școala germano–austriacă a încercat să unifice bel canto-ul italian și "expresionismul" excesiv al școlii franceze, în care se regăsesc, atât emoția, cât și percepția cerebrală a actului artistic. Așa au apărut lucrările lui J. S. Bach, Fr. Haendel sau W. A. Mozart, acesta din urmă a sintetizat realizările tuturor principalelor școli contemporane.

Melosul cântecului popular german îl regăsim în creația compozitorilor L. Beethoven, C. M. Weber, Fr. Schubert, F. B. Mendelssohn, R. Schumann, J. Brahms, H. Wolf, toți cei care au inițiat un nou mod vocal de inerpretare, și anume cel al *lied*-ului german. Școala și tradiția germană de canto a fost profund marcată și de creația lui R. Wagner, cea care a dat naștere la un anumit stil de a cânta: o puternică timbralitate, un procedeu declamator distinctiv (de multe ori excesiv, chiar și distructiv pentru vocea umană), performanța unor fraze lungi cu creșteri incisive de sonoritate. Creația acestui compozitor necesitând voci mari, robuste și foarte rezistente, capabile să facă față de multe ori unui aparat orchestral masiv, dar și să reziste unor creații foarte lungi ca durată. Școala germană de canto a fost influențată, de asemenea, de creațiile compozitorilor R. Strauss, A. Schönberg, A. Berg, P. Hindemith, C. Orff, ș. a.

Apoi şcoala germană de canto rămâne importantă în spaţiul pedagogiei mondiale pentru că a realizat experimentări noi, a încercat justificarea pe baze ştiinţifice a principiilor de canto promovate în cadrul şcolii şi pentru că a cristalizat o şcoală naţională de canto, cu elemente inovatoare de tehnică vocală, și în același timp cu realizarea unei sinteze a cunoştinţelor tradiţionalelor şcoli de canto, italiană şi franceză. Denumirea specifică a operei germane, *Singspiel*-ul, reprezintă traducerea expresiei italiene *dramma per musica*, și exprimă foarte clar fenomenul operei germane.

În ce privește tradiția școlii ruse de canto, trebuie spus că, arta vocală până la începutul secolului al XVIII-lea s-a manifestat în Rusia doar sub forma cântului popular și bisericesc. Până atunci, pregătirea cântăreților fiind posibilă doar în cadrul mănăstirilor, iar apoi și în școlile parohiale bisericești. Afirmarea operei ruse ca și gen operistic desinestătător este legat de creația compozitorului M. Glinka. De altfel, nu mai puțin important a fost rolul său și ca interpret și profesor de canto, fiind inițiatorul metodei așa–zisului "cânt concentrat".

Caracteristicile școlii vocale ruse se impun prin: iscusința jocului dramatic, simplitatea si sinceritatea în interpretare bazate pe o tehnica vocală superioară, abilitatea de a combina

măiestria vocală, dublată de o puternică încărcătura emoțională a cuvântului rostit. Spre deosebire de celelalte școli, școala rusă atinge profunzimi de o forță nemaiîntâlnită în redarea sentimentelor lirice. Această școală de interpretare a știut să pătrundă în lumea personajului, redând diferitele stări sufletești ale eroilor săi, să surprindă melancolia intimă, poezia și pasiunile clocotitoare, care își au izvorul în viața înconjurătoare. Sub influențele evenimentelor social–politice ce au avut loc în jurul anilor 1860–1861, concepțiile despre artă s-au transformat necontenit. Ideile realiste se maturizează în contact cu adâncimea realistă a muzicii și se produce afirmarea elementului comic, ca una din trăsăturile cele mai caracteristice, pentru întreaga școală națională rusă. Îmbinând ironia cu umorul, durerea cu sarcasmul, se creează sensul realizării unui comic profund, axat pe o gândire și pe o emoție adâncă, un comic îmbinat cu umorul sănătos, izvorât din mediul popular.

Așadar, făcând o analiză cu privire la pregătirea profesională pe care au avut-o cântăreții basarabeni de operă, prezenți la Cluj și București în perioada interbelică, am ajuns la următoarele concluzii:

- La Cluj regăsim majoritatea cântăreților basarabeni formați în școala și tradiția românească de canto (Cluj, București și Iași), cu excepția câtorva cazuri, cum ar fi A. Dicescu (cu studii la Odesa și Roma), sau P. Căldăraru (Chișinău și Cluj), Z. D'Arin (Moscova), N. Soculschi (Chișinău și Cluj), N. Nagacevschi (Chișinău, Moscova și București), N. Diducencu (Chișinău și București).
- În schimb la București, cea mai mare parte a interpreților basarabeni au fost reprezentanți ai diferitor școli și tradiții europene.

2.5. Concluzii la capitolul al doilea

1. În concluzie putem spune că, datorită unui angrenaj de evenimente, Chișinăul la începutul secolului al XX-lea devine un mediu cultural propice pentru evoluția fenomenului operistic. În Basarabia această acțiune a fost generată și perpetuată de anumiți factori, care nu doar au susținut acest proces de afirmare, dar au și determinat apariția unui teatru de operă autohton. Printre etapele acestui proces regăsim: înființarea școlilor de muzică, turneele artiștilor și trupelor de operă, dar și înființarea tronsonului de cale ferată Iași–Chișinău–Odesa.

2. Înființarea la Chișinău a unui teatru de operă autohton a beneficiat de asemenea, de un set de împrejurări favorabile, atât culturale, cât și social–politice. Și aici putem aminti de vecinătatea Chișinăului cu orașul Iași, care pe atunci devenea capitala României, fiind adăpostul

mai multor artiști români, refugiați în urma războiului în care a fost implicată România în acea perioadă. Și nu în cele din urmă, revoluția din Rusia, care a generat un proces de migrare a mai multor artiști la Chișinău, atât basarabeni, cât și ruși.

3. Analizând evenimentele importante, care au determinat procesul migrării artiștilor lirici basarabeni la Operele din Cluj și București, constatăm următoarele:

- conjunctura social–politică și culturală nefastă creată în anii ’20 în Basarabia;
- desființarea Societății de Operă basarabeană;
- înființarea la Cluj și București a teatrelor de operă de Stat (stabilitate profesională și financiară);
- existența unui potențial vocal extraordinar pe care îl avea Basarabia;
- numărul mare de artiști lirici basarabeni care și-au făcut studiile la Iasi, Cluj și București (rămânând apoi acolo).

4. Operele din Cluj și București au fost beneficiarele unui fond de forțe artistice basarabene remarcabile, formate în diferite centre culturale europene. De altfel, mulți dintre acești interpreți erau deja afirmați pe cele mai importante scene de operă din întreaga lume. Comparând cele două instituții de operă din Cluj și București, și anume formarea profesională pe care au avut-o artiștii basarabeni prezenți în acea perioadă în teatrele lirice românești, aflăm că la Cluj în majoritatea lor au fost tributari școlii și tradiției românești de canto, în schimb la București, aflăm cântăreți basarabeni școliți la Moscova, Sankt–Petersburg, Berlin, Roma, Milano, Kiev, Odesa etc.

5. Organizarea la Chișinău a unei societăți de operă, care a prezentat regulat spectacole de bună calitate cu artiști basarabeni și români talentați, a constituit după destrămarea sa, o pepinieră importantă, sau chiar decesivă după cum vedem în cazul Operei din Cluj, unde atât o parte dintre soliști, cât și două treimi din cor au fost artiști proveniți din Basarabia.

6. Prin urmare, în perioada interbelică la Opera din Cluj și la Opera din București a existat un grup de artiști basarabeni bine instruiți, tributari ai diferitor școli și medii culturale în care s-au format ca și cântăreți, dar și ca personalități. Experiența, pe care au acumulat-o pe diverse scene internaționale, le-a marcat parcursul profesional, ulterior, tradiția interpretării diferitor roluri s-a regăsit în activitatea lor pe scenele românești.

3. ACTIVITATEA INTERPREŢILOR BASARABENI LA OPERA ROMÂNĂ DIN CLUJ ȘI BUCUREȘTI ÎN PERIOADA 1920–1940

3.1. Figuri basarabene la Opera din Cluj și București în perioada interbelică

Mulți dintre cântăreții basarabeni au plecat în acei ani la Cluj. Aici marea metropolă urbană a adăpostit şi o metropolă culturală, în care Opera de Stat din Cluj a însemnat un focar al culturii interbelice. Opera din Cluj a reuşit chiar de la început să-şi aşeze un mănunchi de artişti de reală valoare, care sub conducerea lui Constantin Pavel şi Dimitrie Popovici–Bayreuth, au debutat de la prima reprezentaţie cu veleităţi de artă occidentală. Opera din Cluj a făcut dovada utilităţii ei ca instituţie de cultură de primă importanţă, care pentru locul unde se află, era o adevărată cetate a culturii româneşti, fiind punctul principal de atracţie şi pentru talentele muzicale şi pentru publicul intelectual din această parte a României.

Privind istoria Operei din Cluj din perioada interbelică, în plan diacronic, am remarcat două perioade distincte marcate de diferite evenimente artistice, dar mai cu seamă de activitatea câtorva personalități, printre care și o pleiadă de basarabeni ce și-au făcut simțită prezența, aducând un aport considerabil la evoluția acestei instituții.

Etapa incipientă a evoluţiei Operei clujene, cuprinde în opinia noastră, perioada directoratului lui D. Popovici–Bayreuth, din anii 1920–1927[4]. Un principiu vehiculat de la bun început de directorul D. Popovici–Bayreuth a fost acela de a asigura dubluri pentru toate rolurile operelor înscrise în repertoriu, fapt pentru care s-au invitat solişti din afară, potențiali angajați. Astfel, pentru rolul Violettei din *Traviata* s-a apelat la A. Dicescu, pe care dirijorul E. Massini o descoperă la Chişinău, iar ulterior o recomandă la Opera din Cluj. De altfel, tot la Chişinău dirijorul român mai colaborase cu A. Gheorghievschi, I. Gorski, L. Babici, E. Lucezarscaia şi mulţi alţi solişti, care apoi au devenit angajaţi ai Operei Române [81, p. 93-94].

Anastasia Dicescu

Personalitate marcantă a culturii basarabene de la începutul secolului al XX-lea, Anastasia Dicescu a fost printre primii artiști lirici basarabeni, angajați ai Operelor de Stat românești. Soprana a intrat în rândul cadrelor Operei Române din Cluj în stagiunea 1920– 21, prezentându-se de 89 de ori pe scena liricului clujean în decursul a patru stagiuni. A. Dicescu s-a remarcat în roluri de coloratură, interpretându-le cu o rară inteligență, și a deținut o importantă poziție printre soliștii Operei din Cluj [122, p. 74].

Cu studiile făcute la Conservatorul din Odesa și Academia de muzică din Roma, membră a Societății lirice române din anul 1916, Anastasia Dicescu a avut ocazia de a înscrie o pagină de

o excepțională importanţă în istoria artei interpretative românești. Drept dovadă, în perioada activității sale la Opera din Cluj, primadona Dicescu a prezentat un mare interes, nu doar pentru publicul spectator, dar şi pentru diverşi cronicari, care i-au oferit spații ample în presa clujeană. "Privighitoarea Basarabiei", cum era măgulită Anastasia Dicescu de publicul și presa românească, a reușit să se impună pe scena Operei din Cluj chiar de la început, ca un artist de prim ordin. Apariție surâzătoare, atașantă, soprana Dicescu s-a produs cu o frumoasă şi strălucitoare creaţie în interpretarea unor roluri extrem de complexe, precum: Violetta din *La Traviata* de G. Verdi, Margareta din *Faust* de Ch.Gounod sau Cio–Cio–San din *Madame Butterfly* de G. Puccini, roluri care cu siguranță se înscriu printre marile victorii interpretative din cariera acestei cântăreţe de excepție. Patetismul înflăcărat, demnitatea, vocea sa caldă şi vibrantă cu care a trăit eroinile principale, au explorat în interpretarea sa virtuţiile personajelor, chiar dincolo de limitele sale reale de operă. Vocea Anastasiei Dicescu s-a remarcat prin timbrul său catifelat, în special în registrul mediu, care era foarte frumos, egal dezvoltat, și cu o vigoare suficientă, pentru a face faţă momentelor dramatice în rolurile pe care le-a interpretat [176].

Anastasia Dicescu, "fiică a Basarabiei, venită de peste munţi şi ape, din dealurile dulci şi line", după cum apărea scris în ziarul *Patria*, la venirea sa în Cluj, nu era o necunoscută pentru publicul din România. Soprana care reușise, în Iașul refugiului în rolul Margaretei din *Faust*, să smulgă accentele de simpatii ale unui public select, rămânea în memoria iubitorilor de operă din România. Interpretarea sa în rolul Margaretei, stârnea din nou și din nou admirația publicului spectator. Într-una din cronicile apărute în acea perioadă, după o reprezentaţie cu opera *Faust*, autorul remarcă legătura care se crease între publicul clujean și cântăreaţa din Basarabia. Acesta afirmă că, într-o sală plină ca şi la premieră, publicul își fixase atenția asupra rolului *Margaretei*. Soprana Dicescu, "stăpânită de înaltul sentiment al artei", a emanat o distincție aparte şi a colorat aristocratic rolul. Făcând o comparație cu multitudinea de artiști care apăreau pe scenele românești, cronicarul susținea că, A. Dicescu "a fost o revelație prin tonalitatea caldă şi nemeșteșugită a vocei, prin atașamentul sentimentului şi prin toată coloratura estetică, pe care a ştiut să o presară în operă". Tot acolo cronicarul adaugă că, A. Dicescu a dominat sala şi a stăpânit rolul prin "simplitate şi sinceritate", calități pe atunci foarte rare, în teatru şi mai ales în opera. În final, autorul concluzionează, afirmând că existau artiști care cântă, dar nu crează, iar ceea ce o caracteriza pe A. Dicescu, a fost faptul că, nu numai interpretează, dar şi crează rolul. Cu aceste calități, întâlnite rar la acea vreme pe scena teatrului românesc, autorul articolului își exprima dorința, ca soprana Dicescu, să nu uite Clujul şi să-şi aducă aminte că acolo exista un public, care "glorifica" pe artiștii români [23; 154; 301].

Făcând un bilanț al activității Operei Române la finalul anului 1920, ziarele aminteau de contribuția artistică substanțială adusă de basarabeanca A. Dicescu la devenirea scenei lirice clujene. Printre altele, publicația *Patria literară*, menționa atunci că, în afară de aportul artistic al E. Roman şi al lui C. Pavel, a cărui muncă uriaşă de cântăreţ şi neîntrecut director de scenă, au fost baza înfiinţării şi existenţei Operei Naționale, Instituția lirică clujeană a avut mulțumirea de a câştiga pentru Opera Română pe distinsa cântăreaţă A. Dicescu [37].

În data de 21 martie 1921, soprana Dicescu debutează în *Madame Butterfly* pe scena Operei din Cluj, alături de T. Grozăvescu şi I. Crişan. Însemnările cronicarului ziarului *Patria* după acel spectacol ne demonstrează aprecierea și faima artistică de care se bucura A. Dicescu la Opera din Cluj în acea perioadă. Semnatarul cronicii susținea atunci că, Anastasia Dicescu era o artistă de elită şi unul dintre cele mai importante elemente ale Operei din Cluj, iar Direcția Operei era datoare să o păstreze pentru viitor [317].

După o perioadă în care Opera Națională din Cluj a fost marcată de acțiuni protestatare[5], concretizate în multe greve ale corului și orchestrei [271, p. 255-256], Anastasia Dicescu apărea pe afișele Operei clujene la aproape toate premierele din stagiunile în care aceasta a fost angajata Operei Române din Cluj. Printre acele noi montări s-au numărat și premierele cu *Il Pagliacci* și *Carmen*, în care alături de soprană, în distribuții, îl regăsim pe N. Nagacevschi, tenorul basarabean, care venea de la Chişinău, iar anterior cântase la Moscova.

Nicolae Nagacevschi

Angajat în stagiunea 1921–1922 în rândul soliștilor Operei Române din Cluj, debutul său a constituit un eveniment important în acea stagiune la Opera din Cluj, publicul întâmpinându-l cu multă căldură și entuziasm. Absolvent al Conservatorului din Moscova și inițiatorul unui studiou de operă la Chişinău, N. Nagacevschi a convins pe deplin prin arta sa vocală remarcabilă, dublată de o trăire actoricească rar vizibilă la un cântăreţ, afirmându-se ca unul dintre cei mai complecşi artişti de operă din acea perioadă la Cluj. La Opera Română, a apărut pentru început în *Faust* şi *La Traviata*, spectacole prezentate în 8 şi 12 martie 1922, în care a cântat alături de: A. Dicescu, A. Rozsa, L. Pop şi N. Apostolescu.

Prezența tenorului basarabean la Cluj a stârnit un interes deosebit în presa clujeană. Despre N. Nagacevschi, ziarul *Voința* scria, că avea o voce simpatică, dar mică, aproape de salon, emisie temperată, "fila frumos notele de sus" [172]. Iar potrivit publicației *Înfrățirea*, tenorul cânta cu o suplețe și mlădiere, atât de naturală şi bine modulată, încât, trecerea de la un registru de voce la altul apărea imperceptibilă [101]. Tot ziarul *Înfrățirea* mai scria despre N. Nagacevschi, că era un foarte reuşit Alfredo, cu o voce caldă, înăscută şi inteligent modulată, având multe momente pline de emoție. În acelaș articol, semnatarul susține, că ar fi fost corect ca

Nagacevschi să nu mai fie considerat "un debutant" ci un "vrednic soldat" al Operei Române din Cluj [320].

Succesul de care se bucura Nagacevschi pe scena Operei clujene, a făcut să fie solicitat pentru multe alte roluri. Unul dintre acestea a fost și debutul său în Rodolfo din *La Bohème* pe 17 martie 1922, când alături de A. Dicescu (Mimi) și P. Căldăraru (Alcindor), tenorul basarabean a confirmat aşteptările, fiind ulterior distribuit în toate spectacolele din acea stagiune cu acest titlu.

Tandemul Dicescu–Nagacevschi apare destul de des în spectacolele Operei din Cluj în stagiunea 1922– 23, formând un cuplu de scenă de mare succes. Un astfel de titlu, urmărit cu mare interes la Cluj, a fost și *La Traviata*, în care, ambii interpreți realizau una dintre cele mai frumoase creații ale lor. De altfel, în acea stagiune 1922– 23 a Operei clujene, rolul lui Alfredo din *La Traviata* i-a revenit frecvent tenorului Nagacevschi, care a fost ideal pentru acest personaj, prin firea sa poetică şi vocea încărcată de senzualitate şi lirism [76, p. 142].

Numele acestor artiști le regăsim atât în spectacolele curente, cât şi în premierele și reluările ce-au urmat. Un moment deosebit la Opera din Cluj, avându-i protagoniști pe N. Nagacevschi și A. Dicescu, a fost și reluarea operei *Rigoletto* din 24 iunie 1923, cu concursul baritonului J. Athanasiu, care alături de cei doi artiști basarabeni, era printre cei mai valoroși, mai apreciați şi mai iubiți soliști în acel moment la Opera din Cluj, frecvent programați, cucerind succes după succes. Acest trio de interpreți, alături de basul basarabean C. Ujeicu (Sparafucile), au reuşit să obțină un memorabil triumf în acea seară. Nicolae Nagacevschi (Ducele de Mantua), înzestrat cu o voce de tenor italian, melodioasă, la care visează cei îndragostiți, de muzicalitatea școlii italiene, a plăcut mult în *Questa o quella* din actul întâi [281].

Prezența şi aportul adus de N. Nagacevschi la Opera din Cluj, a fost unul considerabil şi semnificativ. Tenorul N. Nagacevschi, despre a cărui școală publicația *Înfrățirea* scria că "se va menține întotdeauna, chiar şi în roluri de a doua mână – pe planul întâi" [5], apare pe afișul Operei cu o frecvență uluitoare, acoperind aproape tot repertoriul de tenor liric–plin la acel moment. Bunăoară, numai în luna noiembrie și decembrie 1923, tenorul cântă în spectacolele: *Madame Butterfly* (18 noiembrie), *Tosca* (25 noiembrie, 2, 10 şi 26 decembrie), *Tannhäuser* (Walter, 28 noiembrie și 5 decembrie), *Faust* din 25 şi 30 decembrie.

Un titlu în care N. Nagacevschi a avut o frumoasă creaţie pe scena Operei din Cluj a fost și *Tosca* de Puccini. Urmărindu-l în rolul lui Mario Cavaradossi, într-o reprezentație din 2 martie 1923, spectacol de debut al tinerei soprane Silvia Tiron, cronicarul publicației *Înfrățirea* scria despre N. Nagacevschi, că a plăcut prin sobrietatea cântecului său studiat cu multă îngrijire, prin simplitatea manierei în frazare şi prin expresivitatea călduroasă a sentimentilor [278].

Pe lângă activitatea desfăşurată de N. Nagacevschi pe scena Operei din Cluj, tenorul basarabean mai susținea o bogată activitate concertistică pe alte scene din Cluj. După un astfel de concert, desfășurat în sala conservatorului, în care N. Nagacevschi a fost acompaniat la pian de pianistul G. Trofimoff, într-una din cronici găsim scris că, tenorul a demonstrat aceleași calități vocale, consacrate de critica muzicală: o voce curată şi generoasă, arta desăvârșită a cântului, articulație impecabilă, mișcări simple şi naturale, pline de căldură şi de convingere, arătând mai ales în exprimarea lirismului, calități care "au vrăjit auditoriul" [279; 323].

Zaharia D'Arin

Reflectând asupra preocupărilor directorului D. Popovici–Bayreuth pentru promovarea de noi solişti, precum şi de înnoire a echipelor, care susțineau diferitele roluri ale puținelor titluri aflate în repertoriu, trebuie spus că se căutau tineri, aceştia fiind promovați cu mult curaj. Se recurgea şi la vocile bune din cor, investindu-le cu încredere în diferite roluri solistice. Apar nume noi în distribuţii. Bunăoară, basul originar din Basarabia, Zaharia D'Arin, putea fi urmărit în spectacolul din deschiderea celei de a doua stagiuni, ce a avut loc pe 8 noiembrie 1920, cu *Aida*, condusă de la pupitru dirijoral de Jean Bobescu. Alături de o distribuție cu L. Pop, E. Roman, C. Pavel și G. Teodorescu, basul Z. D'Arin, în fața unei săli arhipline, în rolul marelui preot, a fost "impunător ca joc şi ca voce" [89; 296].

Basul Z. D'Arin, exponent al școlii ruse de canto și element al Operei basarabene, a fost angajat solist la Opera din Cluj, pe parcursul a trei stagiuni 1919– 22, remarcându-se cu câteva dintre rolurile dificile, pe care le-a interpretat pe scena clujeană. Despre acest cântăreţ se spunea atunci, că posedă o veritabilă voce de bas cu o întindere impresionantă, având note grave sonore, un registru mediu destul de clar, iar acutele erau bine atacate şi ținute [52]. Debutul său în opera *Faust* a fost întâmpinat cu mult entuziasm de publicul Operei din Cluj, apariția sa în rolul lui Mefisto, dovedindu-se a fi o surpriză şi o revelație pentru spectatori. Basul Z. D'Arin s-a remarcat, atât ca joc de scenă, cât şi ca voce, susținând ireproșabil rolul destul de dificil al lui Mefisto, a meritat aprecieri dintre cele mai elogioase. A făcut o impresie profundă în scena din fața crâșmei *La Bachus* [171; 197].

Zaharia D'Arin s-a afirmat la Cluj ca un cântăreț de mare clasă, reușind să obțină noi și noi succese pe scena Operei Române. Evoluția tânărului bas a fost comparată, în acea perioadă, cu cea a soliștilor deja consacrați. Astfel, după un alt spectacol de *Aida*, cronicarul L. Tempea, sublinia potențialul cântărețului basarabean, susținând că, basul R. Steiner, în rolul marelui preot, a fost la acea reprezentație, sub toate raporturile, mai mic decât cel al basului Z. D'Arin [297]. De asemenea, răsfoind din paginile publicației *Universul* pentru anul 1921, am găsit un articol, al cărui semnatar constata că, soliștii, pe care putea conta şi baza Opera Română din Cluj în acel

anevoios început de drum, erau: sopranele E. Roman, A. Dicescu, mezzosoprana L. Pop, tenorul C. Pavel, baritonul I. Tămăşescu, baul R. Steiner şi nu în ultimul rând, basul Z. D'Arin [316].

Perioada petrecută de Z. D'Arin la Cluj a fost una nu foarte lungă, dar semnificativă, căci conform unui articol din ziarul *Înfrăţirea*, plecarea sa a însemnat o pierdere simţitoare, atât pentru instituţia Operei, cât şi pentru publicul clujean [315].

Constantin Ujeicu

Un debut important, pe scena Operei din Cluj, s-a petrecut în spectacolul de *Rigoletto*, din 31 ianuarie 1923. În rolul lui Sparafucile debutează basul basarabean Constantin Ujeicu[6] – pe parcursul anilor, interpretul rolurilor mari şi dificile. Artistul joacă timp de 8 stagiuni (1922–1930) de vreo 458 de ori, apoi pleacă pentru 3 ani, ca să revină la Cluj în stagiunea (1933– 34), unde rămâne angajat pentru încă 25 de stagiuni.

Personalitate artistică de prestigiu a meleagurilor clujene, basul de excepţie C. Ujeicu, absolvent al Conservatorului de muzică din Cluj**,** a fost una dintre cele mai frumoase voci de bas, pe care le-a avut Opera din Cluj. Plin de vitalitate, cu un registru vocal de mare întindere, cultivat, cu forţă de exprimare şi sensibilitate în vocea lui clară şi puternică, C. Ujeicu a creat certitudinea unei revelaţii în muzica românească. Eforturile artistului au fost îndreptate către ridicarea, prin arta sa, spre cele mai înalte vârfuri posibile, a Operei Naţionale de Stat din Cluj. Despre acest bas, cronicarul G. M. Ivanov, spunea că avea o voce, "care vine spre tine enormă şi cotropitoare, ca o mare ce năvălește înainte şi dacă nu fugi de ea, speriat, e caldă ca un val de mare de August, în care te simţi atât de bine, şi atât de tămăduit" [151].

Vocea basului C. Ujeicu a răsunat în perioada petrecută la Opera din Cluj, în peste 50 de titluri. Interpretează roluri principale în opere ca: *Povestirile lui Hoffman*, *Ernani*, *Cavalleria rusticana*, *Tosca*, *Faust*, *Olandezul zburător*, *Tristan şi Isolda*, *Bărbierul din Sevilla*, *Năpasta* etc. Despre C. Ujeicu, o voce de bas cu un volum rar întâlnit, Ion Gherghel spunea că, avea o mare calitate: trăia intens viaţa personajelor interpretate [122, p. 73]. Din fişa personală a lui Ujeicu, material păstrat în arhiva Operei Române din Cluj, aflăm că, pe parcursul anilor petrecuţi la Opera din Cluj s-a bucurat de un deosebit respect, atât din partea colegilor, cât şi a direcţiunii, dând dovadă de un înalt profesionalism şi de calităţi umane deosebite. Pentru meritele sale, lui Constantin Ujeicu i s-a decernat, de către Statul Român, titlul de Maestru emerit al artei şi Laureat al premiului de Stat (1953).

Petre Căldăraru

Produs al şcolii basarabene şi româneşti de canto, baritonul P. Căldăraru, a fost un alt cântăreţ basarabean, angajat la Opera din Cluj în perioda directoratului lui D. Popovici–

Bayreuth. Trebuie spus, că prima dată numele său apare în registrele Operei în stagiunea 1921–22, în compartimentul cor. Evidențiându-se ca un foarte bun element, tânărul bariton a fost solicitat de D. Popovici–Bayreuth și pentru câteva roluri solistice, printre acestea, în premierele cu: *La Bohème* din 28 noiembrie 1921 (când a cântat rolul Alcindor, alături de o distribuție solistică cu A. Dicescu și Tr. Grozăvescu); *Regina din Saba*, în seara de 16 noiembrie 1923 (într-o distribuție cu N. Bretan, P. Marcu, S. Sudețeanu, N. Apostolescu și Aca de Barbu); și nu în ultimul rând, *Făt–Frumos* de H. Klée (întruchipând personajul Murgilă, alături de alți doi basarabeni – C. Ujeicu (Alb Împărat) și M. Virag (Un flăcău).

Petre Căldăraru, despre care, L.Paukerow susținea că era un bariton admirabil, înzestrat de la natură [228], a fost angajat la Opera din Cluj pe parcursul a 7 stagiuni, între anii 1921–1928 și a interpretat mai multe roluri, dintre care: *Faust* (Valentin), *Il Pagliacci* (Silvio), *La Bohème* (Marcello), *Traviata* (Germont), *Bărbierul din Sevilla* (Figaro) etc.

Apariția baritonului P. Căldăraru pe 3 decembrie 1924, cu Valentin din *Faust*, a avut un succes considerabil ce a întrecut aproape toate așteptările. Astfel, P. Căldăraru a confirmat încrederea ce i s-a dat, fiind promovat în rândul soliștilor, începând cu acea stagiune. Într-o cronică apărută după acel spectacol, semnatarul susținea despre baritonul basarabean, că era "un artist de bună școală, care îndreptățea speranțe frumoase" [118]. Evoluția lui P. Căldăraru cu rolul lui Valentin din *Faust* pe scena Operei din Cluj a fost apreciată deopotrivă de public, dar și de cronicarii prezenți la acele spectacole. Urmărind și analizând mai multe cronici, apărute în urma acelor reprezentații, recompunem astăzi imaginea unui "Valentin", interpretat "excelent". Cu o voce curată, puternică şi bine timbrată, subordonată unui "joc sincer, veridic şi pe alocuri superb", baritonul basarabean era "ireproșabil", sau după cum afirma un alt cronicar al acelor vremuri, interpretarea sa cu rolul lui Valentin "era fără rival" [153; 325].

Ascensiunea lui P. Căldăraru la Opera din Cluj a fost evidentă. Baritonul reușea să convingă tot mai mult şi mai mult că era un artist de prim–ordin, cu o voce puternică, bine timbrată, clară şi cu o dicție ireproșabilă. În acest sens au fost şi aparițiile sale în *Il Pagliacci*, în care, cu un succes "pronunțat", a întruchipat personajul lui Silvio, dar și în rolul lui Germont din *La Traviata*, în care etala o voce de o rară frumusețe, puternică, sonoră și sigură în toate registrele, demonstrând o serioasă pregătire profesională [86; 188].

Petre Căldăraru s-a prezentat în fața publicului iubitor de muzică, nu numai de pe scena Operei, ci și pe estrada sălilor de concerte. Un astfel de concert a fost și cel susținut de bariton în compania tenorului Emilian Iacob. Despre glasul de bariton al lui P. Căldăraru s-a scris atunci,

că a fost excelent, ca un torent care cădea limpede, în cascade. O natură muzicală din creştet până-n tălpi, ce avea un mare viitor în față [106; 228].

Nicolae Soculschi

Prezența interpreților basarabeni la Opera din Cluj a fost marcată și de un alt bariton basarabean, Nicolae Soculschi. Absolvent al Conservatorului de la Cluj, baritonul N. Soculschi a fost angajat la Opera din Cluj în stagiunea 1925–1926, unde a cântat timp de 23 de stagiuni, interpretând roluri dificile, precum: *Rigoletto* (Rigoletto), Contele de Luna (*Il trovatore*), Germont (*La Traviata*), Olandezul (*Vasul fantomă*), Renato (*Bal mascat*), *Luceafărul* (Luceafărul), Oneghin (*Evgheni Oneghin*), Krušina (*Mireasa vândută*), Scarpia (*Tosca*) etc.

Spectacolul său de debut pe scena Operei din Cluj, în calitate de solist, a fost în *Traviata*. Alături de soprana invitată A. Anghel, baritonul N. Soculschi a reușit să se remarce, lăsând o frumoasă impresie. Urmărind ecourile din presa clujeană, aflăm despre acel eveniment, că a fost o reprezentaţie cu o înaltă ținută artistică, în care baritonul, cu o rară finețe a redat pe Germont. Acea reprezentaţie a fost, după cum s-a scris în ziarul *Clujul*, unică în calitatea ei până atunci, iar pentru viitor nu multe se întrevedeau asemănătoare [327]. Tot despre acel spectacol cronicarul Ivanov susținea că, succesul lui Soculschi a fost un succes de finețe, iar publicul i l-a recunoscut şi confirmat [153].

Nicolae Soculschi a reuşit chiar de la început să se impună ca un element valoros din garnitura soliștilor basarabeni de atunci. Baritonul a fost scos din cor și se revelează ca și artist de prim ordin, mai întâi în *Traviata*, apoi în *Vasul fantomă* şi *Trubadurul*. Bariton cantabil, cu timbru liric, Nicolae Soculschi a culminat în Contele di Luna, justificând speranțele publicului de la început. Publicul clujean, atât de exigent în aprecieri şi în consacrări, l-a simpatizat pe bună dreptate, N. Soculschi a adus un adevărat aristocratism de rasă, de simțire şi de înțelegere artistică în tot ce reprezenta [157].

Multe și dificile au fost rolurile interpretate de Soculschi pe scena clujeană. Un moment de recunoaștere și de bun augur al talentului său a fost întruchiparea bufonului *Rigoletto*, din opera lui G. Verdi. Un anunț interesant, referitor la debutul său, apare în publicația *Biruința*, a cărui semnatar se arată entuziasmat, și totodată încrezător, că în acest rol, considerat unul foarte greu, de compoziție, N. Soculschi va ieși ca şi până atunci, cu succes sigur. În finalul anunțului, publicația *Biruința*, mentionează că, spectacolul din acea seară cu E. Drăgulinescu–Stinghe, P. Raiceff și N. Soculschi, urma să fie pentru mulți o delectare, iar pentru cei ce vroiau să învețe ceva, "un prilej de reflexiuni şi de moderaţiune în aprecieri" [160]. De altfel, întreg spectacolul de *Rigoletto* şi în special prestația baritonului N. Soculschi a fost primită cu entuziasm de presa locală, cronicarii nu au ezitat să-și manifeste admirația pentru baritonul basarabean, afirmând că,

apariția sa în *Rigoletto* a fost mai mult decât satisfăcătoare. Vocea sa a stăpânit resurse îmbelșugate, din care a putut risipi diverse stări sufletești, ale chinuitului bufon [39].

Începeau să se adeverească previziunile, în ce-l privește pe acest cântăreţ, devenind unul din soliștii indispensabili ai Operei clujene. Baritonul N. Soculschi reușea de la un spectacol la altul să convingă tot mai mult de puterea talentului său şi de potențialul vocal extraordinar pe care-l poseda. În a doua jumătate a lunii ocombrie în 1927, după o serie de reprezentaţii cu participarea lui Soculschi pe scena clujeană, același ziar *Națiunea*, scria laudativ la adresa baritonului, afirmând că era un element admirabil al Operei Române. Publicația susținea atunci că, cu o cunoaștere desăvârșită a stilului verdian, creația sa în rolul lui Renato sau a Contelui de Luna, ar fi putut fi admirată şi pe scenele cele mai pretențioase ale Apusului [120].

Prezența sa se remarcă, de asemenea, și într-un alt eveniment memorabil pe scena Operei clujene, ce a avut loc pe 14 mai 1927, având la pupitru un nume celebru – Pietro Mascagni, care își dirija propria operă, *Cavalleria rusticana*, într-o distribuţie alături de soprana Aca de Barbu și tenorul M. Nicolescu.

O sensibilitate artistică din cele mai rare, un talent inventiv şi plin de surprize şi efecte dramatice surprinzătoare, au dat posibilitate lui N. Soculschi să fie întotdeauna atrăgător şi emoționant [163]. Un rol de referință susținut de Soculschi la Opera din Cluj, a fost și Scarpia din opera *Tosca*, despre care publicația *Patria* scria: "Soculschi fu magistral! Un bariton de o mare întindere, suindu-se la acute puternice, posedă şi un joc de scenă inteligent; în această opera, unde ariile nu-s scrise pentru Scarpia, avu toată lărgimea gestului şi recitativelor" [6]. Un "alt condei" avizat al vieții artistice clujene, Ana Voileanu–Nicoară, saluta și ea elogios apariția lui N. Soculschi în rolul lui Scarpia, recunoscându-i baritonului basarabean toate meritele pentru realizarea acestui greu rol. A. Voileanu–Nicoară a remarcat vocea caldă, frazarea corectă și ținuta distinsă a artistului [308]. Tot despre prestația lui N. Soculschi în *Tosca*, Ion Gherghel, susținea că, a jucat cu multă prestanță, executând cu brio finalul actului întâi [121]. Mărturie privind creația sa cu rolul lui Scarpia, ne servește și cronica semnată de I. Martalogu, în care acesta notează că, realizarea excelentă a baritonului basarabean în rolul lui Scarpia, a dăruit clipe de adevărată plăcere artistică, cântărețul rămânând acelaşi artist sobru, ponderat în jocul de scenă şi în cânt, cum îl cunoscuse cronicarul ziarului *Patria*, aproape în toate rolurile mari, pe care le-a creat baritonul Soculschi la Opera din Cluj [190].

Fenia Nicolau Dobranscaia

O artistă care a reușit să se impună pe scena liricului din Cluj ajungând să facă parte din elita soliștilor acelei instituții, a fost și soprana de origine basarabeană, Fenia Nicolau Dobranscaia, angajată la Opera Română în perioada 1921–1943.

Un nume important în lumea muzicală, care a fost admirat și lăudat în nenumărate rânduri, deopotrivă pe scena Operei din Cluj şi Bucureşti, dar şi în diverse concerte vocal–simfonice şi recitaluri, soprana F. Dobranscaia, produs al Conservatorului de muzică din Cluj, a cântat 22 de stagiuni la Cluj, interpretând un număr impresionant de roluri, printre care se numără: *Rigoletto* (Gilda); *La Bohème* (Mimi); *Aida* (Aida); *Faust* (Margareta); *Trubadurul* (Leonora); *Bal mascat* (Amelia); *Tosca* (Tosca); *Evghenii Oneghin* (Tatiana) etc (Anexa nr. 11).

Născută pe 4 iunie 1899, în comuna Șapte Sate, județul Lăpușna, soprana F. Dobranscaia a fost o artistă complexă, care cu siguranță s-a numărat printre cei mai de seamă solişti, care şi-au adus aportul de-a lungul anilor, la afirmarea acestei instituții lirice din Ardeal. Despre Dobranscaia, "o soprană lirică de primă calitate", cronicarul Ivanov, susținea că avea o voce din cele mai cristaline, care se putea auzi printre artistele din România. De altfel, cronicarul menționează că, soprana "cunoștea măsura şi grația, iar ca actriță, dispunea de mari resurse de transfigurare" [162; 163]. Un comentariu interesant îl găsim și în publicația *Societatea de mâine* din anul 1928, din care aflăm că, după studiile făcute, F. Dobranscaia ofereau "avantajoasa posibilitate Operei, de a juca şi opere *cu triluri*, care captivează publicul" [333]. În altă ordine de idei, aproape că n-a existat rol liric şi de coloratură, pe care să nu-l fi interpretat soprana Dobranscaia, la Opera din Cluj [122, p. 78].

Din impresiile, pe care le-am regăsit în diverse cronici, privind creația Feniei Dobranscaia, remarcăm că, soprana, cu vocea ei agreabilă, cu sonorități "de mare preț" şi multă flexibilitate, a biruit toate pasajele dificile și a câștigat simpatiile publicului în Principesa Eudoxia din *Ebreea* de L.Halevy [233; 231; 156]. Cu un timbru clar şi catifelat a fost "ireproșabilă în Michaela" din *Carmen* de G.Bizet [152; 302]. De asemenea, în rolul Rosinei din *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini, vocea sa de soprană lirică, a fost "sincer şi firesc întrebuințată" [175]. Un alt rol de referință a fost și pajul din *Bal Mascat* de G. Verdi, interpretat "cu un glas impecabil de cristal" [174]. Bazându-se pe o intuiție ce şi-o epuiza din bogăția naturii sale de artistă, până în măduva oaselor, şi în rolul Blondei din opera lui W. A. Mozart, *Răpirea din Serail*, a avut o creaţie "plină de farmec şi de originalitate" [163; 293]. Cu o voce din cele mai plăcute şi atrăgătoare, a realizat și rolul Violetei din *La Traviata* de G. Verdi [164]. "Desăvârşită ca întotdeauna" a fost și în *Mignon* de A.Thomas [331]. Și nu în cele din urmă, cu o voce "de o calitate excepțională", F. Dobranscaia a fost "ireproșabilă" în rolul Suzanei din *Nunta lui Figaro* de W. A. Mozart [303].

Soprana F. Dobranscaia s-a bucurat în anii '30 de o mare popularitate. Conform studiului efectuat de O. L. Cosma, într-o monografie dedicată Operei din Cluj, soliştii cei mai apreciați,

mai îndrăgiți în acea etapă erau, în ordinea preferințelor, Petre Ștefănescu–Goangă, Fenia Dobranscaia și Tomel Spătaru [76, p. 359].

Urmărind activitatea Instituției lirice clujene în acea perioadă, remarcăm că, au existat solişti la Opera din Cluj, care prin cantitatea reprezentațiilor cântate, într-un timp relativ scurt, prezentau un adevărat tur de forță şi rezistență vocală. O asemenea solistă a fost şi F. Dobranscaia, care bunăoară, numai în luna martie a anului 1938, a reuşit să apară în mai multe spectacole, demonstrând veleități de adevărată divă a scenei clujene: *Manon* din 13 martie (Manon); *Faust* din 16 martie (Margareta); *Martha* din 18 martie (Lady Harriet Durham); *Rigoletto* din 25 şi 30 martie (Gilda); *Hughenoții* din 27 martie şi 1 aprilie (Margarete de Valois). În afară de aceste spectacole F. Dobranscaia a fost angrenată şi în proiectul cu premiera operei *Hughenoții* din 23 martie 1938.

Astfel, răsfoind file din publicațiile vremurilor de demult, am găsit diverse elogii la adresa sa. Aprecierile de care s-a bucurat soprana, cu diverse roluri, ne permit să afirmăm azi, cu certitudine, că a fost una dintre cele mai importante soliste din acea perioadă la Cluj.

Vladimir Siomin

Un solist mult aplaudat la Cluj, a fost și basul basarabean Vladimir Siomin. Exponent al școlii ruse de canto, basarabeanul V. Siomin a fost angajat la Opera din Cluj în stagiunea 1927–28, unde a cântat 12 stagiuni, interpretând aproape toată paleta rolurilor de bas din repertoriul Operei clujene. Printre titlurile susținute de cântăreţ, au fost: *Aida* (Ramfis), *Rigoletto* (Sparafucile), *Evghenii Oneghin* (Gremin), *Bărbierul din Sevilla* (Don Basilio), *Ebreea* (Cardinalul Brogni), *Regele Ysului* (Regele), *Fidelio* (Rocco), *Ernani* (Gomez de Silva), *Faust* (Mefistofele), *Lucia di Lammermoor* (Raimondo), *Norma* (Oroveso), *Mefistofele* (Mefistofele), *Tannhäuser* (Landgraful) etc.

Basul V. Siomin reuşea să creeze din roluri mici, neîntrecute creații, aducându-le în prim plan, astfel demonstrând încă odată că, cea mai importantă este forța interpretării şi nu ierarhia rolurilor.

Amintind despre activitatea susținută a lui Siomin la Opera din Cluj, chiar de la debutul său în această instituție, trebuie spus că numai în luna noiembrie 1928, solistul apărea în: *Madame Butterfly* (Bonzo) în 14 noiembrie, *Mireasa vândută* (Miha) în 16 noiembrie, *Werther* (Le Bailli) în 21 noiembrie, Samson *şi Dalila* (un ebreu bătrân) în 23 noiembrie, şi nu în ultimul rând debuta în *Bărbierul din Sevilla* (Basilio) în 30 noiembrie.

În aprecierele sale pentru V. Siomin, pianista și ziarista A. Voileanu–Nicoară, scria într-o cronică, că avea o voce frumoasă, rotundă, expresivă, ţinută justă [310]. Tot despre vocea sa, reputatul muzicolog şi cronicar G. Sbârcea, afirma după o reprezentație de *Die Walküre*, că în

rolul întunecatului Hunding a intrat în scenă cu prestanța unui glas copleşitor şi cu o prezență scenică impresionantă [126].

Un amănunt interesant despre acest interpret ar mai fi faptul că, în stagiunea 1931– 32, V. Siomin a onorat un important contract, semnat cu *Volksoper* din Viena, cântând în *Carmen* şi *Tiefland*.

Gheorghe Znamirovschi

Mulți dintre basarabenii veniți la Opera din Cluj în cor, mai apoi şi-au perfectat studiile la Conservatorul de muzică, devenind solişti ai scenei lirice clujene. Unul dintre aceste elemente a fost şi tenorul Gheorghe Znamirovschi[7]. Angajat la Opera Română din Cluj în anul 1925 în luna septembrie, Znamirovschi a fost promovat în rândul soliştilor în anul 1933.

Trebuie spus că tenorul Gh. Znamirovschi, pornind ca un element eminent al corului Operei, ajunge să fie printre cei mai importanți și iubiți solişti ai acestei instituții lirice. Remarcându-se prin calități vocale excepționale și un simț artistic deosebit, se bucura deopotrivă de frumoase aprecieri din partea conducerii şi a colegilor de la Opera din Cluj. Chiar de la primele stagiuni petrecute la Opera clujeană, multitudinea de roluri secundare încredințate domniei sale, a făcut ca prezența sa să fie aproape permanentă, seară de seară pe scena Operei. Atunci, reputatul muzicologul George Sbârcea scria într-unul din articolele sale, dedicate Operei clujene, despre Gh. Znamirovschi: "acest tenor a cărui absență din roluri mari am regretat-o mereu, a cântat cu o căldură care a copleşit auditoriul... " [282].

Dintr-un referat, găsit în arhiva Operei Române din Cluj, aflăm despre Gh. Znamirovschi, că a fost un bun artist, care ştia să facă dintr-un rol mic un rol mare, foarte disciplinat și extrem de conştiincios, foarte muzical și scenic.

La Conservatorul din Cluj a fost admis în anul 1926. Cu o voce timbrată de tenor lirico–dramatic, Gh. Znamirovschi a studiat la clasa profesorului Crişan, fiind remarcat ca unul dintre cei mai buni studenți din facultate [124]. Fiecare prezență pe scena Operei Române a tenorului Gh. Znamirovschi, despre care s-a scris că ar fi avut glasul "baritonal în centru şi frumos timbrat în acute", demonstra virtuți de înzestrat cântăreţ şi actor, stârnind ropote de aplauze, dar şi de aprecieri elogioase în publicistica clujeană din acea perioadă.

Multitudinea de roluri interpretate de Gh. Znamirovschi pe scena Operei Române: *La Traviata* (Alfredo), *Carmen* (Don José), *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), *Madame Butterfly* (Pinkerton), *Ebreea* (Eleazar), *Tannhäuser* (Schreiber), *Tristan şi Isolda* (Melot), *Il Pagliacci* (Canio), *Cavalleria rusticana* (Turiddu), *Manon* (Guillot), *Faust* (Faust), *Evghenii Oneghin* (Lenski), *Dama de pică* (Gherman) etc., îl clasează printre cei mai importanți tenori, dintre cei care au cântat pe scena clujeana. În toate aceste roluri interpretarea sa a fost de o structură, atât

de grandioasă, încât persistă și astăzi în amintirea melomanilor de operă, ca și creații greu de egalat. Pentru meritele sale artistice, în anul 1954, a fost distins cu Ordinul Muncii cl.a III-a.

Mihail Arnăutu

Un alt nume de referință pentru Opera Română din Cluj, dar și pentru Opera Națională din București, a fost baritonul basarabean Mihail Arnăutu. Absolvent al Conservatorului de muzică din București și angajat la Opera din Cluj în stagiunea 1935– 36, baritonul M. Arnăutu reușea să se impună chiar de la prima sa apariție pe scena instituției lirice clujene ca o voce de extrem de promițătoare, demonstrând calități de mare artist.

După debutul său la Cluj din 18 martie 1936, cu titlul *Lohengrin*, L. Voiculescu, scria despre acest bariton, cu o mare doză de clarviziune: "O valoroasă achiziție, o voce plină, bine timbrată, egală şi foarte plăcută… nu ne împiedică a afirma, cu toată convingerea, că va fi cel mai bun bariton al operei Clujene" [304].

Perioada petrecută ca și angajat la Opera din Cluj, între anii 1935–1938, aduce pentru baritonul basarabean 12 debuturi, în roluri precum: Heraldul din *Lohengrin*, Gerald din *Andrea Chénier*, Schaunard din *La Bohème*, Valentin din *Faust*, Contele de Luna din *Il Trovatore*, Scarpia din *Tosca*, Cloșca din *Horia*, Fernando din *Fidelio*, Rigoletto din *Rigoletto*, Amonasro din *Aida*, Tonio din *Il Pagliacci* și Lescaut din *Manon*.

Soprana F. Dobranscaia–Nicolau, cea care a cântat mai multe spectacole alături de baritonul M. Arnăutu, îi făcuse un portret din trei calificative, care ar putea face invidios pe oricare dintre artiști, soprana susținea că, M. Arnăutu avea o voce frumoasă, era un actor talentat şi un foarte bun coleg [24, p. 46]!

După trei stagiuni petrecute la Cluj, baritonul M. Arnăutu s-a reîntors în Bucureşti, orașul studenției sale, unde şi-a desfășurat o activitate de peste 30 de ani de muncă rodnică în calitate de solist la Opera din Bucureşti. Aici pășește, pe scena teatrului, pentru prima dată în calitate de solist invitat pe 2 aprilie 1938, cu rolul Contelui de Luna din *Il Trovatore*. Peste ani, M. Arnăutu, devenit unul dintre soliștii reprezentativi ai Operei Române, își va aminti cu drag în cartea sa, despre acea seară, în care a fost impresionat de caldura publicului bucureștean [24, p. 68-70].

La 26 de ani, baritonul era deja un solist sigur pe mijloacele sale artistice, muncind mult pentru realizarea fiecărei fraze, fiecărui accent expresiv. Cronicele apărute după spectacolele sale au fost dintre cele mai elogioase. Spre exemplu, N. I. Lazăr sublinia în *Neamul românesc*, faptul că, baritonul verdian de mare valoare artistică, M. Arnăutu, a fost un element care putea cinsti orice scenă lirică importantă din Europa. O voce mare, în sensul extinderii și volumului, caldă și omogenă pe întreg registrul; voce tânără și sprintenă, cu inflexiuni uimitor de agile, toate îmbinate cu un joc de scenă rutinat. Incontestabil că a întrecut orice așteptări [65, p. 22].

Dar nu numai în câmpul vast, dramatic sau comic al Operei, M. Arnăutu s-a făcut cunoscut de marele public, pentru o imagine completă a artistului trebuie să ținem seama și de activitatea sa de profesor, pentru care a obținut nu mai puține recunoașteri, atât din partea studenților, colegilor cât și a conducerii Operei Române din Bucureşti, unde încă din anul 1963, fusese numit profesor de canto pentru tinerele elemente din rândul soliștilor și din cor. Ca profesor de canto la cursul de perfecționare al Operei române, Arnăutu împărtășește cu dăruire generației tinere cunostințe acumulate de-a lungul a trei decenii, fiind astfel un îndrumător și marcând destinul unui număr mare de cântăreţi, printre aceștia numărându-se: F. Fărcaş, E. Iurașcu, E. Marinescu, A. Covali, M. Roşca, L. Spiess, V. Teodorian, precum și numeroși cântăreţi ai teatrelor din țară cu care a lucrat în cadrul recitalurilor [65, p. 21].

Baritonul M. Arnăutu, despre care basul Ed. Istratty a scris în volumul său de amintiri, că a fost "un foarte bun și simpatic bariton cu glas frumos și nobil, un artist serios", își face debutul său, în calitate de solist angajat al Operei bucureștene, pe 10 decembrie 1938, în *Faust* de Ch. Gounod [148, p. 163]. Despre acea reprezentație, T. Şelmaru sublinia că, spectacolul prezenta trei puncte de atracție: montarea împrospătată a regizorului S. Zalevschi, noua prezentare a *Nopții Valpurgiei* în viziunea lui Capsali și "marea biruință a serii", apariția lui M. Arnăutu în rolul lui Valentin. Cronicarul afirmă că, tânărul bariton a reușit să facă din acel rol al lui Valentin, ceea ce aproape nici nu mai exista pe scena Operei bucureștene, o realizare spre care erau îndreptate toate privirile unei săli pline. Iar la finalul articolului, ziaristul scrie despre debutul lui M. Arnăutu la Opera din Bucureşti: "Azi, angajat al Operei Române, d-sa vine să umple un loc de frunte, pentru care vădește calități vocale excepționale" [117, p. 274].

Un alt debut important al lui M. Arnăutu pe scena Operei din Bucureşti, a fost și cel cu *Rigoletto*, în data de 18 decembrie 1938. În ceea ce privește atmosfera acelui spectacol, dar și despre faptul cum a reușit cântărețul să abordeze un asemenea rol dificil, la o vârstă atât de timpurie, baritonul povestește în amintirile sale, așternute pe hartie, într-o frumoasă culegere autobiografică [24, p. 75]. Un comentariu, *vis-à-vis* de acea prestație a lui M. Arnăutu în *Rigoletto*, a fost și cronica lui N. Lazăr în *Rampa* din 20 decembrie 1938, în care ziaristul scria că, intrat în acest personaj, care purta încă imaginea lui J. Athanasiu, tânărul bariton al Operei Române, M. Arnăutu, și-a asumat o răspundere covârșitoare pentru a se integra în maturitatea rolului. A fost însă una din cele mai uluitoare revelații. Mihail Arnăutu, atunci noul bariton al Operei Române, purta în gâtul și în temperamentul său însușirile unui adevărat mare artist. O voce generoasă ca volum, cu timbru cald, cu registru omogen și elastic, până în registrul de sus al unui tenor dramatic, o frazare impecabilă legată de un temperament scenic aproape încredibil pentru vârsta și trecutul lui artistic. Văzându-l jucând și ascultându-l, cronicarul afirmă că, nu de

puține ori a avut viziunea marelui J. Athanasiu; iar în actul final, dramatismul lui M. Arnăutu a stârnit puternice emoții. În finalul articolului, N. Lazăr, susține că, Opera Română se putea felicita cu o astfel de achiziție, iar cu acest rol, alternând cu marele P. Ștefănescu–Goangă, M. Arnăutu se clasa printre cei mai valoroși interpreți ai primei scene lirice românești [117, p. 275].

Pe baritonul M. Arnăutu îl mai găsim în distribuția pentru reprezentația de *Faust* din 9 decembrie 1939, în compania sopranei L. Bercescu, care cu această ocazie își făcea debutul pe scena Operei Române. Peste ani, L. Bercescu, cea care a fost o mare voce a teatrului românesc de operă, își amintea despre seara respectivă, și în speță despre creația baritonului M. Arnăutu în rolul lui Valentin: "Nu am auzit pe nimeni cântând mai frumos acest rol" [236, p. 290].

Printre creațiile memorabile pe care le-a avut Arnăutu pe scena Operei din București, s-au numărat titlurile: *Carmen* (Toreador), *Cavalleria rusticana* (Alfio), *Il Trovatore* (Contele de Luna), *Il Pagliacci* (Tonio), *Faust* (Valentin), *Boris Godunov* (Boris), *Tosca* (Scarpia), *La Bohème* (Schaunard și Marcello), *Andrea Chénier* (Gerard), *Gioconda* (Barnaba), *Aida* (Amonasro), *Otello* (Jago), *Bal mascat* (Renato), *Evgheni Oneghin* (Oneghin), *Cneazul Igor* (Igor), *Parsifal* (Klingsor), *Vasul fantomă* (Olandezul), *Manon* (Lescaut) și multe alte roluri, cu care a rămas în memoria publicului bucureștean, ca unul dintre cei mai mari artiști care au poposit pe scena Operei din București.

Pentru remarcabila sa activitate închinată dezvoltării și prosperității artei lirice românești, Mihail Arnăutu, care a cântat peste o mie de spectacole în cariera sa, a fost onorat cu înaltul titlu de artist emerit al României și sărbătorit printr-un spectacol omagial, când apreciatul bariton a interpretat cu deosebit succes, rolul titular din drama muzicală *Boris Godunov* de M.Musorgski [67, p. 20].

Maria Mihai–Babenco

O altă soprană născută la Chișinău în 1904, angajată la Opera Română din Cluj în anul 1921 în compartimentul cor, ulterior devenind prim solistă, a fost Maria Mihai–Babenco.

Colegă cu P. Căldăraru la clasa profesorului Stoliță la Conservatorul de muzică din Cluj în anul 1922– 27, soprana M. Mihai–Babenco a fost promovată în rândul soliștilor Operei din Cluj în anul 1936. Selectată și atent îndrumată de directorul D. Popovici–Bayreuth, M. Mihai–Babenco a avut un palmares impresionant de roluri interpretate pe scena Operei Române, fiind solicitată atât pentru spectacolele curente, cât și pentru foarte multe premiere. Printre rolurile de referință interpretate de această soprană la Cluj, au fost: *Rigoletto* (Gilda), *Lakmé* (Ellen), *Manon* (Javotte), *Manon* (Pousette), *Hänsel și Gretel* (Gretel), *Faust* (Margareta), *Liliacul* (Adela),

Bărbierul din Sevilla (Rosina), *Carmen* (Michaela), *Mireasa vândută* (Esmeralda), *Don Pasquale* (Norina), *Il Pagliacci* (Nedda), *Povestirile lui Hoffamnn* (Olimpia) etc.

Pe scena Operei din Cluj, M. Mihai–Babenco a cântat în distribuții solistice în roluri titulare alături de: M. Arnăutu, N. Soculschi, G. Znamirovschi, I. Pulca, A. Rosza, T. Spătaru, N. Diducencu, şi mulți alții.

Un frumos comentariu privind prestația M. Mihai–Babenco într-o reprezentație de *Rigoletto*, în care soprana a interpretat rolul Gildei alături de baritonul invitat Al. Şved şi tenorul T. Spătaru, îl găsim în ziarul *Tribuna*, în care, H. Stanca apreciază la superlativ debutul sopranei Mihai într-un rol de calibru, remarcând siguranța pe care a avut-o în scenă şi, o muzicalitate, care urmărea fără sforțări valoarea notelor şi promptitudinea intrărilor [284].

Nicolae Diducencu

Un alt reprezentant al tradiției lirice basarabene pe scena de la Cluj a fost şi tenorul basarabean Nicolae Diducencu, născut pe 4 decembrie 1912, în localitatea Troiţkoe, regiunea Odesa. După ce studiază la Conservatorul Unirea (1934–1936) şi Conservatorul Municipal (1936–1938) din Chişinău cu A. Antonovschi şi L. I. Menkovskaia, devine solist la Opera din Cluj (1938–1945). Debutul său pe scena Operei clujene s-a petrecut pe 3 octombrie 1938 într-o reprezentaţie de *Rigoletto*, în care N. Diducencu a interpretat rolul Ducelui de Mantua, având parteneri de scenă pe soprana: M. Stefanow, H. Demetrescu, V. Siomin, N. Mihalevschi.

În încercarea de a ne face o imagine despre calitățile vocale ale lui N. Diducencu, am găsit o cronică apărută după un spectacol de *Rigoletto*, în care alături de tenorul basarabean, în rolul Ducelui de Mantua, au cântat soprana invitată M. Stefanov şi N. Soculschi, în rolul titular: "În rolul prințului de Mantua, N. Diducencu a reapărut cu aceeaşi voce de tenor prea mare, prea deschisă şi prea impetuos dozată, cu care ne-a întâmpinat la debut. În schimb N. Diducencu are multă prezență în scenă, dacă ar face efortul de a nu deslănțui oriunde şi oricât vocea, dacă deci ar căuta efectele în nuanțări, în mai mult piano şi pianississimo ar răspunde complet necesității de a figura în şirul totdeauna sărac al tenorilor unei opere" [283].

Chiar dacă perioada petrecută de N. Diducencu la Opera Română din Cluj a fost una scurtă, el a reuşit să se impună ca un valoros şi important cântăreţ în istoria liricului clujean, aducând o contribuție substanțială la menținerea repertoriului din perioada respectivă la această instituție, rămânând în amintirea şi sufletul publicului clujean prin rolurile frumoase pe care le-a creat.

Elena Ivoni

Spectacolul inaugural al Operei Române din Bucureşti a fost *Lohengrin* de R. Wagner în data de 8 decembrie 1921. Alături de un excelent regizor vienez, Adalbert Markowsky şi de

bagheta lui George Enescu, însufleţitorul creator al acelei seri, se marchează un început istoric al instituției de cultură, care adesea a reuşit să se ridice la nivelul marilor scene lirice europene, oferind melomanilor clipe de emoţie şi unică bucurie spirituală. Un sentiment de mândrie ne cuprinde când ne gândim că, la acel eveniment cultural memorabil, legat de debutul Operei Române, îndrumat şi susţinut de personalitatea lui G. Enescu, a participat şi şi-a adus un considerabil aport, o fostă primadonă a Operei basarabene, El. Ivoni[8], care desigur nu întâmplător era selectată pentru acea reprezentație, fiind una dintre cele mai bune voci ale Operei bucureștene la acel moment.

Urmărind parcursul artistic al sopranei E. Ivoni la București, remarcăm că aceasta a fost angajata Operei din București în perioada 1921–1923, unde a susținut roluri centrale în operele: *Lohengrin* (Elsa), *Tosca* (Tosca), *Aida* (Aida), *Vasul fantomă* (Senta) și *Bal mascat* (Amelia). Pe scena Operei bucureștene a colaborat cu: G. Enescu, R. Vrăbiescu, Gh. Folescu, E. Roman, G. Teodorescu, G. Magiari, S. Zalevschi, E. Tango, J. Arati, H. Reichenberger[9] și mulți alții. De remarcat este, de asemenea faptul că, E. Ivoni pare să fi fost solicitată în acea perioadă pentru aproape toate premierele Operei Române, fapt ce denotă potenţialul vocal, dar şi calităţile artistice de netăgăduit, pe care le avea soprana, prestaţia sa fiind unanim apreciată, atât de publicul spectator, cât şi de critica de specialitate.

Un rol reprezentativ pentru E. Ivoni, pe scena Operei din București, a fost personajul titular din *Tosca* de Puccini. Nu întâmplător, după o reprezentație cu acest titlu, J. Movila mărturisea în *Curierul artelor*, că în acea stagiune, Tosca a fost încredințată cu prioritate sopranei E. Ivoni, care după părerea tuturor, dispunea de o voce foarte frumoasă, de un timbru foarte plăcut, de un ambitus și culoare vocală remarcabile [193].

Despre interpretarea, pe care a dat-o E. Ivoni personajului Tosca, găsim mărturii în diverse surse publicistice din acea perioadă. Bunăoară, într-un articol semnat de E. L. Manu, acesta evident entuziasmat, susține că, în rolul titular din creația lui G. Puccini, "miraculoasa" conducere vocală, atât de intensă ca lansare, atât de stilizată în fond, a sopranei E. Ivoni, a fost din nou, profund emoţionantă [182]. Acelaşi cronicar, completând șirul complimentelor la adresa sopranei, într-un alt articol, nu-și ascunde admirația față de calitățile vocale ale sopranei, exclamând: "Ce miraculos e glasul cald şi bogat în resurse de rară muzicalitate al doamnei Ivony!" [185]. Profund marcat de prestația E. Ivoni în titlul puccinian, a fost și J. Movilă, care după o reprezentație de Tosca, pe scena Operei din București, afirma că, E. Ivoni a oferit în acea seară, cel mai splendid *Vissi d'arte* din câte s-au auzit de la Darclée până atunci… [196].

În semn de recunoștință și apreciere pentru meritele acestei interprete în activitatea sa artistică, pe care a desfășurat-o la Opera Română din Bucureşti, în luna martie a anului 1923,

soprana a fost decorată la Palatul Regal cu *Medalia Bene Merenti clasa I.*

Eugenia Lucezarscaia

La începutul lunii februarie 1922 ziarul *Rampa* anunţa debutul, pe scena Operei Române din Bucureşti a Eugeniei Lucezarscaia[10], o tânără mezzosoprană, absolventă a Conservatorului din Sankt–Petersburg, care a devenit pentru mult timp preferata publicului bucureştean, cu rolul gitanei din opera lui Bizet [319].

E. Lucezarscaia, un nume de referinţă pentru destinul Operei Române, a cântat pe scena Operei din Bucureşti în perioada 1922–1938, fiind chiar colaborator permanent în staginile 1922– 26. Mezzosoprana a fost şi va rămâne pentru istoria Operei din Bucureşti, una dintre cele mai faimoase interprete ale rolurilor: Navareza din *Navareza*, Amneris din *Aida*, Dalila din *Samson şi Dalila*, Charlotta din *Werther*, şi nu în cele din urmă, un etalon în interpretarea personajului titular din opera lui Bizet. Numărul impresionant de spectacole susţinute de această cântăreaţă pe scena Operei bucureştene, din primele două stagiuni ale Operei din Bucureşti, şi aici vorbim de aproape toate reprezentaţiile cu *Navareza*, *Samson şi Dalila*, şi desigur *Carmen*, demonstrează importanţa acestei artiste în destinul şi tradiţiile instituţiei lirice bucureştene. De asemenea, apariţiile sale pe scena Operei Române, au generat pentru mult timp subiecte aprinse în presa scrisă din Bucureşti, cronicarii relatând cu multă admiraţie despre interpretările sale din *Carmen*, *Werther*, *Aida* sau *Samson şi Dalila*.

Dat fiind lipsa înregistrărilor video sau audio, am încercat să ne facem o imagine ale acelor spectacole cu participarea mezzosopranei, răsfoind file din periodicele acelor timpuri, care, deşi sumar, reuşesc totuşi să ne facă o imagine asupra personalităţii de excepţie, E. Lucezarscaia. Despre mezzosoprana originară din Basarabia, s-a scris că era o cântăreaţă încercată, plină de avânt vocal susţinut, având o voce cu dimensiuni sigure şi unitare, cu volum plin, cu notaţii şi rotunjimi personale timbrului său plăcut. Artista a fost o cunoscută şi preţuită simpatie a publicului de la Bucureşti, iar celebrul şi îndrăgitul rol al "Carmencittei", i-a prilejuit un succes deplin la Bucureşti. Lucezarscaia a întruchipat pe faimoasa eroină a lui Mérimé cu o rară virtuozitate în dozarea nuanţelor, interpretând muzica lui Bizet cu o patimă de gitană autentică. Rolul lui Carmen i-a dat ocazia să arate o perfectă înţelegere, atât a muzicii, cât şi a psihologiei eroinei. Creaţia sa cu acest personaj a fost o interpretare studiată, bine fixată, animată de un brio, fără de care nu se concepe acest rol, în care Lucezarscaia cheltuia cu profunzime o voce plină şi răscolitoare, un temperament dramatic de mâna întâi, o rutină vrednică de a fi luată drept model [21; 111; 332].

Un alt personaj reprezentativ pentru E. Lucezarscaia pe scena Operei Române din Bucureşti, a fost eroina operei lui Saint–Saëns, Dalila. Despre creaţia sa cu acest rol, J. Movilă,

își exprima la un moment dat punctul de vedere, afirmând că, vocea și chiar jocul de scenă al acestei cântăreţe, erau cu mult superioare celor din ultimii doi ani din vechea formațiune a Societății lirice românești. Rolul Dalilei interpretat de E. Lucezarscaia, cu toată superioritatea față de celelalte Dalile, văzute la București, era un rol de mare finețe, de mare rafinament, de mare pretenție ca joc și cânt [195]. Această artistă experimentată s-a manifestat cu un joc veridic, o voce caldă timbrată şi fermecător de egală, o inteligență artistică deosebită, toate, calități vocale și muzicale din cele mai adecvate acestui rol. Amănunte scenice ca, atitudinea plastică ademenitoare din actul I, în armonie cu dansul mlădios al baletului, precum și atitudinea din actul final, dovedeau o apropiere sufletească profundă a Eugeniei Lucezarscăi, cu cea a eroinei lui Saint–Saëns [183; 207].

Pe lângă reprezentațiile de operă, mezzosoprana E. Lucezarscaia a susținut la București, mai multe concerte și recitaluri. Un astfel de eveniment a fost concertul de la Ateneul Român din luna martie a anului 1926, prezentat de E. Lucezarscaia, alături de care, a evoluat în acea seară cu mare succes și soprana L. Babici–Hâncu. Despre importanța acelui act artistic, găsim dovezi într-o cronică semnată de Al. Petrovici, în care acesta susține că, graţie celor două apreciate cântăreţe ale Operei, E. Lucezarscaia şi L. Babici, a avut prilejul să asculte la Ateneu, unul din cele mai frumoase concerte vocale din acea stagiune. Al. Petrovici, care o vedea pe E. Lucezarscaia, ca pe o interpretă ideală pentru *Carmen*, ne transmite prin intermediul acelui "document", rămas peste vremuri în periodicele "de demult", că artista avea o admirabilă voce de mezzosoprană, cu o deosebită strălucire în notele grave şi medii. A impresionat mult interpretarea repertoriului rusesc, care în opinia cronicarului, a fost redat cât se poate de nuanţat şi de muzical. Astfel că, aria din *Dama de pică*, ca și melodiile de S. Rachmaninov şi Al. Borodin, "au fost detailate cu multă artă". Prin urmare E. Lucezarscaia reușea să dovedească, că succesele pe care știa să le cucerească pe scenă, nu le datorează numai temperamentului său dramatic excepțional, ci îndeosebi "artei îngrijite a cântului, care-i îngăduia să redea cu egală siguranță, melodiile clasicilor, ca și lucrările modernilor" [28; 247].

Talentul, dar și impactul pe care l-a avut E. Lucezarscaia asupra evenimentelor Operei din București, este recomandat de acei extraordinari artiști, alături de care a cântat la București, printre ei numărându-se: R. Vrăbiescu, E. Istratty, El. Vrăbiescu–Saghin, E. Marinescu, R. Steiner, Gr. Teodorescu, Al. Lupescu, J. Sullivan, X. Rogowska etc.

Lidia Lipcovscaia

Stagiunea 1924–1925 a fost la Opera din București una cu totul specială. În acea stagiune își face apariţia pe scena Operei o primadonă absolută, cea care a încântat prin arta sa publicul de pe mai toate continentele. O voce cu calităţi extraordinare, despre care se spunea că, putea

ajunge cu o mare lejeritate la cele mai acute sunete posibile şi deopotrivă la cele mai grave sunete de mezzo, la care poate doar visa o mezzosoprană. Și aici vorbim despre soprana Lidia Lipcovscaia, absolventa Conservatorului din Sankt–Petrsburg, cea despre care se considera, că a făcut parte din generația marilor cântăreţi și animatori din lista celor mai buni, activitatea căreia poate constitui în sine subiectul unei teze de doctorat.

Primul său contact cu publicul din România s-a produs în august 1924. Soprana susține două concerte la Sinaia, în data de 14 şi 16 august. La acel concert au fost prezenți cei mai cunoscuţi impresari din România, care au şi venit cu o serie de propuneri pentru câteva concerte şi spectacole de operă. În urma succesului răsunător, Opera Română din Bucureşti semnează un contract cu artista pentru mai multe spectacole în stagiunea 1924–1925 [324; 352].

Un important capitol din viaţa sa a fost legat de România, și în special de Bucureşti. În memoriile sale, L. Lipcovscaia ne dezvăluie că era atrasă de acest oraș, în primul rând, datorită primirii călduroase cu care a fost întâmpinată la Opera română, iar în al doilea rând, fiind născută în Basarabia, se simţea la Bucureşti ca acasă. Lidia Lipcovscaia, pentru care Bucureştiul a devenit "cea de a doua patrie a sa", a fost unul dintre cei mai apreciați solişti care au cântat pe scena Operei bucureştene. Arta sa a marcat, atât publicul, cât și generații întregi de artiști români. Chiar de la primele spectacole pe scena Operei Române, publicul bucureștean a aclamat-o cu mare entuziasm și admiraţie. Spectacolele cu L. Lipcovscaia la Bucureşti erau adevărate evenimente, având întotdeauna titulatura de spectacole extraordinare [344, p. 108, p. 207].

În perioda 1924–1934, soprana L. Lipcovscaia apare la Opera Română cu următorele titluri: *Bărbierul din Sevilla* (Rosina), *Madame Butterfly* (Butterfly), *Manon* (Manon), *La Traviata* (Violetta), *La Bohème* (Mimi), *Lucia di Lammermoor* (Lucia), *Lakmé* (Lakmé), *Il Pagliacci* (Nedda), *Rigoletto* (Gilda) și *Faust* (Margareta), cântând în total peste 50 de reprezentații.

Primul spectacol cu participarea Lidiei Lipcovscaia pe scena Operei bucureştene, a fost cu opera *Lakmé* de Leo Delibes pe 18 noiembrie 1924. Înaintea acestui spectacol ziarul *Rampa* făcea un anunţ, prin care invita publicul bucureștean să audă, "pe una din cele mai faimoase soprane de coloratură, și una din cele mai strălucite interprete ale rolului lui Lakmé" [266]. Impresia lăsată de L. Lipcovscaia, pare să fi fost una extraordinară. Mai multe ziare şi reviste publicau cronici ample, comentând pe larg evoluția sa. Un fin cunoscător al artei spectacolului muzical E. D. Fagure, publică o cronică de la acel eveniment în ziarul *Lupta*, printre altele, cronicarul remarcă vocea sa de o întindere spectaculoasă, "cultivată la şcoala rafinamentelor cântului de agilităţi" [110]. De asemenea, criticul muzical, E. Cerbu, susținea că, L. Lipcovscaia a fost prima cântăreaţă, pe care o auzea la Bucureşti, și care umple rolul de plastica unei intense

vieţi interioare, lăsată deobicei la discreţia mecanismului vocal al eroinei lui L. Delibes. Ziaristul ne dezvăluie în articolul său, că la acel spectacol, soprana și-a "stăpânit glasul şi a emis lejerităţi din belşug risipite în rol", cu maturitatea unor aptitudini ajunse la desăvârşire. Dificultăţile tehnice ale ariei clopoţeilor, pe care le-a biruit cu "o uşurinţă bulmăcitoare", l-a făcut să-și dea seama de "şcoala de aleasă calitate" pe care o avea L. Lipcovscaia [54].

Dirijorul Operei Române, Al. Alessandrescu, semnatarul articolului din *Rampa*, intitulat "*Anul muzical*", făcând un bilanţ al anului 1924– 25, nu ezită să amintească de soliştii invitaţi, care au susţinut spectacole extraordinare pe scena Operei. Printre altele, Al. Alessandrescu scria atunci că, la Opera Română au existat câteva reluări reuşite, precum *Bărbierul din Sevilla* şi *Carmen*, cu montări inspirate, și câţiva artişti străini de mâna întâi. Printre aceștia, autorul articolului o citează și pe L. Lipcovscaia, a cărei ştiinţă vocală şi farmec irezistibil, în opinia sa, trăda o mare artistă lirică și "o comediană fără pereche" [9].

Lipcovscaia a fost atrasă de București și de Opera Română, unde avea mulţi prieteni și admiratori, dar și acele tinere voci, pe care le-a format și îndrumat în cariera lor. Mulţi dintre tinerii cântăreţi, ghidaţi în arta cântului de celebra soprană, ajung prim–solişti la cele mai faimoase teatre de operă din lume. Tradiţia și școala Lidiei Lipcovscaia, dublate de personalitatea sa puternică, au lăsat o urmă călăuzitoare în arta lirică românească. În memoriile sale, Lipcovscaia scria că, în România erau foarte multe fete cu voci frumoase, cărora le plăcea să cânte şi care îşi doreau mult să ajungă pe marea scenă lirică. Pe acestea, L. Lipcovscaia a încercat, cât i-a stat în puteri, să le ajute să-şi îndeplinească visul [344, p. 108]. Printre elevele sale la București, s-au numărat personalități din lumea teatrului liric românesc, precum: L. Babici, E. Basarab, V. Zeani, S. Coman–Bosica, M. Tobuc–Cercas, G. Zobian, A. Florescu etc.

Travaliul publicistic asupra spectacolelor sale la Opera Română se regăsește în foarte multe cronici, un fapt ce dovedește interesul deosebit pe care l-au manifestat cronicarii pentru această artistă. Despre soprană s-a afirmat atunci că, alături de Joritza, era una dintre cele mai mari cântăreţe ale timpului [285]. Fără îndoială, dintre toate cântăreţele străine, care "se perindaseră" în acea perioadă pe scena Operei din București, L. Lipcovscaia a cântat cel mai mult și s-a bucurat enorm de simpatia publicului. Creaţia acestei artiste era de-o rară perfecţiune. Vocea pe care o utiliza cu o îndemânare rafinată, jocul său degajat și subtil, precum şi admirabilele sale calităţi muzicale, toate secondate de frumusețea și grația sa, făceau din L. Lipcovscaia o interpretă excepţională [20; 250].

Memorabilă a rămas și creația sa cu rolul titular din opera *Manon* de J. Massenet, pe care soprana, cu multiplele sale resurse vocale şi dramatice, îl realizase minunat. De la Yvonne de

Treville nu mai apăruse pe scenele românești o soprană, care să aibă atâta strălucire în partiţiile de coloratură, şi atâta intensitate în partidele dramatice [143; 239; 338].

Deliciile vocale, cu care "a fost semănată" interpretarea acestei cântăreţe de elită, considerată una din cele mai distinse figuri artistice ale epocii, au apărut într-o strălucire rară, și în rolul Violettei din *Traviata*. Jocul de scenă patetic, expresia intensă şi gesturile de o sculpturală armonie, au făcut din L. Lipcovscaia interpreta ideală a acestui personaj [19; 112; 167; 241].

Printre rolurile reprezentative cu care s-a remarcat L. Lipcovscaia la Opera Română din București, în acea perioadă, s-au numărat: personajul lui *Lakmé* din opera lui Léo Delibes, pe care l-a cântat cu o deosebită strălucire; Cio–Cio–San (*Madame Butterfly*), cu o interpretare remarcabilă, atât din punct de vedere muzical, cât şi dramatic; și nu în ultimul rând, Rosina (*Bărbierul din Sevilla*), în care cu un joc de scenă studiat până în cele mai mici amănunte şi cu arta sa de a jongla cu dificultăţile partiturii lui Rossini, L. Lipcovscaia era considerată, fără îndoială, ca cea mai bună interpretă a acestui rol până atunci la Opera bucureșteană [22; 244; 267].

După multiplele reprezentaţii la Operă, Lidia Lipcovscaia a ţinut să apară și în mai multe concerte, toate fiind adevărate evenimente culturale la București [240].

Sigismund Zalevschi

Un alt reprezentant de elită din istoria Operei Române din București, cel care a marcat destinul creator al mai multor generații de artiști români, a fost bas–baritonul basarabean Sigismund Zalevschi.

Născut la Balţi în anul 1885, S. Zalevschi a fost absolvent al Academiei de muzică *Santa Cecilia* din Roma și purtător al tradiției școlii italienești de canto. Celebrul artist, care a obţinut succese răsunătoare la *Scala di Milano*, și despre care se spunea că în rolul lui Boris rivaliza cu marele Şaleapin, apărea pe scena Operei din Bucureşti în primavara anului 1923, cu trei titluri reprezentative: Scarpia din *Tosca* (17 aprilie 1923), Mefisto din opera *Faust* (19 si 22 aprilie 1923) și Amonasro din opera *Aida* (21 aprilie 1923).

Impactul pe care l-a avut scurta vizită a baritonului S. Zalevschi la Opera Română, a fost unul major. Ideile sale inovatoare privind dramaturgia operelor, dar şi o mai mare implicare şi o transcendere a rolului interpretat de solistul–cântăreţ, făcea din S. Zalevschi un adevărat reformator al concepţiei de joc şi mişcare scenică, calităţi care au generat faptul ca, S. Zalevschi să fie dorit la Opera din Bucureşti şi să revină acolo nu numai ca și cântăreț, dar peste ani, şi în calitate de regizor.

În cei peste 20 de ani, în care a colaborat cu Opera din București, S. Zalevschi a apărut pe

scena liricului bucureștean în mai mult de o sută de spectacole. Diversitatea mare de personaje abordate, extrem de complexe, precum: Scarpia (*Tosca*), Mefisto (*Faust*), Amonasro (*Aida*), Boris (*Boris Godunov*), Rigoletto (*Rigoletto*), Escamillo (*Carmen*), Renato (*Bal mascat*) sau Tonio (*Il Pagliacci*), reliefează ştiinţa artistului de a le contura cu o forţă şi o expresivitate impresionantă, necesară interpretării acestor roluri.

În stagiunea 1930– 31 S. Zalevschi debutează la Opera din Bucureşti în calitate de regizor, iar în următoarea stagiune devine prim regizor al acestei instituții. Talentul său regizoral s-a materializat în mai multe premiere. Ca director de scenă al Operei Române a pus în scenă cu multă pricepere și simț scenic, operele: *Boris Godunov*, *Aida*, *Lucia di Lammermoor*, *Martha*, *Cneazul Igor*, *Carmen*, *Fidelio*, *La Fanciulla del West*, *Thaïs*, *Parsifal*, *Ora spaniolă*, *Giuvaerele Madonei*, *La drumul mare*, *Othello*, *Evgheni Oneghin*, *Cei patru bădărani*, *Faust*, *Falstaff*, *Adriana Lecouvreur*, *Andrea Chénier* etc.

Vorbind despre impactul pe care l-a avut Sigismund Zalevschi asupra destinului creator al tinerilor cântăreţi români, nu putem să-l omitem și pe marele interpret al Operei Române, Gheorghe Folescu, care pentru a debuta cu rolul lui Boris Godunov pe scena Operei din București, pleacă la Genova în anul 1923 să vadă și să cunoască îndeaproape arta lui S. Zalevschi. Cu el a învățat Gh. Folescu rolul lui Boris, din care a făcut mai apoi marea sa creaţie [199, p. 506-507]. Regizorul S. Zalevschi reușea, ca nimeni altul, să stimuleze și să potențeze în Gh. Folescu valori pe care cântăreţul nici nu bănuia că le are. Pentru Gh. Folescu, S. Zalevschi a fost arta însăși, cu toate valențele ei [273, p. 206]. Sigismund Zalevschi a săvârșit în persoana lui Gheorghe Folescu o metamorfoză, l-a transformat pe acesta dintr-un cântăreţ într-un excelent artist de operă.

Schimbarea totală a artei lui Gh. Folescu nu s-a limitat numai la marele succes obținut în opera *Boris Godunov*. După studiul cu S. Zalevschi, Gh. Folescu a jucat și a cântat cu trăire, cu înțelegere și adâncime în toate celelalte roluri interpretate de el. Influența lui S. Zalevschi în cântul și arta lui Gh. Folescu reprezenta un moment hotărâtor, cu însemnătate în orientarea școlii românești de cânt, afirma Nicolae Secăreanu în cartea sa de amintiri [274, p. 30]. Trebuie spus că, acești doi mari artiști ai Operei bucureștene (Gh. Folescu și N. Secăreanu), au fost puternic marcați de geniul artistic al lui S. Zalevschi, care la nobletea și căldura sufletului generos, a iradiat o înțeleaptă bunătate, topind la jarul său, orice urmă de orgoliu, de vanitate sau de invidie, de care se lasă uneori artiștii furați în viața cotidiană și pe scenă.

La începutul lunii octombrie a anului 1931, ziarul *Vremea* publică un amplu interviu realizat cu directorul și dirijorul George Georgescu, în care acesta anunța angajarea lui Sigismund Zalevschi la Opera din București, în calitate de prim regizor. Printre altele, directorul

G. Georgescu spunea atunci că a angajat un eminent director de scenă, a cărui sarcină va fi nemăsurat de grea. G. Georgescu declara că, S. Zalevschi va face şcoală cu cântăreţii de la Opera Română, va cultiva calitățile lor și îi va îndruma spre a face din ei adevărați artiști. Tot S. Zalevschi trebuia să se ocupe de toate reluările de operă și sub conducerea sa, urma să se realizeze și reîmprospătarea distribuțiilor [117, p. 7]. Astfel în aproape zece ani, cât a fost regizor la Opera Română din București, S. Zalevschi a reușit să monteze un număr impresionant de spectacole.

Personalitatea emblematică a lui Zalevschi, pare să fi rămas pentru Opera Română şi în special pentru interpreţii rolului titular din opera *Boris Godunov*, un etalon al interpretării respectivului rol. Prestaţia lui S. Zalevschi în opera lui M. Musorgski, contestată de unii şi admirată de alţii, rămânea peste ani o creaţie greu de egalat. Toţi cei care şi-au încercat în timp puterile, întruchipând personajul lui Boris pe scena Operei Române, s-au raportat direct sau indirect (văzându-l în spectacole, sau citind şi auzind despre celebrul bariton) la creaţia marelui S. Zalevschi. Un document în acest sens, poate fi cronica apărută în publicaţia *Cuvântul* din 5 martie 1928, al cărei semnatar, G. Breazul, referindu-se la un specatcol cu *Boris Godunov* ce avuse loc pe scena Operei în data de 28 februarie 1928, cu basul Gh. Folescu în rolul titular, susține că… "în afară de foarte neînsemnate modificări de distribuţie, grandioasa frescă emotivă a dramei, în zguduitorul ei tragic, în avântul ei liric, ca şi în sublimul tragic–comic, s-a reprezentat aproape în aceleaşi condiţiuni ca şi anul trecut. Borisul basului Folescu însă, îşi caută altă încarnare. Obsesia lui Zaleski îi tulbură prestigiul personalităţii. Iată-l dar, pe studiosul nostru artist, preocupat de un nou Boris, din care au fost realizate până acum desăvârşite fragmente, pe care încetul cu încetul, Folescu le va fierbe în linia unitară şi definitivă a unei figuri eroice create de imaginaţia şi puterea lui artistică" [47].

Urmărind lungul șir de cronici, în care apare numele marelui interpret și regizor S. Zalevschi, am decupat câteva pasaje în care să se poată vedea puțin din atmosfera spectacolelor, dar și impresiile, pe care le-a lăsat artistul basarabean la București: "Spectacolele extraordinare organizate de Opera Română, au înfăţişat din nou publicului nostru, două elemente lirice de seamă: baritonul Zaleski şi tenorul Raiceff. În afară de capacitatea vocală şi şcoala de cânt, este de atras atenţiunea îndeosebi, asupra forţelor actoriceşti, mijloacele dramatice pe care le utilizează aceşti artişti de operă, în interpretarea lor" [46]; "Cel mai bun Scarpia dintre toţi aceia care s-au perindat pe scena Liricului, de când există o Operă stabilă…" [185]; "Zalevschi s-a prezentat cu o creaţie impresionantă şi cu totul diferită de a celorlalţi. O mască de o extremă mobilitate, un joc de scenă concentrat, simplu şi stilizat, fac ca Zalevski să conteze între cei mai buni interpreţi dramatici ai acestui rol" [238]; "În rolul nu excesiv de bogat al lui Amonasro din

"Aida", bas baritonul Zalewski a vădit că ştie să fie un foarte bun actor, prin masca reuşită pe care şi-a alcătuit-o, prin jocul de scenă extrem de vioi şi prin aceea ce ştie să caracterizeze în personajiul pe care-l înfăţişează" [276]; "Creaţia lui Zaleski în *Boris Godunov* poate fi socotită fără exagerare, ca una dintre cele mai frumoase realizări dramatice şi muzicale ce s-au văzut în ultimul timp. Baritonul Sigismund Zaleski e fără îndoială unul din cei mai străluciţi interpreţi ai lui *Boris Godunov*" [232]; "Zaleski este un mare actor – *un attore cantante*. Masca, cuvânt, ton şi fiecare gest se contopesc spre a da fiorul situaţiei. E un Novelli al operei. Cântul său impresionează prin accent, mai mult de cât prin voce, care însă se pliază cu o extraordinară supleţe tuturor nuanţelor, de la cele mai grave până la cele mai subtile. Un glas care stăpâneşte teroarea şi duioşia cu aceiaşi magistrală siguranţă. Reprezentaţiile cu Zaleski sunt nu numai un regal public, dar şi o mare şcoală pentru cântăreţi şi actori" [339].

Pentru preţiosul concurs dat Operei şi frumosul gest de a fi cântat în româneşte rolul lui Boris, pe 6 februarie 1926, Majestatea Sa Regele, în urma recomandării ministrului artelor, a binevoit ai acorda bas–baritonului S. Zalevschi, *Steaua României* în grad de ofiţer.

Elena Basarab

O altă soprană originară din Basarabia, o prezență constantă în perioada interbelică pe scena Operei Române din București a fost soprana dramatică Elena Basarab.

Născută la Chișinău în 1902, elevă ai Lidiei Lipcovscaia, Elena Basarab, fiica lui Mihail Berezovschi, a fost una din remarcabilele soliste ale Operei Române din Bucureşti între anii 1925–1947, reușind să cânte aproape tot repertoriul de soprană dramatică din acea perioadă. Din lista de roluri interpretate de soprana E. Basarab pe scena Operei Române se numără: Julietta (*Povestirile lui Hoffmann*), Senta (*Vasul fantomă*), Ortrude (*Lohengrin*), Rachela (*Ebreea*), Brünhilde (*Die Walküre*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Aida (*Aida*), Liza (*Dama de pică*), Venus (*Tannhäuser*), Mareşala (*Cavalerul rozelor*), Tosca (*Tosca*), Saffi (*Voievodul ţiganilor*), Iaroslavna (*Cneazul Igor*), Leonora (*Fidelio*), Kundry (*Parsifal*), Maria Iegorovna (*La drumul mare*), Amelia (*Bal mascat*), Isolda (*Tristan și Isolda*), Salome (*Salome*), Eva (*Maeștri cântăreţi din Nurnberg*), Brünhilde (*Siegfried*).

Elena Basarab debutează la Opera bucureşteană pe 6 decembrie 1925, cu rolul Santuzza, din *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni. În stagiunile ce-au urmat numele său apare pe afiș, atât pentru spectacolele din repertoriul curent, cât și pentru mai multe din premierele Operei Române. Chiar de la început, soprana Basarab, cu un larg ambitus vocal și o forță dramatică neobișnuită, se afirmă ca o foarte bună interpretă a rolurilor wagneriene, mai târziu, fiind un exponent de seamă al acestui repertoriu pe scena Operei Române din București. Roluri cu participarea sa, ca: Senta din *Vasul fantomă*, Ortrude din *Lohengrin*, Brünhilde din *Die*

Walkürie, Venus din *Tannhäuser*, Mareșala din *Cavalerul rozelor*, Kundry din *Parsifal*, Isolda din *Tristan și Isolda*, Salome din *Salome*, Eva din *Maeștri cântăreţi din Nürnberg*, Brünhilde din *Siegfried*, au rămas în istoria Operei Române, ca și creații greu de egalat.

Din frânturi de cronici reușim astăzi să recompunem, chiar dacă în parte, din impresiile lăsate despre soprana Basarab cu rolurile wagneriene interpretate pe scena Operei din București: "Basarab a dat o Ortrude excelentă" [27]; "reluarea operei *Walkyria*, a prilejuit Elenei Basarab să apară într-un rol nou, acel al Brünhildei, vădind că este o excelentă interpretă a eroinelor lui Wagner şi având perspective frumoase pentru viitor"[11], nota în registrul Operei după spectacolul din 17 noiembrie 1927 bibliotecarul Operei Române H. Goering; "Basarab a dovedit și de astă dată – în rolul Brünhildei – aptitudini remarcabile pentru eroinele lui Wagner" [27]; "a cântat cu mult simț partitura Brünhildei" [227]; "o apariţie cât se poate de fericită… care a dus la capăt cu mare succes covărşitorul rol al Brünhildei. Are o voce puternică, de excelentă calitate şi rezistenţă. Pe lângă aceste calităţi se adaugă o plastică impecabilă şi un joc de scenă de un dramatism neobişnuit" [27]; "Apariţia sa în Brünhilde e remarcabilă" [205]; "în rolul Rahelei, Basarab, în vădit progres, a ştiut să realizeze lucruri frumoase, atât în interpretarea muzicală, cât şi scenică. Un element care promite mult" [27]; "Basarab în rolul Brünhildei, și-a statornicit o remarcabilă creaţie" [29]; "a fost foarte în voce, plină de înţelegere, preocupată oarecum şi în privinţa jocului de scenă" [69]; "minunată ca voce Basarab – mai cu seamă în ultimul act, a fost demna partenera a marelui cântăreţ Marcel Journet " [227]; "Basarab o nimerită Brünhilde, cu o voce sonoră si joc inteligent" [210]; "Dintre interpreți merită să fie clasată în primul rând d-na Basarab, o Brünhilde energică și de o mare amploare vocală" [253]; "Basarab și-a stilizat avântările, încadrându-le destul de statornic în esențialele caractere ale dramei muzicale, și reliefând simțit elementele declamației lirice wagneriene" [11]; "În *Lohengrin* Basarab a fost o Ortrude pătimașă, cu o notă de tragic acut" [214]; "rolul Mareșalei a fost excelent cântat de Elena Basarab" [251]; "soprana Elena Basarab posedă un glas foarte amplu și bine educat, necesar tematicii wagneriene" [38 p. 107]; "wagneriana noastră cântăreaţă, Basarab se simte în elementul său interpretând pe Brünhilde, unde sopranul său amplu, dramatic, își găsește adevărata întrebuințare" [211].

Excelentă interpretă a rolurilor wagneriene, soprana E. Basarab a avut pe scena Operei din București, frumoase creații și în roluri ale altor compozitori. Bunăoară formula de succes E. Marinescu (Cavaradossi) și E. Basarab (Tosca), completată de baritonul italian Franceschi în rolul lui Scarpia, o regăsim în reprezentația cu *Tosca* de G. Puccini. Publicul a apreciat mult interpretarea soliștilor, remarcând-o în mod deosebit pe protagonista rolului titular, care cu o voce caldă și bine timbrată, a evoluat ușor prin sinuozitățile partiturii. Solista, prin tehnica, jocul

și stilul său, a fost emanația unui profund spirit muzical și cultivat, a unui suflet extrem de sensibil și eminamente poetic. Și această sensibilitate rară a artistei a fost pusă sub controlul unei gândiri lucide, care a construit admirabil rolul și a recreat capodopera muzicii lui G. Puccini[12].

Numele sopranei E. Basarab îl regăsim pe afișele unui eveniment de maximă atractivitate pentru publicul din Bucureşti, şi aici vorbim de cele trei concerte extraordinare, susținute de orchestra Filarmonicii, avându-l pe G. Enescu la pupitru. Cel care cu 25 ani în urmă executa pentru prima dată în România, la Ateneul Român, actul al III-lea din *Parsifal*, de această dată a condus actul al III-lea din *Siegfried*, având ca soliști pe N. Apostolescu, P. Ștefănescu–Goangă, M. Moreanu și E. Basarab, în zilele de 14, 21 și 28 noiembrie 1937.

Interesant și sugestiv ni s-a părut comentariul lui Mihail Jora la adresa sopranei E. Basarab, după reprezentația cu *Tristan și Isolda*, spectacol din debutul stagiunii 1938– 39, desfășurat sub bagheta lui Ionel Perlea. După părerea lui M. Jora, în acea seară, soprana E. Basarab a făcut cea mai frumoasă creaţie din cariera sa de până atunci. Cu toată oboseala care se resimțea în actul III și mai cu seamă în scena de la sfârșit, această artistă, după spusele ziaristului, a plămădit rolul cu o deosebită grijă, i-a dat viață, i-a dat suflet. Glasul flexibil și colorat a dominat scena, jocul și prestația sa s-au arătat a fi acele ale unei regine, iar zbucimul interior a fost înțelept gradat. În finalul articolului, cronicarul afirma că, cu acel rol, realizat pe scena Operei Române din București, E. Basarab ar fi fost în stare să cinstească oricare altă scenă cu tradiție din lume [145].

Pe scena Operei din București, E. Basarab a colaborat cu nume mari, atât din România, cât și invitați de peste hotare, precum: E. Istratti, E. Marinescu, N. Apostolescu, J. Sullivan, M. Journet, J. Rogatchevscky, P. Zassevici, I. Perlea, E. Massini, J. Bobescu, A. Alessandrescu etc.

Eugenia Babad

O altă artistă importantă pe scena Operei din Bucureşti, a fost Eugenia Babad. Mezzosoprana (contralta) E. Babad a fost cea care a interpretat roluri multe şi variate pe scena Operei Române. A fost printre puținii soliști ai liricului bucureștean, care susține recordul cantitativ și apare în peste 1000 de reprezentații în doar 16 stagiuni (1924– 40)[13]. Se vorbea despre ea că nu ar fi avut o voce mare, în schimb a fost un actor desăvârșit şi prin prezența sa aproape în toate titlurile Operei, în roluri secundare, a fost foarte utilă şi indispensabilă instituției lirice bucureștene.

Debutul său pe scena Operei Române din București se produce la 18 decembrie 1924, cu rolul Martei, într-o reprezentație extraordinară cu *Faust*, în care L. Lipcovscaia a avut o puternică creaţie în rolul Margaretei, alături de V. Rabega și G. Folescu, cu I. Nonna–Otescu la pupitru.

Mezzosoprana E. Babad a fost cea distribuită în general în roluri secundare, dar care acoperea aprope tot repertoriul teatrului, printre aceste titluri s-au numărat: *Cavalerul rozelor, Madame Butterfly*, *Rigoletto*, *Adriana Lecouvreur*, *Faust*, *Manon*, *Cavalleria rustacana*, *Fedora*, *Povestirile lui Hoffmann*, *Tosca*, *Lakmé*, *Gianni Schicchi*, *Lucia di Lammermoor*, *Hänsel și Gretel*, *Tannhäuser*, *Bal mascat*, *Die Walküre*, *La Traviata* etc. Numele său se regăsește de asemenea în distribuțiile solistice pentru premierele: *Boris Godunov*, *Gianni Schicchi*, *Liliacul*, *Voievodul țiganilor*, *La Fanciulla del West*, *Thaïs* de Massenet, *Parsifal*, *Andrea Chénier*, *Bijuteriile Madonei*, *La drumul mare*, *Tiefland*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Adriana Lecouvreur*, *Noaptea Sf. Gheorghe*, *Salome* etc.

Cu trecerea anilor, E. Babad va primi epitete tot mai variate, dar mereu măgulitoare: exemplară, minunată, demnă, de neuitat, viguroasă, splendidă, plină de noblețe, prodigioasă, magnifică – toate aceste definind-o într-un acord unanim pe cântăreața basarabeană.

Memorabile au rămas spectacolele extraordinare cu participarea sa alături de: baritonul Zalevschi, soprana Cristoforeanu, basul Folescu, baritonul Athanasiu, tenorul Gheorghievschi, basul Mozjuhin, baritonul Arnăutu, soprana Cebotari, dirijorul Perlea, regizorul Markowski de la Viena. O colaborare importantă o are Eugenia Babad pe scena Operei din București, cu basul Feodor Șaleapin, într-o reprezentație extraordinară de *Boris Godunov,* ce a avut loc în ianuarie 1929, în care artiștii români au încadrat în modul cel mai strălucit apariția basului rus. Alături de un ansamblu excelent, alcătuit din artiști ai Operei Române în frunte cu G. Niculescu–Basu, Al. Lupescu, Em. Marinescu, Al. Algazi, T. Nanescu și E. Babad, spectacolul de *Boris Godunov* din 24 ianuarie, susținut de marele artist rus pe scena liricului bucureștean, a fost o izbândă definitivă, stârnind un entuziasm general.

Urmărind cronicele apărute în periodicele bucureștene după spectacolele cu participarea Eugeniei Babad pe scena Operei Române, am găsit mai multe articole, în care cronicarii au remarcat-o pe această artistă, recunoscându-i atât meritul, cât și contribuția la succesul acelor reprezentații. Printre acestea s-au numărat: opereta *Liliacul* de J. Strauss, în care Babad, "într-un travesti foarte reușit în Prințul Orlovski, a schițat cu frumusețe și inteligente resurse, un băieţaş blazat de viață și de avere" [61]; reprezentația cu *Cneazul Igor*, în care "în Kontcheakowna s-a achitat foarte bine" [213]; opera *Madame Butterfly*, în care "a dat o interpretare discretă și sigură rolului lui Suzuki" [252]; și nu în ultimul rând în opera *Salome* de R. Strauss, cu care mezzosoprana Babad, alături de colegii săi de atunci, au înscris la activul Operei Române "o izbândă demnă de deosebita atențiune" [13].

Pe scena Operei din București, mezzosoprana E. Babad a colaborat, printre mulți alții, cu: Gh. Folescu, E. Algazi, V. Rabega, R. Steiner, E. Marinescu, N. Apostolescu, R. Steiner,

P. Stefănescu–Goangă, L. Kohanska, F. Somigli, N. Secăreanu, P. Ștefănescu–Goangă, G. Niculescu–Basu, A. Gualtieri, E. Massini, Al. Alessandrescu, G. Georgescu, J. Vecoff, C. Pavel etc.

De asemenea, a susținut numeroase recitaluri de lied, fiind una dintre cele mai avizate interprete ale repertoriului rus și francez, evoluând alături de pianiștii T. Rogalski, G. Kulibin, D. Bucholtz, I. Pruner etc. A lansat în primă audiție cântece și lieduri românești [82, p. 349].

În semn de recunoștință și apreciere pentru meritele acestei interprete, în activitatea sa artistică, pe care a desfășurat-o la Opera Română din Bucureşti, în anul 1946, solista a fost distinsă cu Ordinul *Meritul Cultural clasa I.*

Arnold Gheorghievschi

Un important solist pe scena Operei din București, a fost și Arnold Gheorghievschi (Georgevschi, Georgiewski), tenor basarabean de origine evreiască, născut la Chișinău în 1885, unul din membrii activi ai Operei basarabene între anii 1918–1921.

Gheorghievschi a debutat pe scena Operei Române pe 6 ianuarie 1922, cu rolul lui Faust din opera *Mefistofele* de A. Boito, alături de Gh. Folescu, E. Roman și S. Verbioni. Pe scena Operei Române din București a cântat în perioada 1922–1932. Fiind solist angajat în stagiunile 1922–1924 și 1926–1932, a interpretat mai multe roluri, printre acestea s-au numărat: Contele Almaviva (*Bărbierul din Sevilla*), Des Grieux (*Manon*), Alfredo (*La Traviata*), Don José (*Carmen*), Hoffmann (*Povestirile lui Hoffmann*), Turiddu (*Cavalleria rusticana*), Faust (*Faust*), Faust (*Mefistofele*), Belmonte (*Răpirea din Serai),* Rodolfo (*La Bohème*), Pinkerton (*Madame Butterfly*), Gerald (*Lakmé*), Mario Cavaradossi (*Tosca*), Riccardo (*Bal mascat*), Vladimir Igorevich (*Cneazul Igor*), Wilhelm Meister (*Mignon*), Werther (*Werther*).

La București, tenorul A. Gheorghievschi a colaborat cu personalități importante din lumea operei din acea perioadă, precum: F. Cristoforeanu, L. Lipcovscaia, Gh. Folescu, U. Urbano, C. Sarebe, Y. Tapales, J. Athanasiu, G. Niculescu–Basu, A. Costescu–Duca, E. Mlynarsky, G. Georgescu, J. Bobescu, P. Mascagni etc.

Prezența lui A. Gheorghievschi pe scena Operei din București a fost marcată de numărul impresionant de spectacole susținut de acest cântăreț. Numele său apărea pe afișele Operei cu o frecvență uluitoare, tenorul basarabean, fiind solicitat, atât pentru spectacolele din repertoriul curent, cât și pentru multe din premierele teatrului. Un exemplu în acest sens sunt spectacolele din perioada 7–17 mai 1929, care au fost un adevărat tur de forță din partea tenorului A. Gheorghievschi, artistul cântând, în nu mai puțin de șase roluri diferite: Almaviva (*Bărbierul din Sevilla* din 7 mai); Ducele (*Rigoletto* din 9 mai); Belmont (*Răpirea din Serai* din 10 mai); Gerald (*Lakmé* din 12 mai); Alfredo (*La Traviata* din 15 mai) și Riccardo (*Bal mascat* din 17

mai). Acest maraton al tenorului, trecerea de la o partitură la alta, într-un timp relativ scurt, în plus capacitatea şi rezistenţa vocală necesară acestui "slalom" rapid printre rolurile abordate, roluri de facturi total diferite, demonstrează abilităţile cu care a fost înzestrat cântăreţul A. Gheorghievschi, rămânând în istoria Operei Române, ca un element important, cu frumoase realizări artistice.

Un eveniment de mare amploare, a constituit-o reprezentația de *Cavalleria rusticana,* din luna mai a anului 1927, spectacol dirijat atunci chiar de compozitorul Pietro Mascagni. În acea seară, alături de tenorul A. Gheorghievschi, interpretul rolului lui Turiddu, au cântat soliștii: C. Dobrescu, N. Botty, T. Nanescu și Gr. Petrovicescu.

Multe dintre sopranele celebre cu care a colaborat A. Gheorghievschi pe scena Operei din București au apreciat talentul și devotamentul tenorului basarabean. Printre acestea, regăsim artiste, ca: E. Ivoni, A. Dicescu, E. Drăgulinescu–Stinghe, N. de Flondor, L. Lipcovscaia și nu în ultimul rând, F. Cristoforeanu, alături de care, A. Gheorghievschi a susținut mai multe reprezentații extraordinare. Colaborarea acestor doi mari artiști, a dat viață mai multor spectacole memorabile pe scena Operei din București. Titluri ca *Tosca*, *Manon* sau *Cavalleria rusticana,* au încântat publicul, fixând de multe ori un etalon al interpretării acestor lucrări, pe scena lirică din București.

Urmărind cronicele apărute după spectacolele lor, am găsit următoarele afirmații: "într-o admirabilă dispozitie de voce și cu un joc captivant, A. Gheorghievschi (Turiddu), un partener prețios (ptr. Cristoforeanu), îl regăsesc cu aceleași admirabile resurse vocale și concepție justă scenică" [204]; "în *Tosca* de Puccini, tenorul Gheorghievschi a fost un partener demn al distinsei artiste" [26]; "Gheorghievschi a cântat cu multă căldură partitura lui Des Grieux" [248]; "a fost o mare satisfacție artistică, atât prin montarea dată operei *Manon* a lui Massenet, cât și prin interpretarea aleasă. Acești doi minunați artiști (Cristoforeanu și Georgevschi [Gheorghievschi]) au realizat maximum de emoții muzicale și scenice, într-un comunicativ acord sufletesc și scenic… vocea domnului Georgevschi e caldă, vibrantă, rotundă în notele acute" [203]; "alături de Cristoforeanu tenorul Georgewsky a avut în rolul lui Des Grieux una dintre frumoasele creații cu care ne-a obișnuit în ultimul timp" [3]; "tenorul A.Georgewschi [Gheorghievschi], înapoiat de asemenea în mijlocul nostru după o lungă absență, a fost un Des Greux, demn pentru o Manon atât de strălucitoare. Nu vom exagera, afirmând că Georgewschi a adăugat creaţiei remarcabile pe care o are în acest rol, noi detalii de nespusă finețe și poezie" [33].

Judecând și analizând cronicile apărute după spectacolele cu participarea lui A. Gheorghievschi, remarcăm, atât calitățile sale de bun cântăreţ, cât și faptul că a reușit să se adapteze și să învețe mai multe roluri în limba română, fiind chiar remarcat de critica muzicală

pentru dicția excelentă și felul corect cum pronunță românește. Despre acest artist s-a afirmat în publicistica bucureșteană că, a fost o surpriză plăcută pe scena Operei Române.

Arnold Gheorghievschi nu a avut o voce mare ca volum, în schimb foarte caldă și comunicativă. Din șirul lung de cronici, care elucidează activitatea tenorului basarabean la Teatrul de operă din București, aflăm că A. Gheorghievschi, cu multă muzicalitate şi cu o remarcabilă dulceață de belcanto, a interpretat pe Rodolfo din *La Bohème*, la fel cum a știut să redea și accentul vibrant al pasiunii, rolului Gerald din *Lakmé*. Pe de altă parte, tenorul Arnold Gheorghievschi, a reușit să se acomodeze, cu toate dificultățile unui rol, ca cel al Ducelui din *Rigoletto* [8; 87; 113; 114; 142; 201; 208].

Urmărind traseul de succes al tenorului A. Gheorghievschi, pe scena Operei din București în perioada interbelică, putem afirma cu certitudine că, rolul pe care l-a avut pentru destinul acestei instituții a fost unul foarte important.

Olga Grozovscaia

Printre soliștii basarabeni care au reușit să înscrie o pagină importantă în istoria Operei bucureștene a fost și mezzosoprana Olga Grozovscaia.

Odată cu debutul său în stagiunea 1923– 24, într-o reprezentație cu premiera de *Die Walküre* din 8 noiembrie, O. Grozovscaia a demonstrat frumoase calități vocale și interpretative. Ea a fost una din vocile mature ale Operei Române, acoperind aproape tot repertoriul de mezzosoprană. Printre acestea o regăsim în titluri ca: *Povestirile lui Hoffmann*, *Tristan și Isolda*, *Die Walküre*, *Bal mascat*, *Aida*, *Dama de pică*, *Trubadurul*, *Cavalleria rusticana* etc. Roluri ca Fricka, Ulrica, Amneris, Azucena, Mama Lucia, Polina și multe altele, au cunoscut în mezzosoprana O. Grozovscaia, o interpretă cu un puternic aport personal, care a reușit să se impună pe scena Operei din București, alături de cele mai importante mezzosoprane ce au cântat în această instituție pe parcursul anilor. Despre Olga Grozovscaia, C.C.Nottara scria că, avea o frumoasa și sonoră voce de contraltă, poate cea mai solidă de o asemenea factură, pe care a avut-o Opera Română [219].

Printre cei cu care a colaborat O. Grozovscaia pe scena Operei din București, s-au numărat: D. Massini, M. Snejina, G. Niculescu–Basu, G. Oprișan, Sp. Dumitrescu, N. Secăreanu, Aca de Barbu, N. Apostolescu, M. Roșca, E. Massini, V. Schwartz, J. Athanasiu, Gh. Folescu, și mulți alții.

Iakob Gorski

Data de 28 decembrie 1923, a fost marcată de un alt debut pe scena Operei din București, şi anume, cel al lui Iakob Gorski. Un artist care în trecut, a avut o contribuție semnificativă la desfășurarea spectacolelor Operei basarabene, baritonul și regizorul basarabean Iakob Gorski, a

fost angajatul Operei din București pe parcursul întregii stagiuni 1923– 24.

Apreciat deopotrivă de public și de colegi, baritonul I. Gorski a cântat în 24 de spectacole pe scena Operei Române, unde a aparut cu titlurile: *La Bohème* (Marcello), *Manon* (Lescaut) și *Tosca* (Scarpia), reprezentații, în care a colaborat cu: M. Nicolescu, A. Costescu–Duca, G. Niculescu–Basu, I. Alexiu, Nectara de Flondor, C. Nastea–Cerkez, R. Steiner, El. Roman, M. Metaxa, E. Saghin, S. Verbioni etc.

Printre spectacolele importante susținute de I. Gorski pe scena bucureșteană, s-a numărat și *La Bohème* de G. Puccini din 8 februarie 1924. În acea seară, pe scena Operei Române, I. Gorski în Marcello şi A. Gheorghievschi în rolul lui Rodolfo, au avut-o partenră de scenă pe celebra cântăreaţă F. Cristoforeanu, soprana care cu acel spectacol, dirijat de G. Georgescu, îşi făcea apariţia în faţa publicului bucureştean după ani buni petrecuţi în străinătate.

De asemenea, prezența sa pe scena Operei Române s-a făcut remarcată și la premiera operei *Manon* de J. Massenet, din data de 10 aprilie 1924. Distribuţia premierei a fost una extraordinară. În frunte cu: F. Cristoforeanu (Manon), A. Gheorghievschi (Des Grieux), I. Gorski (Lescaut), dar şi ceilalţi interpreţi precum: M. Metaxa, E. Saghin, S. Verbioni, Al. Lupescu, G. Petrescu, C. Teodorian şi C. Damian, toți au dat strălucire acelei noi montări a lui José Arati, condusă muzical de G. Georgescu.

Lidia Babici

Numele Lidiei Babici–Hâncu, soprană originară din Basarabia, apare pentru prima dată la București, într-o cronică a ziarului *Rampa,* din 16 decembrie 1925, în care, autorul Petrovici remarcă calitățile tinerii soprane, pe care o ascultase la un concert, la Ateneu. Ziaristul a scris atunci despre L. Babici–Hâncu că, era înzestrată cu reale însuşiri pentru rolurile de coloratură, că avea o voce cât se poate de agreabilă, de o mare întindere, o emisie uşoară şi o deosebită muzicalitate. În cele câteva arii din opere şi în melodiile lui P. I. Ceaikovski și A. Gretchaninov, soprana L. Babici–Hâncu a dat dovadă că posedă în plus, un deosebit simţ al interpretării, şi că, ar fi putut fi utilizată cu folos la Operă [243].

Debutul său pe scena Operei Române are loc pe 26 decembrie 1925, cu rolul Violetta Valery din *La Traviata*. Soprana L. Babici s-a impus chiar de la început ca un element valoros pentru Opera Română. Grație calităților sale vocale, Lidia Babici susține o paletă largă de roluri, fiind soprană de mare utilitate și indispensabilă pentru scena bucureșteană: Violetta din *la Traviata*, Rosina din *Bărbierul din Sevilla*, Margareta din *Faust*, Mimi din *La Bohème*, Manon din *Manon*, Gilda din *Rigoletto*, Micaela din *Carmen*, Nedda din *Paiațe*, Lakmé din *Lakmé*, sunt doar câteva din personajele, atât de diferite, cărora soprana L. Babici le-a imprimat măreția cerută, cu intreaga artă acumulată în decursul anilor. Numele Lidiei Babici se regăsește de

asemenea în distribuțiile mai multor premiere ale Operei din București, și aici amintim de: *Răpirea din Serai* (Constance), *Parsifal* (Kundry), *Ebreea* (Eudoxia), *Mignon* (Philine), *Gianni Schicchi* (Lauretta), *Regele Ysului* (Rozen), *Povestirile lui Hoffmann* (Antonia), *Cneazul Igor* (Iaroslavna) etc.

Arta sa a cucerit literalmente auditorul, prin eleganța suplă, sonoritatea magnifică, puritatea stilului și mai ales prin farmecul inexprimabil și de o comunicativitate extraordinară, care se degaja din cântul său.

Soprana L. Babici, o destoinică elevă a celebrei L. Lipcovscaia, care pe 10 august 1919 debuta la Chișinău cu rolul Margaretei din *Faust* de Ch. Gounod, a desfășurat o strălucită carieră pe scena Operei din Bucureşti, unde era considerată ca, unul dintre cei mai reprezentativi solişti din acea perioadă. Cronicarii i-au atribuit cele mai înalte calificative artei Lidiei Babici. De multe ori, interpretările sale au fost comparate cu cele ale marilor artiști. Printre impresiile lăsate de spectacolele cu participarea sa, pe scena Operei Române, am regăsit în periodicele bucureștene următoarele afirmații: "Continuând seria reprezentaţiilor extraordinare cu baritonul S. Zaleski, Opera Română a reprezentat Sâmbătă seară populara operă a lui G. Verdi "*Rigoletto*" cu o distribuţie din cele mai alese… Rolul Gildei a fost cântat pentru prima oară de Lidia Babici–Hâncu, o tânără soprană cu o voce frumoasă, omogenă şi bine studiată. A fost aplaudată călduros după aria "*Caro nome*" [245]; "rolul Micaelei a fost cântat de L. Babici cu multă candoare şi incisivitate şi excelente resurse vocale" [246]; "*Povestirile lui Hoffmann* s-au bucurat de o distribuţie omogenă şi de o montare excelentă. Cu artişti de talia Lidiei Babici, a lui Niculescu–Basu, reprezentaţia a avut un frumos succes…" [200]; "vocea Lidiei Babici învinge cu ușurință dificultățile rolului "Păpușii Olimpia" [331]; "în păpuşa Olympia, Babici insuficient de mecanică, dar satisfăcător ca voce. Emisiuni pline, curate, cristaline. Frazare şi joc de virtuozitate izbutit…" [87]; "Babici a cântat în rolul Micaelei nespus de duios" [202]; "interpreta rolului Micaelei, Lidia Babici, a fost de o ingenuitate minunată" [206]; "succesul serii a fost al d-nei Lidia Babici în rolul titular" [144]; "pentru doamna Lidia Babici, reluarea operei lui Delibes a fost prilejul unei strălucite exibițiuni de uluitoare virtuozități și dificile vocalize și coloraturi. Babici este azi în deplină strălucire a glasului excepțional pe care îl posedă – o cântăreaţă de mare clasă"; "Babici a fost foarte plăcută, deşi nu foarte neaşteptată surpriză. Frumoasa sa voce şi puritatea vocalizelor puse la punct cu o deosebită grijă, s-au manifestat remarcabil" [114]; "Din punct de vedere coloratură, Violetta reprezintă unul din rolurile clasice a acestui gen în care Babici s-a apărat cu o incontestabilă autoritate vocală, scenică şi fizică" [209]; "a cântat rolul său dificil cu o foarte frumoasă virtuozitate și multă sinceritate expresivă, obținând un meritat succes" [257]; "Babici, pe care o auzeam pentru prima oară în Antonia, a dat

rolului o destinsă sensibilitate interpretării scenice și vocale" [211]; "Babici a cântat fără greș partitura Michaelei" [15]; "rolul tinerii fete polovțiene a fost cântat cu expresiunea adecvată de către Lydia Babici" [212]; "Babici a cântat rolul Margaretei cu muzicalitate și cu multe nuanțe" [249]; "Lydia Babici era o Margareta simplă, candidă și cu o voce curată" [273, p. 79]; "Babici a dat o interpretare precisă, corectă și uneori nuanțată rolului Manon" [29].

Lidia Babici a cântat la București alături de mai mulți artiști celebri ai acelor timpuri, printre aceștia s-au numărat: S. Zalevschi, E. Giletta, G. Georgescu, A. Gualtieri, N. Mariani, J. Athanasiu, A. Mozjuhin, D. Onofrei, E. Istratty, E. Molinari, P. Raiceff, U. Urbano, J. Sullivan, P. Ștefănescu–Goangă, J. Nico etc. Soprana a avut o carieră lungă și impresionantă pe scena Operei Române, unde a fost angajată în calitate de solistă timp de 14 ani (1925–1939). În semn de recunoștință și apreciere pentru meritele sale, în activitatea artistică pe care a desfășurat-o la Opera Română din București, în anul 1936, solista a fost distinsă cu Ordinul *Meritul Cultural clasa I.*

George Ștefanovici

Debutul unui alt tenor basarabean cu mare potențial de afirmare apare în itinerariul Operei Române din București la începutul stagiunii 1927– 28. Este vorba de Gheorghe Ștefanovici, tenorul, care și-a făcut studiile la Cluj, unde a și început cariera sa de artist liric la Operă. Apoi pentru mai mulți ani, a fost angajat solist la Opera din București, debutând în octombrie 1927 cu rolul lui Leopold din *Ebreea* de Halevy.

Pe scena Operei bucureștene s-a manifestat chiar de la început cu reale valențe ale unui viitor prim solist. După o reprezentație cu *Cneazul Igor* din acea perioadă, în una din cronicele apărute în ziarul *Îndreptarea*, semnatarul articolului îl remarcă pe acest tânăr element al scenei Lirice bucureștene subliniind calitățile, și marele său potențial. Acesta susținea că, G. Ștefanovici a fost o adevărată surpriză în rolul Prințului Igorevici. Cu un timbru curat de tenor liric, mare și acut, a făcut o impresie foarte bună. De asemenea, ziaristul își manifesta speranța că, direcțiunea Operei îl va utiliza mai cu încredere pe viitor [104].

Urmărind registrele Operei Române din București, cu spectacolele reprezentate în stagiunile din perioada interbelică, remarcăm, atât numărul mare de apariții ale tenorului G. Ștefanovici pe scena Operei, cât și faptul că, numele său apare în distribuții alături de artiști cu renume internațional, precum: P. Zassevici, S. Zalevschi, M. Metaxa, L. Lipcovscaia, J. Athanasiu, G. Lubin, M. Stabile, W. Werminska etc.

Aportul său adus instituției lirice bucureștene se poate deduce de asemenea din numărul mare de premiere, la care a participat tenorul basarabean. Printre aceste titluri s-au numărat: *Voievodul țiganilor, La Fanciulla del West*, *Il Pagliacci*, *Cneazul Igor, Parsifal, Andrea*

Chénier, *Lucia di Lammermoor*, *Bijuteriile Madonei*, *Frederika*, *Cavalleria rusticana*, *Noaptea Sf. Gheorghe*, *Falstaff* și *Fidelio*.

Un moment deosebit în activitatea sa de la Opera din Bucuresti, s-a petrecut pe 5 decembrie 1936, când a fost reprezentată la Palatul Regal opera românească *Constantin Brâncoveanu*, spectacol dirijat de Ionel Perlea, într-o distribuție alături de Gh. Folescu, Ș. Tassian și M. Snejina.

Maria Cebotari

La mijlocul lunii mai a anului 1940, ziarele anunțau un eveniment cu totul special – sosirea la Bucureşti a celebrei soprane Maria Cebotari, vedetă de cinematograf și cântăreață, al cărei triumf pe toate marile scene de operă din lume a avut un răsunet deosebit de mare și în România. Soprana, care cântase în compania celor mai mari dirijori ai lumii, printre care: F. Bush, A. Toscanini, C. Krauss, K. Böhm, W. Furtwängler, B. Walter sau H. von Karajan, și care îi avuse-se parteneri de scenă pe unii dintre soliștii cei mai renumiți, precum tenorul Benjamino Gigli, sosea în acea primăvară la Bucureşti, pentru a susține două spectacole la Opera Română: *La Traviata* și *Madame Butterfly.*

Impactul asupra vieții artistice din București, pe care l-a avut prezența celebrei soprane, a întrecut toate așteptările. Într-un articol publicat în ziarul *Universul*, M. Cebotari declara atunci că, urma să cânte pentru prima oară în România și își exprima fericirea și bucuria, că se afla din nou în țară, unde va putea cunoaște personal cântăreții români, ale căror voci le știa și le aprecia după transmisiunile de la Opera din Bucureşti [264].

După prima sa apariție în fața publicului de la Bucureşti din 15 mai 1940, R. Al. scria în ziarul *Universul* că, înviorarea pe care artistul de talent o poate aduce unei vechi și foarte cântate partiții cum este, între altele, *Traviata* lui G. Verdi, a fost desigur cu deosebită grație demonstrată de M. Cebotari. Acelaşi cronicar relatează că, prin natura delicată a glasului său de fină educare artistică, prin nuanțata simțire scenică, mlădiere de joc și o deosebită suavitate a interpretării lirice, M. Cebotari a putut găsi Violettei, gingașă sensibilitate și accente umane emoționante. Tactul cu care soprana a caracterizat expresivitatea personajului, frumoasele adaptări ale înfățișării sale de cânt, date stărilor dramatice ale rolului de-a lungul acțiunii, totul susținut cu mijloace vocale de remarcabil rafinament, s-au distins în special în întreaga interpretare a Mariei Cebotari, în acea seară pe scena Operei bucureștene [263].

Un memorabil spectacol a fost și cea de a doua reprezentație susținută de M. Cebotari, pe scena Operei Române din Bucureşti cu titlul *Madame Butterfly*. Despre evoluția sopranei în opera lui G. Puccini, prezentată pe 17 mai 1940, J. V. Pandelescu sublinia atunci în cronica sa, că în rolul titular, M. Cebotari a dezvăluit nu numai delicata structură a vocii, pe care o avea, dar

și un excepțional joc dramatic, iar dinamismul pasional, impresionant, al artistei, fiind subliniat la limitele simplicității. Mișcătoarea manifestare de simpatie ce i s-a făcut eminentei artiste a avut în ea, fără nici o îndoială și ceva din sufletul sălii, care se oferea românceі Maria Cebotari [228]. Nici ziaristul E. Ciomac nu s-a lăsat dezinteresat de eveniment, ba mai mult, în cronica amplă, pe care o publică în ziarul *Curentul*, îi atribuie artei sale, cele mai frumoase apelative: "Succesele d-nei Cebotari, răsunetul măgulitor, ne făcea parcă să împărtășim Gloria ce-și lua zborul a fetiței din Chişinău… Primirea ce i s-a făcut la a doua reprezentație de la Opera Română a fost de o spontanietate și de o căldură rar întâlnite la publicul nostru în general pretențios și sceptic… E semn sigur că l-a câștigat și că el va adopta-o pentru totdeauna" [65].

Pentru merite deosebite i-a fost acordat de Statul român, ordinul Steaua României în grad de comandor (1943).

Vladimir Caravia

Un câștig semnificativ pentru Opera Română din București a constituit și angajarea tenorului basarabean Vladimir Caravia, pentru stagiunile 1921– 24.

Chiar de la debutul său pe scena lirică bucureșteană în 25 februarie 1921, într-un spectacol în care a întruchipat pe Don José, alături de E. Lucezarscaia în rolul titular, tenorul basarabean a fost o adevărată revelație. Energia și temperamentul lui V. Caravia, cu care a cântat în opera lui G. Bizet, a făcut o profundă impresie asupra auditoriului.

Arta sa a putut fi urmărită pe scena Operei bucureștene în titlurile: *Carmen* (Don José), *Lohengrin* (Lohengrin), *Tosca* (Mario Cavaradossi), *Aida* (Radames), *Mefistofele* (Faust), *Werther* (Werther), *Die Walküre* (Siegmund), *Il Pagliacci* (Canio), *Wally* (Giuseppe Hagenbach) și *La Traviata* (Alfredo).

De menționat că tenorul V. Caravia alături de celălalt tenor, A. Gheorghievschi, acopereau în acea perioadă, aproape tot repertoriul Operei la acel moment. Printre colegii săi de scenă, cu care a colaborat la București, s-au numărat: E. Lucezarscaia, Gr. Teodorescu, G. Folescu, E. Istratty, Al. Algazi, G. Niculescu–Basu, E. Teodorescu, T. Nanescu, S. Verbioni, A. Costescu-Duca, R. Steiner, C. Damian, Al. Alger, și nu în ultimul rând soprana E. Ivoni, alături de care a format un adevărat cuplu de scenă, de mare succes. Spectacolele cu acești doi mari artiști erau considerate întotdeauna reprezentații extraordinare. Titluri ca *Lohengrin*, *Tosca* sau *Aida*, au dat satisfacție publicului bucureștean, fiind reprezentații de mare ținută artistică, în care protagoniștii rolurilor centrale E. Ivoni și V. Caravia, realizau prin arta lor adevărate evenimente artistice.

Aparițiile scenice ale tenorului V. Caravia la București aduceau o adevărată explozie de entuziasm, atât în rândul spectatorilor, cât și a criticilor, care redescopereau minunea unui glas ce

se afla la apogeul unei cariere glorioase. Urmărind cronicele apărute după spectacolele cu participarea sa, am găsit următoarele afirmații în presă. Despre tenorul V. Caravia, s-a scris că vocea sa avea un registru înalt "sonor, frumos și strălucitor", dar "cam voalat" pe mediu. Avea un joc de scenă bine–cugetat, achitându-se conștiincios de sarcina sa de fiecare dată. În ce privește rolurile, pe care le-a interpretat la București, aflăm că a fost: "un element distins, de preț" în Cavaradossi din *Tosca* de G. Puccini; a cântat şi a jucat cu o artă superioară rolul lui *Faust* din opera lui Ch. Gounod; iar cu rolul lui Radames din *Aida* de G. Verdi, "a întrecut cu mult așteptările" [7; 127; 128; 181; 192; 237].

Giacomo Borelli

Pe numele său adevărat Simion Zaic, născut la Tiraspol în 1887, Giacomo Borelli a fost cel care a cântat în rolul titular din *Faust* de Ch. Gounod, în spectacolul inaugural al Operei basarabene la Chișinău în 6 august 1918.

În data de 14 decembrie 1923, ziarul *Rampa* publică un articol cu titlul – *Un debut preţios la Opera Română*, în care anunţa debutul unui alt tenor basarabean, și anume cel al lui Giacomo Borelli pe scena Operei Române din Bucureşti. Borelli urma să apară pentru prima dată în fața publicului la Opera bucureșteană, pe 14 decembrie 1923, interpretând rolul lui Sigmund din *Die Walküre* de R. Wagner. Acelaşi ziar mai remarcă faptul că, tenorul Borelli nu era un necunoscut publicului bucureştean. În afară de faima de cântăreţ de mare anvergură, cu care venise atunci la Opera Română, tenorul basarabean cucerește la București, un număr imens de admiratori personali care i-au apreciat, în concertele date cu puţini ani în urmă pe Estrada Ateneului, vocea sa cu rare calităţi şi școala sa solidă. În finalul articolului, ziarul *Rampa* susținea că, G. Borelli "se prezintă cu şanse mari de succes, dată fiind puterea de rezistenţă a vocii sale, şi arta de a emite sunetul – calităţi indispensabile pentru un interpret wagnerian" [322].

La București, tenorul G. Borelli, despre a cărui voce, dirijorul J. Bobescu spunea că "atingea cu ușurință un do plin", a fost angajat în decembrie 1923 și a putut fi urmărit pe parcursul întregii stagiuni 1923– 24 [42, p.99].

Răsfoind registrele Operei Române din acea perioadă, am încercat să facem o evidență a reprezentațiilor, la care a participat tenorul G. Borelli, numărând astfel: 2 spectacole de *Die Walküre* (Siegmund), 9 spectacole de *Bal Mascat* (Riccardo), 3 spectacole de *Il Pagliacci* (Canio), 1 spectacol de *Tosca* (Cavaradossi), 1 spectacol de *Wally* (Hagenbach) și 3 spectacole de *Vasul fantomă* (Erik).

Printre apariţiile sale cele mai reprezentative pe scena Operei bucureştene, s-au numărat: spectacolul de *Bal mascat* din 30 decembrie, în care "vocea sa de o putere de rezistenţă

uimitoare a trecut cu înlesnire peste paginile partiturii" [2], cântând atunci alături de Gr. Teodorescu, El. Roman și O. Grozovscaia (Ulrica), cu dirijorul E. Massini la pupitru; reprezentația de *Bal mascat* din data de 25, alături de un invitat în rolul lui Renato, și anume celebrul bariton rus Boris Popov, spectacol în care "tenorul Borelli a fost remarcabil" [286]; *Bal mascat* din data de 30 ianuarie, alături de un alt interpret bine cunoscut, deopotrivă şi publicului de la Chişinău, Jean Athanasiu; *Tosca* în 13 şi 27 aprilie cu I. Gorski (Scarpia); debutul său în 5 februarie, cu rolul lui Canio din opera *Il Pagliacci*, spectacol în care a fost coleg de scenă cu C. Nastea–Cerkez, A. Costescu–Duca și A. Anciaroff, avându-l pe E. Massini la pupitru.

De asemenea, un adevărat tur de forţă a fost cel făcut de G. Borelli în luna februarie, când s-a prezentat în faţa publicului bucureştean cu trei roluri diferite, cântate în patru zile consecutiv, din care două, au fost debuturi. Astfel primul spectacol cu participarea sa a fost atunci *Wally,* din 20 februarie 1924, când a debutat alături de E. Rodrigo–Athanasiu (Wally), El. Drăgulinescu–Stinghe, A. Costescu–Duca, G. Folescu şi R. Steiner, cu E. Massini la pupitru, apoi cel de-al doilea, un rol de o factură total diferită, un rol solicitant, ce necesita o cu totul altă abordare, atât vocală, cât şi scenică, la diferenţă doar de-o zi, interpretând personajul lui Erick din *Vasul fantomă*, spectacol în care a cântat alături de R. Steiner, El. Roman, A. Lupescu, T. Nanescu, M. Lazăr, sub bagheta dirijorului G. Georgescu, și în fine, un titlu deja cântat de G. Borelli pe scena Operei, Ricardo din *Bal mascat*, spectacol prezentat în data de 23 februarie 1924.

Isaac Bein

Un personaj important în evoluția Operei Române din București a fost și basarabeanul Isaac Bein, anagajat corepetitor la această instituție în stagiunea 1924– 25. Corepetitor și dirijor la Opera basarabeană între anii 1919–1922, I. Bein devine un element foarte valoros al Operei din Bucureşti, fiind angrenat aproape permanent, într-o calitate sau alta, la aproape toate premierele instituției, pe care a slujit-o cu mult respect și devotament. Ca și mai târziu, în cazul corepetitorului basarabean Gh. Kulibin, I. Bein a reușit pe parcursul anilor petrecuți la Opera Româna din Bucureşti, să fie apreciat, atât în calitatea sa de strălucit corepetitor, cât și de foarte bun dirijor al Operei, fiind solicitat în special pentru premierele de balet. În calitate de corepetitor, I. Bein a fost implicat în pregătirea muzicală aproape a tuturor spectacolelor prezentate pe scena Operei Române, devenind de-a lungul anilor un prețios și indispensabil element al Operei din Bucureşti.

Debutul său de dirijor la Opera Română s-a petrecut pe 2 octombrie 1925, când maestrul I. Bein a condus muzical premiera baletului *La maneuvre* de Ansgemer, alături de o distribuție cu: E. Dobiezka, M. Apostolescu, P. Dobiezky, H. Petrenko, Şt. Cirvinsky și A. Romanovsky.

Considerat la Opera din București ca un foarte bun specialist al titlurilor de balet, I. Bein,

pe parcursul anilor, a pregătit muzical și a prezentat premiere de balet, precum: *Chopiniana*, *Petruşka*, *Nippes*, *La maneuvre*, *Invitaţie la vals*, *Şeherazada, Zâna păpuşelor*, *Divertisment coregrafic*, *De-aş fi rege* etc. De asemenea, bagheta dirijorului Bein a condus și titluri de operă, printre acestea, numărându-se: *La Traviata, Cavalleria rusticana*, *La Bohème, Rigoletto, Secretul Suzanei, Căsătoria secretă, Liliacul*, *Povestirile lui Hoffmann, Casa cu trei fete*, *Bărbierul din Sevilla*, *Ebreea* și multe altele.

Numele dirijorului I. Bein îl regăsim, alături de cel al lui E. Massini și în distribuția pentru turneul Operei Române din luna mai a anului 1924. Opera din București a realizat atunci, primul său turneu în țară, prezentând în 16 orașe, *Căsătoria secretă*, titlu de mare succes, care în regia lui G. Niculescu–Basu, alătura interpreți de valoare ai teatrului liric bucureștean: Guțianu, Snejina, Crețoiu, Babad, Tassian, Chicideanu, Alger, Corfescu și Solomonescu.

Dintre cei cu care a colaborat corepetitorul și dirijorul Isaac Bein, s-au numărat nume importante ale baletului, precum: E. Dobiezka, S. Siomin, E. Kozianska, O. Georgescu, R. Moravsky, A. Romanovsky, M. Kaminska, M. Apostolescu, C. Apostolescu, J. Sternfeld, A. Romanovsky; alături de cântăreţii: F. Pomponiu, V. Crețoiu, M. Snejina, G. Niculescu–Basu, A. Alger, E. Basarab, L. Babici, N. Botty, I. Gualtieri, regizorii: C. Pavel, J. Arati, S. Zalevschi; și nu în ultimul rând dirijorii: E. Massini, I. Perlea, G. Georgescu, și mulți alți artiști, pe parcursul anilor petrecuți la Opera din București, au apreciat talentul și profesionalismul maestrului I. Bein.

Radu Urlățeanu

Pe 19 aprilie 1928 într-un concert comemorativ A. Dvořak, la pupitrul Operei Române apare pentru prima dată dirijorul Radu Urlățeanu, fost elev al binecunoscutului, șef de orchestră Oskar Nedbal. Sub bagheta sa concertul a cuprins atunci, atât simfonia *Din Lumea Nouă*, cât şi opera *Mireasa vândută*.

Dirijor și critic muzical, R. Urlățeanu a fost angajat la Opera bucureșteană în stagiunele 1928–1930, mai mult de atât, în stagiunea 1928–1929, la recomandarea dirijorului Ionel Perlea, pe atunci director general al Operei Române din București, a ocupat poziția de director adjunct.

Radu Urlățeanu, dirijor la Opera basarabeană din Chișinău între anii 1919–1922, a însemnat o fericită achiziție pentru Opera din București. Muzician erudit, R. Urlățeanu a reușit să se impună la București, atât prin spectacolele dirijate la Operă, cât și prin cronicele sale ample apărute în periodicele bucureștene, capabile să le dezvăluie cititorilor, cu o mare doză de obiectivitate, despre evoluția mai multor artiști lirici ai Operei Române.

De la pupitrul liricului bucureștean, R. Urlățeanu a dirijat titlurile: *Mireasa vândută, Aida*, *Rigoletto*, *Bărbierul din Sevilla*, dar și multe concerte simfonice. După un spectacol de

Aida, în care debuta tenorul Sp. Dumitrescu, cronicarul ziarului *Rampa* a remarcat în mod deosebit aportul enorm de însuflețire și energie al dirijorului basarabean, directorul adjunct al Operei Române de atunci. Prin arta cu care a condus ansamblul, Radu Urlățeanu i-a asigurat o coeziune deosebită acelei reprezentații, conchide cronicarul [4].

Printre soliștii cu care a colaborat dirijorul Radu Urlățeanu pe scena Operei Române din București, s-au numărat nume sonore ale teatrului liric românesc și internațional, și aici amintim de: baritonul G. Notto, tenorul E. Marinescu, soprana M. Metaxa, baritonul J. Athanasiu, dar și soprana L. Lipcovscaia, alături de care dirijorul R. Urlățeanu, a susținut mai multe reprezentații extraordinare. După un astfel de spectacol cu opera *Bărbierul din Sevilla*, corespondentul ziarului *Rampa*, îl remarcă în cronica sa pe tânărul dirijor, despre care scria că, a dat o interpretare, cât se poate de nuanțată din punct de vedere orchestral [335].

Cu siguranță Radu Urlățeanu a rămas în istoria Operei Române ca un valoros muzician, completând linia marilor maeștri ai baghetei dirijorale, ce-au condus cu multă știință, dar și dăruire reprezentațiile muzicale ale liricului bucureștean.

Gheorghe Kulibin

Basarabeanul Gheorghe Kulibin a fost un prețios element al Operei Române din București, cu un aport considerabil la desfășurarea activității acestei instituții pe parcursul a mai multor decenii. Angajat în anul 1925 în calitate de corepetitor la Opera Română, Kulibin, o bună parte a carierei sale, s-a ocupat de instruirea muzicală a soliștilor Operei Române din Bucureşti, îndrumându-i pe aceștia cu multă răbdare și perseverență în studierea și pregătirea rolurilor. În calitate de corepetitor, Kulibin colaborează aproape cu toți soliștii Operei Române din București și cu mulți dintre soliștii invitați ai acestei instituții din acea perioadă. Dar pe lângă activitatea sa de la Operă, Gh. Kulibin putea fi urmărit în mai multe concerte pe alte scene din București, în compania altor diversi artiști. Printre cei mulți, cu care a colaborat pianistul Gh. Kulibin în recitaluri, au fost E. Lucezarscaia și tenorul N. Nagacevschi, care cu acea ocazie, își făcea debutul la București, într-un concert desfășurat pe 23 februarie 1928, în sala "Liedetafel".

Mergând mai departe în aspirațiile sale, Gh. Kulibin, unul dintre cei mai complecşi muzicieni ai Operei din București din acea vreme, apare în matineul din prima zi a anului 1928, la pupitrul Operei, pentru a conduce muzical baletul *La maneuvre*. După acea reprezentaţie, bibliotecarul H. Goering nota în registrul Operei: "Spectacolul condus de Gh. Kulibin, care s-a vădit un muzician de rasă, a avut o baghetă fermă şi autoritară. Aşteptăm să-l mai vedem la pupitru".

Pe parcursul anilor, Gh. Kulibin a dirijat nenumărate spectacole, printre acestea, regăsim titluri ca: *La Traviata*, *Paiațe*, *Seară de balet*, *Hänsel și Gretel*, *La maneuvre* etc. De asemenea,

un eveniment important în activitatea sa de dirijor a avut loc în seara de 25 noiembrie 1937, atunci când s-a marcat un moment de referință în istoria baletului românesc, aducând pentru prima oară pe scena Operei baletul lui P. I. Ceaikovski, *Lacul lebedelor*, în coregrafia realizată de Vera Karalli.

Premiera de *Parsifal* de R. Wagner din 15 octombrie 1932, prilejuiește un nou debut al lui Gheorghe Kulibin, care de această dată a preluat și pregătirea corului. După experiența acumulată în calitate de corepetitor, postură în care a continuat să activeze în paralel, asemeni lui Bein sau Rosensteck, Kulibin preia acest important compartiment al Liricului bucureștean, pe care îl conduce până în anii ’60, cu multă cunoaștere și perseverență. În calitate de maestru de cor, Gh. Kulibin semnează pentru mai multe din reluările și premierele Operei Române din București, printre aceste tilturi s-au numărat: *Carmen*, *Othello*, *Evgheni Oneghin*, *Die Walküre*, *Maeştrii cântăreţi din Nűrnberg*, *Parsifal*, *La Traviata*, *Ermani*, *Rigoletto* etc.

Dintre numele de referință cu care a colaborat Gh. Kulibin la Opera din București, putem aminti pe: P. Ștefănescu–Goangă, D. Massini, N. Apostolescu, G. Niculescu–Basu, M. Snejina, G. Oprișan, N. Apostolescu, V. Costescu–Duca, G. Niculescu–Basu, P. Ștefănescu–Goangă, Aca de Barbu, A. Romanovsky, M. Moravsky, E. Dobiezka, S. Koziansky etc.

În memoria acestui mare artist, care a fost Gheorghe Kulibin, și în semn de omagiu pentru aportul său adus instituției lirice bucureștene, sala de cor de la Opera din București îi poartă astăzi numele.

În concluzie, în încercarea de a sistematiza lista cu artiștii basarabeni activi în perioada interbelică la Operele din Cluj și București, observăm mai multe tipologii de voci:

- ✓ soprane lirice (A. Dicescu, F. Dobranscaia, M. Mihai–Babenco, L. Lipcovscaia, L. Babici, M. Cebotari)
- ✓ soprane dramatice (E. Ivoni, E. Basarab)
- ✓ mezzosoprane (L. Ciolac, E. Lucezarscaia, E. Babad, O. Grozovscaia)
- ✓ tenori lirici (N. Nagacevschi, O. Gherman)
- ✓ tenori lirici plini (Gh. Znamirovschi, N. Diducencu, Gh. Ștefanovici, Vl. Caravia)
- ✓ tenori dramatici (I. Tăutu, A. Gheorghievschi, G. Borelli)
- ✓ baritoni lirici (P. Căldăraru, M. Arnăutu, I. Gorski)
- ✓ baritoni dramatici (N. Soculschi, M. Țico)
- ✓ bas–baritoni (S. Zalevschi)
- ✓ bași (C. Ujeicu, Z. D’Arin, V. Siomin).

Paleta largă de glasuri, pe care o vedem în această listă, a fost capabilă să susțină roluri centrale în opere din repertoriul: francez, italian, rus, ceh, englez, german etc.

Pe parcursul anilor din acea perioadă interbelică, interpreții basarbeni puteau fi urmăriți în mai multe creații de referință din literatura universală de operă. După ce am studiat materialele din arhiva instituțiilor lirice din Cluj și București, cronicele de după spectacole sau urmărind amintirile diferitor interpreți așternute pe hârtie, aflăm despre creații etalon cu, E. Lucezarscaia în rolul Carmencitei, E. Ivoni în Tosca, N. Nagacevschi întrucipându-l pe Alfredo, S. Zalevschi în Boris, M. Arnăutu în Valentin din Faust, M. Cebotari în Violetta etc., în majoritatea cazurilor, acele interpretări au fost și sunt modele de urmat pentru generațiile următoare.

Un alt aspect interesant, pe care îl regăsim în colecția de afișe și registre, păstrate în arhivele Operelor din Cluj și București, a fost politica repertorială a acestor două instituții de Stat din perioada interbelică. Astfel, dacă la Cluj s-a dat preferință repertoriului italian, francez sau românesc, la București regăsim interpreți basarabeni în distribuți solistice pentru lucrări ale compozitorilor, ca cei, germani, ruși sau cehi. Prin urmare, comparând activitatea acestor două instituții, vedem la București, comparativ cu Clujul, o majoritate de voci mai pline sau chiar spinte (precum, E. Ivoni, E. Basarab, G. Borelli, O. Grozovscaia, N.Soculschi sau S. Zalevschi), iar la teatrul liric de pe Someș, regăsim din abundență voci lirice (precum, A. Dicescu, F. Dobranscaia, M. Mihai, N. Nagacevschi sau P. Căldăraru).

Pe de altă parte, efectivul vocal pe care l-a dat Basarabia instituțiilor lirice din România în perioada interbelică, nu poate fi complet fără a remarca corul Operei din Cluj, colectiv care în proporție de două treimi a avut în formula sa artiști lirici basarabeni de mare valoare. Fără a fi acuzați de lipsă de modestie, putem afirma faptul că, artiștii lirici basarabeni, membri ai corului Operei din Cluj din perioada interbelică, au constituit unul din nucleele definitorii pentru activitatea și evoluția acestei instituții. Astfel de afirmațiile pot fi argumentate chiar de declarațiile directorului de atunci al teatrului liric din Cluj, D. Popovici–Bayreuth, dar și de mutitudinea de roluri solistice secundare în care regasim angrenați basarabeni din corul Operei clujene (a se vedea în Note la numărul 2).

Prin urmare, fondate în anul 1920–1921, Operele Naţionale Române din Cluj și București au avut norocul de a selecta elemente muzicale din mai multe regiuni ale ţarii şi mai ales cântăreţi din Basarabia, talente care au indicat mereu înălţimi şi puncte noi de plecare, acei care au fost expresia preocupărilor, tendinţelor de prefacere a vremurilor trecute, a evenimentelor ce stau la baza înfiinţării Operelor românești de stat, a căror contribuții la progresul muzicii românești a fost indiscutabil. Importanța artiștilor basarabeni la Cluj și București, poate fi privită și prin prisma faptului că, mulți dintre aceștia au realizat roluri principale în premiere absolute pe scena Operei Române, astfel, impunând anumite standarte, la care s-au raportat generațiile ulterioare. Din materialul parcurs, vedem că o parte din cântăreții basarabeni de la Opera

Română au studiat la Cluj sau București, dar au existat și artiști basarabeni, pe care i-a adoptat liricul clujean și bucureștean, aceștia fiind produsul altor școli, în speță cu tradiție rusă, italiană și germană. Prin urmare, luând în considerare faptul că, multe din aceste elemente au apărut la Opera din Cluj și București, chiar în perioada de debut a acestora, realizăm că, tradițiile formate la Operele Române se înscriu pe firmamentul artei lirice românești, cu un puternic impact al interpreților basarabeni.

3.2. Implicarea cântăreților basarabeni în noile montări la teatrele de operă din Cluj și București în perioada 1920–1940

Un atribut important în strategia repertorială a unui teatru de operă, o constituie cu siguranță noile montări, sau altfel spus, noile premiere, un factor important prin care se acumulează și se completează lista repertoriului. Importanța acestor premiere se explică prin faptul că, acest act artistic prezintă un punct de reper în evoluția unui anumit titlu pe scena teatrelor de operă. Creația, pe care au imprimat-o anumiți cântăreți, în interpretarea rolurilor principale în aceste premiere, a reprezentat de multe ori adevărate repere conceptuale, în realizarea personajelor respective. Raportarea la creația acestor înaintași definește un factor primordial și obligatoriu pentru evoluția și afirmarea tradiției unui teatru de operă. Astfel că, prezența anumitor interpreți basarabeni la premierele absolute pe scena Operelor din Cluj și București din perioada interbelică, a fost nu doar remarcată la acea vreme, dar a și rămas, în multe cazuri, adevărate repere interpretative în redarea anumitor roluri.

După ce am consultat lista completă cu premierele Operelor din Cluj și București din perioada intebelică, remarcăm o prezență constantă a interpreților basarabeni, în distribuțiile spectacolelor (a se vedea Anexa nr. 15). În continuare, am selectat câteva titluri ale celor mai reprezentative premiere, care s-au montat la Opera din Cluj și București în perioada interbelică, la care și-au adus un considerabil aport artiștii basarabeni, totodată, relevând și din impresiile cronicarilor legate de evoluția compatrioților noștri de la acele spectacole, probe incontestabile ale impactului artistic, pe care l-a avut prezența lor pe scenele operelor din Cluj și București.

O prezență impunătoare pe scena Operei din Cluj a fost soprana A. Dicescu. Într-o perioadă relativ scurtă, cât a fost angajată la Cluj, A. Dicescu a fost solicitată pentru mai multe premiere. Printre rolurile cu care a reușit să se remarce a fost și cel al Margaretei, la premiera cu opera *Faust* de Ch. Gounod, prezentată la Opera din Cluj pe 1 decembrie 1920, într-o distribuție alături de: C. Pavel (Faust), R. Steiner (Mefisto), I. Tămăşescu (Valentin), spectacol montat de C. Pavel.

Opiniile asupra prestaţiei soliştilor au fost destul de diferite. În *Patria* bunăoară, se elogia interpretarea Anastasiei Dicescu, subliniindu-se că, prezența sa pe scena Operei din Cluj făcea ca premiera clujeană să constituie un eveniment artistic, de o deosebită importanţă, căci, a dat cea mai frumoasă expresie „naivității unui suflet feciorelnic". Ajutată de un joc de scenă degajat şi sigur, cu deosebire în scena din temniță, vocea sa caldă, vibrantă şi comunicativă, a stăpânit sala. Admirabil de frumos au fost cântate scenele cu *aria bijuteriilor* şi *cântecul vârtelniței*. În opinia cronicarului publicației *Patria*, *Faust* a fost o reprezentaţie aproape ireproșabilă [314]. O altă părere, în ceea ce-o privește pe soprana A. Dicescu, a avut-o cronicarul Liviu Tempea, care afirma atunci că, în rolul Margaretei, soprana avea înfățișarea caracteristică, dar ca voce, insuficientă, în schimb, scena din biserică reușindu-i foarte bine. Tot Tempea își amintea și de stagiunea de operă de la Chişinău din anul 1918, unde soprana a avut un succes desăvârșit în condiții mult mai nefavorabile [298].

Abilitatea cu care A. Dicescu a reușit să abordeze lucrări din repertoriul italian, francez, german, rus, sau românesc, i-au adus recunoștința publicului și a criticii muzicale. Armonia ce o caracterizează în cânt şi în gest, a reușit să cucerească şi pe cel mai pretențios critic. În unul din articolele apărute după premiera la Cluj, cu opera *Tannhäuser* de R. Wagner, pe 16 martie 1921, autorul scria despre A. Dicescu, că a stăpânit temeinic tehnica muzicii, remarcând la ea o cultură muzicală europeană, un simț aristocratic al artei, o nobleță în joc, toate acompaniate de-o voce plină, sigură, fără afecțiuni, străbătută de sinceritatea accentului, care a lăsat urme de rezonanță în sensibilitate. Despre A. Dicescu, semnatarul articolului mai spunea că, era "tributul cultural al Basarabiei, la cultura României unice", și că a arătat publicului din Cluj, care era arta muzicii pe scenă, onestă şi sinceră, în deosebire de "maimuțărie şi cabotinajul operetistelor" [41; 85; 166].

Un trio solistic impunător: N. Nagacevschi (Ducele de Mantua), A. Dicescu (Gilda) şi N. Apostolescu (Rigoletto) au asigurat succesul unei alte premiere, cu titlul *Rigoletto* de G. Verdi din 19 ianuarie 1923. Câteva mărturii de la acel eveniment, găsim în ziarul *Patria*, în care se putea citi că, a fost "o seară frumoasă în toată accepția cuvântului, o seară care va rămâne în analele Operei Naționale din Cluj, o seară spre cinstea direcției şi a cântăreţilor". În același articol semnatarul își amintea despre soprană, că o văzuse, în acelaşi rol al Gildei, cu 5 ani în urmă, la Iaşi. Plecând atunci de la reprezentaţie, cronicarul a fost fermecat de „delicioasa şi primăvăratica" voce a sopranei. În același articol își mai reamintește, cu o vie plăcere, cum Regina Maria a felicitat-o personal pe A. Dicescu. Iar după 5 ani o regăsea interpretând cu un adânc sentiment, rolul Gildei, cu o mai mare amploare a vocii, la care, adăugând dulceața catifelată a sunetelor, nu știa ce să admire la ea mai mult: școala desăvârșită sau sentimentul situației, exprimat prin cea mai desăvârșită interpretare vocală.

Cronicarul a avut o remarcă frumoasă și pentru Ducele de Mantua, interpretat cu multă știință de N. Nagacevschi, despre care susține că, l-a surprins plăcut cu amploarea vocii, cu finețea expresiei vocale, dar şi dulceața şi tinerețea vocii sale [100]. Succesul artiștilor basarabeni a fost remarcat de asemenea și de cronicarul publicației *Curentul Artelor*, care a scris că, Dicescu a fost „precisă în notele de cap, coloraturi şi agilități", iar N. Nagacevschi, cel mai experimentat tenor al Operei, cu o voce lejeră, „străvezie", a reușit „în registrul de cap să subție" până la confundare cu vocea sopranei A. Dicescu. Același cronicar afirma, în încheierea artcolului său, că interpreții au fost sărbătoriți prin numeroase chemări la rampă şi aplauze [139].

Premiera operei *Bal mascat* de G. Verdi a fost prezentată pe scena Liricului din Cluj la 8 decembrie 1926, reprezentație la care, prestația lui N. Soculschi în rolul lui Renato a fost cotată ca una excelentă, paleta solistică fiind completată de: M. Nicolescu, A. Donabidovici şi A. de Barbu [230]. Ținuta îngrijită a premierei apare în relatările presei, sursa cea mai autorizată pentru resuscitarea adevărului istoric şi artistic. În una din cronicele apărute după acea reprezentație, cronicarul susținea autoritar că, privind lucrurile prin prisma severă a exigenților, realizarea artistică se putea înregistra numai la A. de Barbu şi N. Soculschi. În ce-l privește pe baritonul basarabean, despre acesta ziaristul susținea că a fost un bariton central, cu o întindere vocală ce cuprindea mai bine de două octave, un glas vibrant, sonor, perfect de bine egalizat, pe lângă o emisie şi impostație solidă. Soculschi a fost un artist de concepție şi de o subtilă inteligență. Figură prezentabilă, el reușea să pătrundă la inima auditorilor, prin portița intelectului. N. Soculschi a emis tot în aria (*Dul mio sens brileva*) un sol, de o intensitate şi factură splendidă, pentru care orice bariton ar fi putut să-l invidieze [329].

Calitățile muzicale şi scenice ale lui N. Soculschi au fost remarcate cu entuziasm și de G. M. Ivanov. Într-o cronică a sa asupra premierei de la Opera clujeană, cronicarul n-a ezitat să-şi manifeste admirația față de prestația solistului, afirmând atunci că, baritonul basarabean trecea din triumf în triumf... Soculschi culegea laurii, pe care i-ar fi putut invidia un artist cu mulți ani pe scenă. Ziaristul remarcă, de asemenea, un glas generos, puternic, omogen, cu lejeritate în notele acute. Cu o statură de cavaler medieval, Soculschi a cântat cu o perfectă impostație a glasului, aria "*eri tu che macchiavi*". În finalul articolului, cronicarul Ivanov se arată optimist și afirmă că, va veni o zi când Clujul muzical se va mândri de a fi participat la debuturile falnice, ale acestui artist și de a fi urmărit evoluția lui accelerată şi plină de grandoare [158].

La 21 februarie 1927, a avut loc pe scena Operei din Cluj premiera operei în 3 acte *Lakmé* de Léo Delibes. Din distribuţia spectacolului au făcut parte: C. Ujeicu (Nilakanta), alături de E. Drăgulinescu–Stinghe, A. Ducu, M. Albişi și V. Chicideanu. Despre această premieră s-a scris că a avut o montare îngrijită, iar jocul desăvârșit al artiștilor a distrat publicul peste

aşteptări. În special C. Ujeicu, a obținut un succes deosebit prin vocea sa puternică, clară şi sonoră. Tot despre basul basarabean, s-a afirmat că aducea o personalitate artistică de prim rang. Atât jocul, cât şi volumul neobișnuit al vocii sale, toate pledau pentru un artist de rasă, despre care Martalogu susținea că a fost singurul element de valoare reală din întreg ansamblu [177; 188; 221; 222]. O bună impresie a lăsat și corul, care în *Lakmé*, ca şi în toate operele anterioare, a fost mai presus de orice critică. Un cor european, un cor ai cărui componenți, erau fiecare în parte, un artist, susținea G. M. Ivanov în publicația *Biruinţa* [159].

O altă realizare de răsunet a constituit-o drama muzicală populară *Năpasta,* de Sabin Drăgoi, a cărei premieră a avut loc la 15 mai 1929. Cu o distribuţie din care făceau parte: C. Ujeicu (Ion), Aca de Barbu, V. Rabega, G. Antal, Tr. Gavrilescu, A. Iaroţchi, alături de echipa maeştrilor: J. Bobescu, C. Pavel şi H. Klee, reprezentarea la Cluj a operei *Năpasta* a fost demnă de înalta ei valoare artistică [88]. Interpreții principali şi-au creat roluri perfecte și cu toate dificultățile ce decurg dintr-o "orchestrație greoaie", au dat dovadă de calități solide, contribuind cu mult la reușita Operei [225; 275]. Reprezentarea *Năpastei* la Cluj a luat proporțiile unui eveniment artistic, fiind în special lăudat C. Ujeicu, pentru jocul său, pentru trăirea profundă, cât și vocea sa puternică. Talentul actoricesc al lui C. Ujeicu, într-o creaţie referențială, a fost de natură să susțină cu probitate şi pasiune partitura vocală, să imprime relief, puternicelor trăsături ale personajelor [125]. C. Ujeicu în rolul lui Ion a realizat unul din cele mai frumoase succese ale sale [137]. Despre C. Ujeicu în rolul lui Ion, renumitul muzicolog român G. Breazul scria peste ani că, artistul dispunea de însușiri vocale și scenice însemnate pentru a concepe o interpretare personală a magistralului rol [47, p. 391]. Basul Constantin Ujeicu a făcut nobile eforturi, pentru a face ca publicul să simtă toate patimele, toată atmosfera de răzbunare, mustrare de conștiință, de groază şi nebunie a dramei, completa publicația *Societatea de mâine,* șirul lung de comentarii asupra acelei premiere [88].

Basul C. Ujeicu se găsea în centrul atenției căci, după Ion nebunul din *Năpasta*, excela într-o partidă foarte complexă, realizând o mare creaţie, în rolul lui Boris Godunov, "dovedind aceleași calități, care l-au pus de mult în șirul primilor băşi din țară" [138]. Capodopera lui M. Musorgsky, *Boris Godunov*, a avut premiera clujeană la 29 septembrie 1929. Cu privire la acest eveniment, ziarul central *Rampa* aduce un omagiu și aprecieri convingătoare, unei producții reușite a liricului clujean, scriind: "Un *Boris Godunov* în condițiuni absolut strălucite: o încărcătură pentru ochi, o încântare pentru urechi. Daca vreți să vedeți un *Boris Godunov* care se apropie mult de idealul artistic, trebuie să veniți la Cluj. Ujeicu în rolul titular a știut să redea cu o mască maleabilă, toate expresiile unei ființe torturate, toate neliniștile şi remușcările țarului Boris Godunov" [336]. Prestația lui C. Ujeicu a demonstrat o maturitate vocală şi artistică, care

l-a ajutat "să lupte în mod onorabil cu acest rol, atât de greu", scria cronicarul ziarului *Patria* [147]. Dezvăluind din impresiile sale despre acea premieră, și A. Voileanu–Nicoară, un critic, pe cât de perseverent, pe atât de corect în ideile şi părerile sale, apreciind prestația basului Ujeicu în rolul lui Boris, a scris că, acesta, cu o mască admirabilă, a susținut rolul convingător şi just din toate punctele de vedere [309].

O alta premieră, un mare și binemeritat triumf, care se cuvine subliniat cu hotărâre, a fost drama lirică în 3 acte, *Turandot* de G. Puccini, prezentată pe scena Operei la 17 ianuarie 1936. Un spectacol mare, care facea cinste scenei lirice din Ardeal, fiind una din cele mai frumoase realizări ale Operei Române de până atunci. Distribuţia solistică aducea câțiva dintre cei mai reprezentativi soliști ai Operei clujene la acel moment. Alături de M. Nistorescu, M. Nicolescu, A. Rozsa, H. Demetrescu, apar doi soliști basarabeni, care pe parcursul anilor au lăsat o amprentă importantă în evoluția instituției lirice românești din Ardeal: Gh. Znamirovschi (Împăratul Altoum) şi C. Ujeicu, care realizase un foarte frumos rol al lui Timur [305; 340]. De altfel, despre C. Ujeicu, A. Voileanu–Nicoară afirma că, a cântat și a jucat foarte bine, artistul având darul de a fi întotdeauna exact așa cum îți imaginezi personajul pe care-l întruchipează. Ana Voileanu–Nicoară a avut de asemenea cuvinte de laudă și pentru tenorul Gh. Znamirovschi, acesta evoluând într-un rol secundar. Şi nu în cele din urmă, A. Voileanu–Nicoară susținea că, singurii cântăreţi de la care și-a permis să înțelegă ceea ce au spus în românește, au fost A. Rozsa, şi C. Ujeicu [311].

Sărbătoarea zilei Unirii Principatelor, a fost marcată la Opera Română printr-o premieră de suflet, *Horia* de Nicolae Bretan, prezentată la 24 ianuarie 1937. Aceast titlu "a însemnat pentru autor şi pentru Opera Română din Cluj, dar şi pentru interpreți, un triumf cum nu s-a mai văzut niciodată în fața unei lucrări originale", consemna Lucian Voiculescu, într-o cronică în *Națiunea Română* [306]. Premiera a reunit pe afiş mai mulți cântăreţi basarabeni: M. Arnăutu (Cloşca), V. Siomin (Kemeny), M. Mihai (Hunfy), Gh. Znamirovschi (Nuţu), T. Hâncu (Urs), A. Artamasov (Marcu), N. Mihalevschi (Faur), N. Prsemenschi (Berna), alături de M. Săveanu, L. Pop, I. Andreescu, dar şi N. Bretan, care în acea seară apărea în triplă ipostază: compozitor, director de scenă şi dirijor. O distribuţie numeroasă, antrenând cele mai valoroase forțe artistice, ceea ce a şi justificat reuşita, marcată prin cele cinci programări în decursul stagiunii. S-a remarcat în mod deosebit impetuosul bariton M. Arnăutu, care se afla într-un trend absolut, ascendent, la Opera Română din Cluj. Despre prestația acestuia, L. Voiculescu scria, că a pus încă o dată la contribuție, admirabila sa voce şi caldura cântului său, căruia după cum i-a mărturisit însăşi compozitorul după premieră, a fost "*emoționant!*" [24, p.42]

O altă premieră pe scena Operei din Cluj, cu un puternic impact la public, a fost *Les Huguenots* de G. Meyerbeer, spectacol desfășurat la 23 martie 1938, cu M. Săveanu la pupitru şi M. Nasta, director de scenă. Distribuţia premierei a adunat o parte dintre cei mai valoroşi solişti ai Operei clujene din acea perioadă, printre care se numărau și Gh. Znamirovschi (Raoul de Negis), V. Siomin (Marcel) și M. Mihai (Urbano). În privința acestui titlu, cronicarul Andrei Lilin făcea o remarcă, menționând că, opera *Les Huguenots* nu părăsise arhivele operelor din Apus, în medie de zece ani. Iar dacă totuşi a fost interpretată, s-a datorat, înainte de toate, vreo unui tenor excepțional, care a fost în stare să învingă greutățile scriiturii din partitură în mare parte de tehnica supraomenească a lui Neurrit, primul interpret a lui Raoul, pentru care a şi fost scrisă. Astfel caracteriza cronicarul ziarului *România Nouă*, rolul pe care l-a interpretat Gh. Znamirovschi, în acea seară a premierei, un rol dificil, care l-a afirmat ca un viitor eminent element solistic [173].

Pe o altă scenă, și anume cea de la Opera din București, ca și la Cluj, prezența interpreților basarabeni se poate remarca, atât în spectacolele curente, dar mai ales în montările noi, spectacole fiind menite să revigoreze afișele, să dinamizeze efortul personalului artistic și nu în cele din urmă, să capteze și mai mult interesul publicului.

Premiera de debut a Operei Române din București a fost *Lohengrin*, în data de 8 decembrie 1921. Distribuţia spectacolului a cuprins soliştii: R. Vrăbiescu (Lohengrin), Gh. Folescu (Regele), G. Teodorescu (Telramund), G. Magiari (Heraldul), E. Roman (Ortrude) şi E. Ivony (Elsa), alături de regizorul vienez A. Markowsky și bagheta maestrului G. Enescu.

Un articol apărut după acea premieră în ziarul *Îndreptarea*, semnat de Emanoil Ciomac, descrie în termenii cei mai optimişti arta sopranei Ivoni: "Elena Ivoni e o admirabilă Elsa, cu nesfârşite şi mari mijloace, care îi îngăduie să-şi cânte rolul de la început şi până la sfârşit fără umbră de şovăială. Vocea ei metalică şi nuanţată e o încântare continuă şi, deşi nu înțelegem nimic din ce spune, uităm de orice ascultând-o, răpiţi de farmecul acesta sonor… Oricum, în faţa superbei cântărețe, ne închinăm ca înaintea unei puteri elementare a naturii" [62]. Nici semnatarul articolului din ziarul *Rampa*, Emanuil Cerbu, nu s-a lăsat dezinteresat de evenimentul de la Opera Română şi în special de prestaţia sopranei Ivoni, despre care mărturiseşte că a cântat cu multă căldură şi cu o mimică, "ce voia să trădeze adânc prăpastii şi valori sufleteşti". Totodată Em. Cerbu, afirmă că, vocea Elenei Ivoni, fiind de o atât de cultivată distincţie şi de o aşa de dulce puritate, a dat dialogurilor din camera nupţială, multă amploare dramatică îndoielilor şi bănuielilor, amestecate cu iubire ale Elsei de Brabant [53]. Tot despre soprana E. Ivoni în rolul Elsei, J. Movilă, scria că a evoluat cu voce splendidă, argintie, clară, frumos nuanțată și pe alocuri puternică, dar cu un corp prea dezvoltat pentru a întruchipa o ingenuă fată delicată [192].

O altă cronică apărută în *Adevărul*, ne dezvăluie că… "pe Elsa a cântat-o E. Ivoni cu acea voce fermecătoare, care e un deliciu pentru o ureche muzicală" [140].

Un nou titlu pe afişe, începând cu 1 februarie 1922, a fost opera *Carmen*, regal artistic susţinut de o distribuţie solistică, dominată absolut de E. Lucezarscaia, protagonista rolului titular. Din distribuţia soliştilor, s-au remarcat în acea seară, nume deja cunoscute publicului bucureştean: R. Vrăbiescu (Don José), Gr. Teodorescu (Escamillo) şi V. Vasilescu (Michaela). Dirijorul premierei a fost I. Nonna–Otescu, iar regia spectacolului a fost semnată de M. Moris şi J. Arati. Ţinuta îngrijită a premierei apare în relatările presei, sursa cea mai autorizată pentru resuscitarea adevărului, istoric şi artistic, comentând pe larg acea premieră. Încântat de noua montare de *Carmen* și în special de mezzosoprana E. Lucezarscaia, s-a arătat corespondentul publicaţiei *Rampa*, acesta afirmând atunci că, E. Lucezarscaia a fost o *Carmen*, care avea toate darurile, spre a fixa curiozitatea publicului. A redat fascinant linia drăcească a caracterului pătimaşei gitane, atât ca voce, dar și ca joc de scenă. Interpreta a umplut de relief, de vrajă, de seducţie, toate pauzele rolului. Altminteri, perfidia cochetei, a reuşit s-o strecoare şi în modulările vocii, care prezentau frumoase calităţi. Glasul său solid a trecut sigur şi bucuros peste toate dificultăţile rolului, biruindu-le cu o grija de artă, din cele mai rare [178].

Prezenţa pe scena Operei a mezzosopranei Lucezarscaia la acel spectacol, a fost apreciată elogios şi comentată de asemenea de Emil D. Fagure, care a ţinut neapărat să remarce că, Opera a făcut în acea seară o excelentă reluare a capodoperei lui G. Bizet, înaintea unei săli strălucite, la care s-au asociat regele, regina şi principesa Mărioara. În continuarea articolului cronicarul recunoaşte, că a cunoscut în interpreta rolului titular, nu numai o muziciană foarte bună, care şi-a condus vocea cu o artă superioară, dar a remarcat-o şi pe actriţa E. Lucezarscaia, care a dus rafinamentul jocului de scenă, până la nuanţele cele mai subtile. De la Theodorini şi Gemma Belincioni, Emil Fagure, susţinea atunci, că nu a văzut o Carmen, mai impresionantă ca dramatism. În finalul cronicii, semnatarul conchide: "Creaţiunea d-nei Lucezarskaia îi face d-sale, tot atâta onoare, cât ne-a făcut nouă placere…"*Carmen*" constitue astfel un spectacol vrednic de orice mare scenă occidentală" [107].

O altă premieră importantă prezentată pe scena liricului bucureştean, a fost *Tosca* de G. Puccini, în data de 16 februarie 1922. Alături de soliştii R. Vrăbiescu (Cavaradossi) şi A. Costescu–Duca (Scarpia), o regăsim pe E. Ivoni, dar acum deja în postură de primadonă a Operei din Bucureşti, cea care, în seara premierei a întruchipat puternicul personaj feminin din rolul titular, rol realizat cu o mare încărcătură emoţională şi cu resurse vocale deosebite. De altfel, cronicarul ce semnează cu *Int.* în ziarul *Rampa*, a fost cât se poate de sugestiv, afirmând că, succesul serii a revenit fără îndoială sopranei Ivoni, care a cântat rolul Toscăi cu o bogăţie de

nuanţe, cu o tinereţe în voce şi cu o putere de debit uimitoare. Declamaţia vocală a fost "întovărăşită" de către această mare cântăreaţă cu un emoţionant joc de scenă [141].

Un titlu care a marcat prezența mezzosopranei E. Lucezarscaia pe scena liricului bucureștean a fost și opera *Navareza* de J. Massenet, a cărei premieră s-a desfășurat la București în data de 27 martie 1922. Trebuie spus că la acea premieră, Lucezarscaia i-a avut alături în scenă pe: G. Niculescu–Basu, V. Rabega, Dem. Baziliu, O. Calmusky şi R. Steiner, toţi solişti de mare ținută artistică. Într-un articol apărut în ziarul *Lupta*, semnatarul E. D. Fagure, scoate în evidenţă calităţile unei mari artiste, comparând-o pe mezzosoprana E. Lucezarscaia cu câteva dintre cele mai valoroase voci ale României din secolul trecut. Acesta susține că, pentru rolul Navarezei, rol "plin de pasiune intensă şi stil dramatic", contr–alto Lucezarscaia s-a arătat elementul cel mai indicat. Artista a reușit să impresioneze profund, chiar dacă amintirea unor personalități ca, Elena Theodorini sau Nuovina, în acest rol, era încă vie în memoria publicului din București [108]. Sau un alt articol semnat de E. L. Manu din *Rampa*, sublinia talentul dramatic al artistei, printre altele, cronicarul susținea că, E. Lucezarscaia, nu doar a cântat, a şi jucat partida Navarezei în plină încordare, cu o mare forţă de sugestie şi cu un *crescendo* impresionant. De asemenea, mezzosoprana a găsit accente de o largă şi animatică plastică, creând scena nebuniei cu o mască de o rară elocvenţă [179].

O premieră semnificativă pe scena Operei din București, care a reunit în rolurile centrale mai multe forțe basarabene, demonstrând încă o dată, atât utilitatea, cât şi valoarea acestora, a fost *Aida* de G. Verdi. Din distribuţia spectacolului ce a avut loc pe 29 aprilie 1922, au făcut parte soliştii: E. Roman, E. Lucezarscaia (Amneris), V. Caravia (Radames), Gr. Teodorescu și G. Folescu. Din cronica semnată de E. L. Manu, aflăm că tenorul V. Caravia a cântat partida lui Radames, cu un joc de scenă activ şi totuşi discret, care-l marca tot mai pregnant în linia actorilor de mare valoare. Tot în acest articol, cronicarul susține că, Vladimir Caravia era din şcoala nouă a artiştilor, care căuta să completeze, cu mimică şi gest "cuprinsul sufletesc al muzicii, tâlcul intelectual al libretului". Vocea sa, chiar dacă nu avea mare strălucire, s-a bucurat de o conducere cultivată, savantă și conştientă, fiind printre cele mai bune, pe care le avea Opera din București în acea perioadă [180]. În acelaşi articol autorul scria evlavios şi despre prestaţia mezzosopranei E. Lucezarscaia, a cărei interpretare cu rolul lui Amneris, o cataloga, ca fiind, drept "remarcabilă". Atât şcoala de cânt, cât și jocul de scenă al Lucezarscăi, au fost văzute de semnatarul articolului din publicația *Rampa*, ca "rod al unei serioase educaţiuni artistice". Cronicarul Manu își încheie articolul prin a sublinia că, linia cu care a cântat în actul al patrulea, doar cu "emoţiuni lăuntrice", a dat o încheiere, de o aproape mistică iluminare, finalului operei şi a "sguduit profund". Dintr-o altă cronică, cu referire la acea premieră de *Aida*, aflăm de la Juarez

Movilă, că E. Lucezarscaia a fost în plenitudinea forțelor sale vocale și scenice. Autorul articolului din *Curierul artelor*, susține că, creația mezzosopranei E. Lucezarscaia în Amneris a fost cel mai reușit rol din câte văzuse el până atunci la Opera din București, atât ca voce, cât și ca joc de scenă. În aceeași cronică, Manu a scris despre tenorul V. Caravia că, a fost simpatic în tot cursul serii, deși rezonanța vocii sale, mai ales în registrul mediu, a fost slabă și părea și mai palidă față de parteneri, toți cu voci incomparabil mai puternice, însă finalul actului al treilea: *Sacerdotte, io resta a te* "l-a răzbunat" [194].

Premiera din debutul stagiunii 1922– 23 a fost din nou o operă de R. Wagner, şi anume *Vasul fantomă*. Regia acelui spectacol a fost semnată de A. Markowsky, conducerea muzicală aparţinându-i chiar directorului G. Georgescu, care a beneficiat de o distribuţie excelentă, din care au făcut parte soliştii: G. Folescu, Gr. Teodorescu, V. Rabega, S. Verbioni, Şt. Botez, precum şi soprana E. Ivoni, care a cântat cu multă conştiinciozitate, partida Sentei [14]. De remarcat este faptul că, E. Ivoni, pare să fi fost solicitată în acea perioadă pentru aproape toate premierele Operei Române, fapt ce denotă potenţialul vocal, dar şi calităţile artistice de netăgăduit pe care le avea soprana, prestaţia sa fiind unanim apreciată, atât de publicul spectator, cât şi de critica de specialitate. Despre interpreta personajului Senta, cronicarul ziarului *Rampa*, E. L. Manu susține că, a cântat aria din actul de mijloc cu multă însufleţire, cu multă fineţe, și cu o artă deosebită. Mai mult de atât, după afirmațiile cronicarului, în acea perioadă, soprana era considerată una dintre cele mai strălucite, cu care se mândrea Opera bucureșteană [181].

După câțiva ani de existență, se ajunsese la Opera Română, ca premierele să fie de așa natură, încât să satisfacă și cele mai exigente gusturi. N-a făcut excepție nici noul spectacol cu opera lui J.Massenet, *Werther*, prezentat la 16 februarie 1923, într-o interpretare deosebită cu soliştii: E. Lucezarscaia (Charlotte), A. Gheorghievschi (Werther), alături de N. Botty, Gr. Magiari, Al. Alexiu şi L. Calmusky, cu A. Alessandrescu la pupitru, într-o regie semnată J. Arati. După premieră *Curentul Artelor* scria despre tenorul A. Gheorghievschi, că în rolul lui Werther a fost, atât ca voce, cât și ca joc, "destul de bine" [1]. În același timp, E. D. Fagure, în ziarul *Lupta*, susține că, răspunderea pe care a avut-o tenorul A. Gheorghievschi în rolul lui Werther, a fost mare, şi faptul că succesul său a fost tot atât de mare, încât a căpătat importanţa unui eveniment marcant în cariera acestui cântăreţ. În același articol, cronicarul îl descrie pe tenorul A. Gheorghievschi, ca pe un element foarte muzical, cu dicţie românească impecabiă, precum şi cu o ştiinţă profundă a cântului şi jocului.

Despre E. Lucezarscaia, E. D. Fagure ne asigură că, mezzosoprana a avut de luptat în primele acte cu caracterul rolului Charlottei, care nu era chiar potrivit vocii sale, dar ultimele două acte şi în special al treilea, a dovedit că era singura în trupa de atunci a Operei, care putea

“domina situaţiunea” cu autoritatea glasului şi a artei sale [109].

Din punctul de vedere al lui E. L. Manu, care și el pare să fi rămas impresionat de prestaţia tenorului A. Gheorghievschi, acesta nu ezită să-l laude în articolul său, afirmând că, dintre toţi soliştii, tenorul basarabean a fost cea mai plăcută surpriză. Gheorghievschi a sedus auditorul cu frazarea sa cultivată şi cu o dicţie românească de o distincţie minunată. O notă bună a primit și jocul său de scenă, prin care, artistul A. Gheorghievschi a tratat dibaci personajul melancolic al eroului titular, “plasându-l corect în mediul şi atmosfera cerută” [184].

O premieră mult aşteptată de public a fost și opera *Bal mascat*, prezentată în 3 mai 1923. Cu E. Tango la pupitrul dirijoral, într-o versiune regizorală semnată de regizorul J. Arati, în distribuţia acelei reprezentaţii, regăsim două dintre basarabencele celebre, E. Ivoni în rolul Ameliei şi E. Lucezarscaia, întruchipând personajul Ulricăi. După premieră, atât despre Ivoni, care a cântat cu excelenta sa voce partida femeii adulterine, cât și despre Lucezarscaia, care a fost strălucită ca voce, inteligenţă muzicală şi ca joc, în partida vrăjitoarei Ulrica, despre aceste două “stele” ale Operei Române, Em.Ciomac, scria în cronica sa, că trebuiau păstrate pentru liricul bucureșten și nu trebuiau pierdute “în nici un chip” [63; 186].

Pe Elena Basarab o regăsim solicitată pentru premiera operei *Cavalerul rozelor* de R. Strauss din 20 noiembrie 1929. Cu dirijorul I. Perlea și regizorul A. Markowski de la Viena, alături de o distribuție formată din soliștii: M. Snejina, Em. Guțianu, G. Niculescu–Basu, V. Miciora și E. Babad, sopranei E. Basarab i-a revenit unul dintre cele mai grele roluri ale operei, apărea scris într-o cronică din ziarul *Rampa*. Semnatarul articolului susține că, rolul Mareșalei este o întrupare a eleganței și distincției unei epoci, în care aceste două calități primau. Soprana E. Basarab a înfruntat ambele calități în suficientă măsură, adăugând personajului creat și un puternic nerv dramatic [30].

O premieră aşteptată cu un mare interes la Opera din Bucureşti, a fost și cea cu noua montare a operei *Boris Godunov* de M.Musorgsky, în regia lui S. Zalevschi, care a avut loc la 30 ianuarie 1931. Astfel, S. Zalevschi, care fusese angajat al Operei în perioadele 1922– 23 și 1924–1928, realizând adevărate creații în roluri de anvergură, printre care și Boris Godunov, revine la Opera din Bucureşti în calitate de prim–director de scenă. Distribuția spectacolului a cuprins deopotrivă, solişti consacrați și debutanți. În rolul titular a fost Gh. Folescu, alături de M. Snejina, V. Crețoiu, V. Chicideanu, E. Babad (Doica), G. Niculescu–Basu, dar și Nicolae Secăreanu[14], care în acea seară debuta pe scena Operei bucureștene.

Interesul publicului pentru acel proiect se poate justifica printr-un comentariu interesant, pe care îl găsim într-un articol semnat de Aida Vrioni din ziarul *Rampa*, în care semnatara susținea, că la acel moment, existau trei mari artişti care interpretau “dumnezeeşte” pe Boris

Godunov. În ordinea clasificării aceştia erau: Şaleapin, Zalevschi şi Vanai–Marcous. Aceşti trei, şi în special Feodor Şaleapin, după afirmațiile ziaristei, erau în stare să cânte acest rol cu toată maiestatea ce i se cuvine [312].

O altă punere în scenă realizată de S. Zalevschi, având o distribuție solistică pe masură cu E. Marinescu, J. Athanasiu, Gh. Folescu, R. Steiner, M. Simoniu și M. Snejina, a fost *Aida* de G. Verdi din 6 februarie 1931. În ziarul *Rampa*, L. Artemie remarcă foarte entuziast, că trebuia văzută minunea înfăptuită pe scena Liricului de S. Zalevschi, cu vechea operă a lui G. Verdi – *Aida*. Aceeași interpreți, același cor, aceeași orchestră și același dirijor – un alt spectacol! Sigismund Zalevschi a montat *Aida* ca un om de teatru, a dat relief acțiunii, a accentuat conflictul dramatic și mai ales nu a uitat că, Verdi a conceput această lucrare ca o "operă mare". S. Zalevschi a reprezentat *Aida* într-o serie de tablouri, ce se succedau rapid, fără a lăsa ochiului spectatorului profan, răgaz să deslușească anacronismele sau erorile arhitecturale [31].

O altă premieră importantă a fost *Cneazul Igor* de A. Borodin pe 1 octombrie 1931, într-o distribuție cu L. Babici, J. Athanasiu, G. Niculescu–Basu, M. Lazăr, M. Simoniu, V. Miciora, G. Oprișan, spectacol condus de dirijorul E. Massini, avându-l din nou director de scenă pe S. Zalevschi. Cronicarul ziarului *Viitorul*, Pan, afirma după spectacol că, interpretarea, punerea în scenă și montarea au fost demne de orice scenă europeană. Toți interpreții s-au întrecut pe ei înșiși, contribuind cu toată râvna artistică, la strălucitul succes al spectacolului, la deplina mulțumire și desfătare artistică a publicului ce a umplut sala Operei până la ultimul loc. Lidia Babici a intonat cu lirism o insinuantă arie de dor și iubire, iar direcția scenică a lui S. Zalevschi, care s-a dovedit a fi, nu numai artist rutinat și cu mari calități, ci și un regizor emerit și conștient, a izbutit să dea spectacolului multă viață și acea culoare caracteristică a vieții rusești [15].

Punerea în scenă a operei lui A. Borodin a însemnat o mare provocare, atât din punct de vedere muzical cât și al regiei, fiind considerată o adevărată capodoperă a muzicii ruse de operă. Ziarul *Rampa*, remarca că, pentru a-i da un cadru mai larg, mai spectaculos, din cele trei acte ale operei, S. Zalevschi a făcut șapte tablouri, toate de o puternică expresie, respectând însă cu strictețe linia precisă a partiturii. Grație disciplinei ansamblului și a regiei competente a lui S. Zalevschi, premiera cu *Prințul Igor*, așa cum a fost prezentată la Opera Română, nu numai că a plăcut, dar a și izbutit să țină până la sfârșit încordată atenția spectatorilor [10; 32].

Sigismund Zalevschi semnează regia și pentru următoarea premieră a Operei bucureștene – *Fidelio*, prezentată publicului în 15 octombrie 1931. Alături de maestrul G. Georgescu, și cu o distribuție solistică formată din: Aca de Barbu, S. Dumitrescu, Gh. Folescu, Em. Guțianu, V. Chicideanu, J. Athanasiu și R. Steiner, "punerea în scenă a lui Zalevschi a impresionat puternic" [212]. Părerile după premieră au fost aproape unanime, toate apreciind efortul și

calitatea producției regizate de S. Zalevschi. S-a simțit și de această dată, că direcția de scenă a harnicului și excelentului regizor, era aceea a unui maestru de mâna întâi. La finalul spectacolului, atât dirijorul G. Georgescu, cât și S. Zalevschi au fost îndelung rechemați la rampă [16; 115; 258; 287].

Cronicarul unui alt ziar dorește să evidențieze în cronica sa, nu doar aportul adus de S. Zalevschi pentru Opera bucureșteană, dar și importanța prezenței sale pentru tinerii artiști, care au avut ce învăța de la rutinatul maestru, printre altele acesta remarca: "Zalevschi a muncit mult, cinstit, cu dragoste față de artiștii noștri și Opera noastră, întrucât artiști de talia lui Zalevschi, pun pasiune oriunde s-ar găsi. De la Zalevschi, artiștii vor avea multe de învățat și punerea în scenă a trei opere într-o lună sub direcția sa, dovedește aportul de muncă ce-l depune instituției noastre de înalta cultură muzicală și ca atare prezența sa la operă este o perfectă achiziție făcută" [103].

O altă premieră ce purta marca regizorală a lui S. Zalevschi a fost și *Thaïs* de Jules Massenet, operă prezentată publicului pe 10 martie 1932. Sub bagheta dirijorului G. Georgescu, în acea zi au urcat pe scenă soliștii: E. Babad, V. Crețoiu, Z. Corfescu, E. Marinescu și D. Massini. Comentând realizarea spectacolului, Emet scria că, în montarea acelei opere, S. Zalevschi s-a întrecut atunci pe sine însuși, cu tot ce arhitectura poate să aibă mai complex și mai stilizat. A fost o realizare cinematografică [105]! Și Liviu Artemie, a fost cel care, în cronica apărută în *Rampa* din 13 martie, a remarcat și la felicitat pe regizor "pentru frumoasele cadre în care a plasat cele șase tablouri" [35]. Cuvinte de laudă i-a adus regizorului și R. Al, considerând că noua premieră a avut "montarea excelentă" [261].

Din impresionantul palmares al lucrărilor montate de S. Zalevschi la Opera din București, mai trebuie amintite: *La Fanciulla del West* de G. Puccini din 6 noiembrie 1931, un spectacol realmente dramatic [34; 260; 288]; titlul *Parsifal* de R. Wagner din 15 octombrie 1932, în care regizorul a realizat un dinamism scenic clar, fără ezitări și plin de energie [17; 44; 215; 259; 289; 293]; opera *Andrea Chénier* de U. Giordano din 17 octombrie 1932, o montare despre care s-a scris că a fost, "frumoasă, în spiritul epocii" [216]; titlul *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti din 27 octombrie 1932, apreciată mult de public, despre care colaboratorul ziarului *Dimineața*, susținea că a fost "excelentă" [18; 217; 290]; opera *Ora spaniolă* de M. Ravel, a cărei premieră are loc pe 15 decembrie 1932, montare "excelentă", în care S. Zalevschi "a reliefat pitorescul în chip foarte expresiv" [218; 262]; opera *Tannhäuser* de R. Wagner din 26 ianuarie 1933, cu o impresionantă montare [170].

Premiera titlului *Bijuteriile Madonei* de E. Wolf–Ferrari la Opera Română, a fost prezentată pe 16 martie 1933. Conducerea muzicală i-a aparținut dirijorului I. Nonna–Otescu, iar

regia a fost semnată de S. Zalevschi, despre care s-a scris că, pentru reprezentarea acelei opere, ilustrul director de scenă, a pus impresionanta valoare în întreaga intrigă amorosdramatică, precum și tot fastul, pe care l-a necesitat viața mirobolantă a Neapolului [219]. Distribuția premierei a cuprins "un ansamblu bine pus la punct" de S. Zalevschi, din care au făcut parte soliștii: Cojocăreanu, Snejina, Crețoiu, Babad (Serena), Marinescu, Tassian și Ștefanovici (Tottono) [268]. Unul dintre tinerii solişti de atunci din distribuția premierei, baritonul Șerban Tassian, care ulterior a ajuns să facă parte din elita soliștilor Operei Române, își amintește despre acel proiect, care a fost prima colaborare a sa cu celebrul S. Zalevschi: "Cu el am studiat, timp de o lună de zile, jocul de scenă, machiajul, punându-i, în această privință, zeci de întrebări și capacitând zeci de răspunsuri folositoare" [117, p. 96].

De un interes deosebit s-a bucurat și premiera operei *La drumul mare* de C. C. Nottara, prezentată publicului pe 23 martie 1933. Pentru acest proiect au fost solicitate cele mai serioase forțe solistice ale Operei Române: Niculescu–Basu, Folescu, Basarab (Maria Iegorovna), Dumitrescu, Secăreanu, Oprișan, Miciora, Babad, alături de dirijorul Nonna–Otescu, scenograful Feodorov și regizorul Zalevschi.

Aprecierea unanimă asupra regiei, exprimată în numeroasele cronici apărute după premieră, conduc la concluzia logică a viziunii unitare, de ansamblu, a montării, a jocului de scenă și a relațiilor între personaje. Chiar compozitorul C. C. Nottara, scria în *Adevărul* că, în interpretarea scenică a acestui libret, atmosfera rusească, a fost foarte bine redată prin "îngrijita regie" a lui S. Zalevschi. Tot despre regizorul basarabean, Ion Borgovan, autorul unei alte cronici apărute după acel spectacol, susținea că, prin ceea ce a realizat regizorul S. Zalevschi, a demonstrat cât suflet pune în interpretarea unei lucrării românești. În ce privește interpretarea, și semnatarul cronicii apărute în *Adevărul literar*, susține că, "înscenată cu multă putere" de S. Zalevschi, opera *La drumul mare* a avut norocul unei admirabile interpretări vocale. Printre cei remarcați a fost și creația Elenei Basarab [45; 269; 291].

În 29 martie 1939 la Opera Română s-a prezentat premiera operei *Falstaff* de G. Verdi. Într-o regie semnată S. Zalevschi, premiera a cuprins și pe soliștii basarabeni M. Arnăutu (Ford) și G. Ștefanovici (Doctor Caius). Răsfoind paginile minunatului volum de amintiri a lui M. Arnăutu, găsim o cronică semnată de Em. Ciomac, apărută în *Curentul* din 6 aprilie 1939, în care ziaristul afirma despre M. Arnăutu, că este un bariton cu glas amplu, cu expresie în cânt și declamație concentrată, că a realizat un excelent Ford, aproape mai bun decât cel al lui Piero Biasini, cel care cânta rolul sub direcția lui A. Toscanini la festivitățile de la Salzburg (Perfecție și splendoare fără seamăn!) [64]. Tot despre M. Arnăutu, R. Alexandrescu, colaboratorul ziarului *Universul literar*, exclama într-o cronică a sa dedicată acelei premiere, că era un bariton

remarcabil [12]. Într-un alt ziar, *Timpul* din 5 aprilie 1939, într-un articol dedicat aceluiași spectacol, semnatarul Mihail Jora plusează, afirmând chiar, că: "Îndată după Goangă (Falstaff) s-a așezat baritonul M. Arnăutu, care a cântat rolul lui Ford. Auzim întâia dată acest valoros element al Operei din Cluj și trebuie să spunem că am fost impresionați de calitatea, de bogăția și de amploarea vocii sale, condusă cu minunată stăpânire. El poate cel mai frumos glas de bariton ce-l avem în țară. Îndrumat scenic de un regizor iscusit, Arnăutu va face, fără îndoială, o mare carieră" [24, p. 76].

Astfel că, după o analiză a listei cu noile montări pe scenele lirice din Cluj și București din perioada 1920–1940, aflăm o participare activă a artiștilor basarabeni. Printre cei mai solicitați soliști în rolurile centrale se numără:

La Cluj

C. Ujeicu – 31 de premiere
F. Dobranscaia – 23 de premiere
V. Siomin – 20 de premiere
Gh. Znamirovschi – 20 de premiere
N. Soculschi – 17 premiere
M. Mihai-Babenco – 17 premiere
G. Ștefanovici – 10 premiere
A. Dicescu – 7 premiere
P. Căldăraru – 4 premiere
N. Nagacevschi – 2 premiere
N. Diducencu – 2 premiere
M. Arnăutu – 1 premieră;

La București

E. Babad – 17 premiere
S. Zalevschi (în calitate de regizor) – 16 premiere
L. Babici – 7 premiere
A. Gheorghievschi – 6 premiere
E. Lucezarscaia – 5 premiere
E. Ivoni – 4 premiere
V. Caravia – 4 premiere
E. Basarab – 4 premiere
O. Grozovscaia – 3 premiere
I. Bein (dirijor) – 3 premiere
I. Gorski – 1 premieră
Gh. Kulibin (dirijor) – 1 premieră
M. Arnăutu – 1 premieră.

Comparând participarea artiștilor basarabeni în noile producții pe scenele lirice din Cluj și București din perioada interbelică, observăm o implicare mai mare la Cluj, fapt explicat posibil de numarul mult mai mare de soliști, pe care îl avea Opera Română din București. De asemenea, trebuie remarcat numărul mare de producții în care au fost solicitați, basul C. Ujeicu, soprana F. Dobranscaia, basul V. Siomin, tenorul Gh. Znamirovschi, baritonul N. Soculschi, soprana M. Mihai–Babenco, mezzosoprana E. Babad sau bas–baritonul S. Zalevschi, constatare ce denotă valoarea, dar și importanța majoră pe care au avut-o acești artiști basarabeni pentru activitatea Operelor din Cluj și București.

Un alt moment pe care dorim să-l remarcăm este numărul mare de puneri în scenă semnate de regizorul S. Zalevschi. Un adevărat tur forță a demonstrat, pe scena Operei din București, acest mare artist. În perioda 1931–1940, el regizează nu mai puțin de 16 titluri. Partituri cunoscute, dar și câteva necunoscute de publicul bucureștean până atunci, precum, *Boris Godunov* de M. Musorgski, *Tannhäuser* de R. Wagner sau *Fidelio* de L. Beethoven. Au fost oferite, de acest artist complex, creații în care s-a regăsit întrega sa experiență acumulată pe scene importante de operă din întreaga lume.

În concluzie, urmărind premierele din acea primă perioadă din istoria Operelor din Cluj și București, prim prisma articolelor apărute după reprezentații, putem spune că, aprecierile făcute de diverși cronicari la adresa soliștilor, dar și a întregului colectiv, ne îndeamnă să credem și să afirmăm valoarea artistică remarcabilă pe care o aveau mulți dintre membrii Operei din Cluj și București, printre aceaștia numărându-se, desigur, mai mulți basarabeni, încetățeniți de instituțiile lirice românești. O analiză detaliată a noilor montări, prezentate în perioada interbelică la Operele din Cluj și București, la care au participat și artiștii de operă basarabeni, ne demonstrează că aportul, cât și importanța acestora a fost una majoră. Atât numărul spectacolelor, cât mai ales rolurile care le-au fost încredințate, trădează valoarea și nivelul artistic înalt pe care îl aveau mulți dintre artiștii basarabenii, aflați în acea perioadă la instituțiile de operă din Cluj și București. Mai mult de atât, urmărind lista premierelor vedem, nu doar o bogată activitate a interpreților basarabeni, dar și faptul, că acești artiști proveniți din Basarabia, au fost de multe ori, elemente absolut indispensabile pentru instituțiile lirice românești din perioada interbelică.

3.3. Cântăreţi basarabeni – oaspeți pe scenele Operelor din Cluj și București

Un rol important în istoria Operei Române din Cluj l-au avut artiștii invitați. Printre aceștia s-au numărat nume mari ale genului liric, precum: Jean Athanasiu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, John Sullivan, Petre Stefănescu–Goangă, George Enescu, Oskar Nedbal, Pietro Mascagni, dar și basarabenii: Sigismund Zalevschi, Lidia Lipcovscaia, Giacomo Borelli, Eugenia Lucezarscaia etc. În unul din articolele apărute în ziarul *Patria* în acea perioadă, I. Martalogu susținea că, acești artiști consacrați, permit comparații absolut necesare între oaspeți şi stagiarii Operei clujene şi oferă celor din urmă posibilități prețioase de a învăța, la care se mai adaugă, profitul intelectual al artiștilor clujeni ce-l trag incontestabil de pe urma *gaștilor* [189].

Evident, particularitatea sau nota caracteristică pentru activitatea și profitul instituției din anii interbelici și nu numai, a fost aducerea pe scena Operei, a soliștilor invitați. O analiză

detaliată a itenerariului Operei din Cluj din perioada interbelică, ne permite să regăsim prezența pe scena clujeană, a câtorva interpreți basarabeni consacrați, care au fost invitați de liricul clujean pentru a susține reprezentații extraordinare, în calitate de artiști invitați (a se vedea Anexa nr. 14).

Invitarea pe scena clujeană a unor solişti noi, constituia un factor de interes, dovadă fiind afluența publicului, mai ales că se urmăreau artişti, care susțineau roluri–cheie la Opera Română din Bucureşti. Câteva crâmpee din presa clujeană, ne demonstrează valoarea pe care o aveau mulți dintre ei. Din șirul lung de cronici apărute după acele reprezentații la Opera din Cluj, am selectat câteva dintre cele mai reprezentative, care să ateste importanța, dar şi semnificația prezenței lor la Opera din Cluj.

Bunăoară despre E. Ivoni s-a scris, că a interpretat admirabil rolul titular din Aida, știind să redea perfect toate manifestările sufletești, exprimate atât de frumos în muzica lui Verdi. Aria Nilului, cântată cu o nuanțare desăvârșită şi cu o duioşie fără seamăn, a entuziasmat publicul, care nu s-a putut opri de a izbucni în ropote de aplauze. Interpretarea sa a fost o reprezentaţie demnă de marile teatre din occident, soprana, prezentându-se ca o mare artistă, atât din punct de vedere vocal, cât şi în ce priveşte jocul de scenă [36; 318].

Calități vocale excelente, un joc de scenă rafinat şi multă pricepere în interpretarea muzicii dramatice, a demonstrat și E. Lucezarscaia. Interpreta rolului titular din *Carmen*, a etalat de asemenea, calități eminente de comediană, fiind un talent incontestabil, de mare valoare, cu o voce curată şi elegantă. Solista a avut o apariție marcantă pe scena lirică de la Cluj.

La rândul său tenorul V. Caravia, încredințase publicul clujean de frumusețea unei distinse voci de tenor, arătând în romanța "*Celeste Aida*", o profundă înțelegere a tot ceea ce interpreta. Semnatarul, unuia dintre articolele apărute în presă după spectacolele cu concursul său, recunoştea, că "*Pur ti riveggo, mio dolce Aida*", în interpretarea sa, a emoționat până la lacrimi, şi a făcut ca publicul din Cluj, să uite masacrarea acestei romanțe, de tenorii fără școală [128; 278; 321].

Un cântăreț mult aşteptat de publicul de la Cluj a fost și baritonul S. Zalevschi. Venirea sa la Cluj a fost marcată nu doar de reprezentațiile extraordinare pe care le-a susținut pe scena Operei, sau de numărul mare de spectatori prezenți la spectacolele susținute de marele artist, dar și de impactul puternic cu care arta lui S. Zalevschi a reușit să imprime noi viziuni felului în care trebuie conceput și redat personajul de operă. Creația lui Sigismund Zalevschi a adus la Cluj puțin din atmosfera marilor centre culturale europene, reușind să imprime publicului spectator, acel sentiment de participare la actul creativ, de cel mai înalt nivel.

Evident marcat de arta celebrului bariton, cronicarul G. M. Ivanov, cărturar de sorginte basarabeană, își împărtășește din impresiile sale despre prima reprezentaţie de *Tosca*, susținută de S. Zalevschi pe scena Operei din Cluj în 26 noiembrie 1926, într-un articol, în care printre altele, reflectă şi asupra aportului adus de cântăreții basarabeni în slujba artei românești, şi anume la devenirea Operelor din Cluj şi Bucureşti:

"Apariția lui Sigismund Zaleschi în Cluj, despre care regretăm că va cânta numai trei spectacole pe scena Operei, ne dă un prilej să amintim în treacăt, despre forțele muzicale ale Basarabiei. O întreagă generație de cântăreți, de primul rang, au ieșit din provincia de peste Prut. Amintesc de acei, pe care îi cunoaștem aproape cu toții. Astfel a fost cântăreaţa Cuza, care făcuse o splendidă cariera pe scenele imperiale din Rusia veche. Lidia Lipcovscaia, născută în Chişinău; Eugenia Lucezarscaia, Olimpia Grozovscaia, Elena Basarab, Lidia Babici de la Opera Română din Bucureşti, C. Ujeicu de la Opera din Cluj, şi în sfârșit Sigismund Zaleschi, născut dacă nu mă înșel în Soroca, de origine polonez. Sub regim românesc – această pleiadă de artiști cu nume şi cu viitor ar fi îmbogățit rândurile cântăreţilor români...

Printr-o serie de magistrale reprezentațiuni pe scena Operei din Bucureşti, Zaleschi a devenit în curând adorat în lumea noastră muzicală. Nimănui mai mult ca d-sale, nu i s-a făcut înalta favoare din partea Casei Regale, de a fi onorat, cu constanta prezență în timpul spectacolelor în care participa el. Cu cel mai netăgăduit merit, Sigismund Zaleschi, al doilea după Schlesak din alte vremi, s-a vrednicit a dobândi din partea Familiei Regale, ordinul de *Comandor al Stelei României*… Ce a fost *Tosca* de aseară? O reînviere, plastică până la senzorialitate, a unei viețuiri omenești, a unei epoci de viață omenească, traită demult… Cortina desfăşurată în jos, a încheiat, după actul al III-ea, o sărbătoare de artă, rară şi solemnă" [155].

Desigur S. Zalevschi, a fost subiectul principal al cronicii artistice clujene din acea perioadă, cronicarii oferindu-i artei sale spații ample în diverse publicații. Despre artist, s-a afirmat atunci, că era un reprezentant glorios al aristocrației cântului, un fel de "ultimo Mohican" al generației fericite de *cantatori*, care întruneau în mod armonios toate condițiile cerute de exigențele marilor teatre şi de pretențiosul public apusean, mai ales în Italia. La Cluj, Sigismund Zalevschi a știut să captiveze publicul, chiar din primul moment, prin simpla prezență pe scenă. Cu o rară bogăție de mijloace scenice a știut să realizeze pe Scarpia, așa cum el n-a mai fost creat pe acea scena niciodată. Zalevschi a umplut scena, a antrenat parteneri, muzica şi actiunea, în toate, palpitând personalitatea lui puternică. Artistul Zalevschi a mai arătat şi idealul spre care trebuia să tindă artiștii români şi ce atitudine trebuie să aibă un artist la rampă [328].

În paginile revistei *Societatea de mâine*, care publică un articol intitulat *O serie de cronici culturale şi artistice*, găsim o încercare în a cuprinde puterea şi longevitatea unei cariere

artistice, a unui fenomen vocal ce a fost timp de decenii, S. Zalevschi. Cronicarul își începe pledoaria prin a cataloga prezența bas–baritonului la Cluj, drept "o senzație muzicală". Urmărindu-l cu atenție în spectacolele susținute de S. Zalevschi la Opera Română, ziaristul afirmă, că artistul a arătat cum se joacă şi se cântă pe scenele mari: cu o egală intensitate dramatică, de la capăt până la sfârşit; a reabilitat "drama muzicală estetică" până în cele mai minuțioase momente. Un Scarpia cinic, dar elegant şi de salon; un Rigoletto suveran şi un Mefisto fin dominant – acestea ar fi caracterizările sumare, şi toate acestea, sprijinite pe o voce amplă, cu un registru neobișnuit, bine condusă şi caldă, mai spune semnatarul articolului [330].

Despre spectacolul de *Tosca* din 27 aprilie 1927, neobositul cronicar și propagator al Operei Române, autorul unei monografii despre stagiunile liricului clujean, Ion Gherghel, scrie în articolul său că Scarpia întruchipat de S. Zalevschi, a fost un Scarpia subtil, fin, ironic, distins prin gesturi şi atitudine. Pe final, autorul articolului, își arată încrederea că artiștii clujeni ar fi putut să învețe mult din mimica și jocul de scenă al lui S. Zalevschi, pe care îl considera "desavârșirea însăși" [119].

O altă invitată de elită pe scena Operei din Cluj a fost și soprana L. Lipcovscaia. Apariţiile sopranei la Cluj au fost foarte căutate de către amatorii de voci bune. Atât în Violetta din *Traviata*, în Margareta din *Faust*, cât și în Cio–Cio–San din *Madama Butterfly*, L. Lipcovscaia a avut creaţii de mare valoare artistică, fiind viu aplaudată şi rechemată la rampă. Cu o voce timbrată, dulce, care nuanțează fin şi cu o tehnică desăvârșită, în special în lirismul delicat al Violettei, din populara operă a lui Verdi, soprana a avut săli tixite, la Opera Română din Cluj, cum de altfel a fost şi la Opera Română din Bucureşti. Convingerea generală, era că au în fața lor, în primă linie o mare artistă, care reușea să captiveze spectatorii cu întreaga ei făptură plină de armonie şi grație [40; 326]. O cronică, publicată în *Societatea de mâine*, remarcă faptul că, arta cântului regăsea în L. Lipcovscaia, un reprezentant de elită, care crea adevărate sărbători artistice [220].

O frumoasă impresie a lăsat la Opera din Cluj și dirijorul R. Urlățeanu. Un spectacol atractiv condus de bagheta sa, a fost titlul *Rigoletto*, susținut de o echipă de solişti, valoroasă, în frunte cu N. Darie, I. Indrieș şi A. Capovia. Din cronicele dedicate acelui eveniment artistic, aflăm că, dirijorul basarabean, atent, energic şi mlădios a condus de la pupitru cu o linişte conştientă, cuceritoare, cu pricepere şi puritate, imprimând întotdeauna ritmul necesar orchestrei [146; 232].

O prezență constantă pe scena clujeană, a fost și L. Babici, primadona Operei din Bucureşti. Soprană apreciată de publicul clujean, L. Babici poposeşte pe scena Operei din Cluj în mai multe stagiuni, abordând un număr impresionant de roluri. După unul din spectacolele cu *Il*

barbiere di Seviglia, cronicarul Paukerow susținea că, L. Babici "a dat o Rozina de cea mai fină calitate din punct de vedere muzical, având un sopran deschis limpide, adesea cu tonuri şi efecte miraculoase de "*flaut fermecat*" [175].

Și la Opera Română din București își fac apariția mai mulți cântăreți basarabeni invitați, în mare parte, toți soliști ai Operei din Cluj (a se vedea Anexa nr. 14).

Un moment atractiv pe scena lirică din București a fost și concertul susținut de soprana A. Dicescu în data de 6 decembrie 1924, cu lucrări din creația compozitorilor Thomas şi Delibes, într-un recital la care și-au mai dat concursul Maria Giurgea şi Jean Athanasiu. Prezentă la acel concert, Lucrezzia Kar publică o cronică în ziarul *Rampa*, în care scria despre soprană: "Tânără şi graţioasă primadona de la Cluj, ne-a dat prilejul – într-un concert bine alcătuit – să facem cunoştinţă cu vocea sa agreabilă de soprană lejeră. Un timbru plăcut, un volum suficient şi un registru destul de întins, iată calităţile principale ale acestei voci. Un "mezzo" dulce şi care se accentuează uneori, până la o expresie duioasă" [168].

Ar mai trebui spus că, un invitat de la Opera din Cluj, mult îndrăgit de publicul din București, a fost basul C. Ujeicu, a cărui creație, cu rolul Împăratului în opera *Trandafirii roșii* de C. Bobescu, realizată cu renumita-i "amploare vocală", a stârnit un deosebit interes. De altfel, spectacolul a fost onorat și cu înalta prezență a Regelui României [254].

3.4. Imaginea artiștilor basarabeni prin prisma amintirilor contemporanilor, articolelor din ziare, materialelor din fondurile arhivistice

Faptul că nu există o dovadă "palpabilă", în cazul nostru, fiind vorba de înregistrări audio sau video, afișele, cronicele și amintirile contemporanilor, rămân totuși dovada unei contribuții substanțiale adusă de acești artiști pe făgașul artei lirice, în afirmarea și dezvoltarea teatrului de operă românesc.

Două nume importante din viața culturală a Basarabiei, din prima jumătate a secolului XX, au fost A. Dicescu și N. Nagacevschi. Acești doi promotori ai genului liric au adus un aport considerabil, nu doar pentru cultura basarabeană, dar au marcat și destinul Operei Române din Cluj, instituție pe care au slujit-o la un moment dat, remarcându-se ca două elemente excepționale, fiind adesea comparați de critica muzicală cu cele mai importante voci prezente pe scenele românești. În urma unui spectacol de *La Traviata* cu A. Dicescu și N. Nagacevschi, ce a avut loc în 15 aprilie 1923, pe scena Operei Române din Cluj, apare o cronică în ziarul *Patria*, semnată Ivanhoe, în care cronicarul, vădit marcat de prestația protagoniștilor principali, nu-și ascunde admirația față de aceștia, realizând o frumoasă și sugestivă cronică:

"În figura, în rictusul gurei, se vede puterea talentului, iar în privirea clară, în tinerețea surâsului, în balansarea taliei, în mersul ușor legănat, proba originei d-sale aristocrate. Talentul d-rei Dicescu, are ca bază, calități solide, câștigate gradat, printr-o voință inteligentă şi răbdătoare, care întotdeauna au trecut peste toate obstacolele; prin studii vocale deosebite, şi-a fortificat vocea d-sale, încât grație admirabilei maniere de articulat, de a pune sunetele, de a respira, produce efecte mari. Este o *artistă fină*. S-a încarnat în rolul Violettei, cu o artă mai presus de orice elogiu, cu un foc, cu o pasiune, pe care aş fi crezut-o străină naturei d-sale – artistă mare, având nenorocirea să-şi cheltuiască simțire şi suflet pentru un public, care nu întotdeauna este preparat să înțeleagă adevarata artă, artă plină de fineți incomparabile. De data aceasta publicul însă electrizat – şi artista comunicându-i glasul sufletului său – a izbucnit în ovațiuni lung repetate, răsplătind-o prin nenumărate chemări la rampă – astfel, intrarea d-rei Dicescu, cu rolul Violettei, poate fi considerată ca o adevarată sărbătoare. Dl. Nagacevski (Alfredo), cu profilul bine desenat, dotat cu o voce fragedă, curată, dulce, adevărat "*Tenore d'amore*", cu timbrul în special foarte plăcut; d-sa atacă în mod hotărât nota şi o stăpânește. Trecerile d-sale dintr-un registru într-altul, se execută ușor. Publicul, a început să aprecieze deja, grația şi dulceața vocii sale, care în d-sa va place din ce în ce mai mult. Cu această voce, așa de frumoasă, cu maniera d-sale de a fila, experiența va face din el un artist abil şi de valoare" [150].

Creația tenorului N. Nagacevschi a fost pe deplin apreciată, artistul basarabean, fiind etichetat ca și unul dintre cei mai reprezentativi soliști ai Operei clujene, în perioada cât a cântat la Cluj. În acest sens cităm dintr-un articol apărut în publicistica clujeană din acea vreme:

"Soliștii noștri sunt la înălțimea celei mai desăvârșite manifestări artistice, atât ca voce, cât și ca, cultură scenică. Elemente ca: Aca de Barbu, Nicu Apostolescu, Lia Pop, d-na Nestorescu, Sadoveanu și Nagacevschi – ... pot înfrunta oricând, cu convingerea ce o dă arta deplină ce o posedă, orice scenă" [151].

Unul din semnatarii articolelor, care au redat din atmosfera reprezentațiilor Operei clujene, Mihail Ivanov, remarca într–una din cronicele sale, importanța corului Operei Române:

"Despre acest cor al Operei române din Cluj se povestesc justificat, adevărate legende… Selecționat din adevărați artiști şi de cântăreţi, cu inepuizabile resurse vocale, corul operei române din Cluj este un organism viu, disciplinat, cu capacități de adâncă pătrundere în complexul unei creațiuni… Din acest cor au ieșit cântăreţi de seamă, protagoniști actuali ai operei române, ca Ujeicu, Soculschi, Dobranscaia, Ducu şi alții, au fost la începutul carierei lor membri ai acestui cor" [161].

Continuând parcursul cronologic al evenimentelor și al personalităților prezente pe scena Operei Române, redescoperim una din cele mai longevive și prodigioase cariere desfășurate de

vre-un artist pe scena clujeană și anume, cea a basarabeanului Constantin Ujeicu. Basul Ujeicu a fost una din cele mai formidabile voci pe care le-a auzit sala Operei clujene, vreo dată. Cu un ambitus impresionant și o culoare vocală inconfundabilă, cântărețul a fost alături de bașii, de talia marilor voci. Cu siguranță, numele acestui interpret basarabean, alături de alți mari artiști lirici, ce și-au dedicat întreaga carieră, desfășurând o prodigioasă activitate la Opera din Cluj, va rămâne gravat pe frontispiciu cărții de istorie, al acestei importante instituții lirice românești, din Ardeal. Un mare meloman al genului operistic, cel care a reușit să urmărească aproape seară de seară toate spectacolele Operei Române, o importantă personalitate clujeană, profesorul universitar, doctorul Nicolae Miu, într-o carte a sa despre interpreții lirici, pe care i-a urmărit pe scena clujeană, scrie un articol întitulat *Constantin Ujeicu, marele bas și actor al Operei din Cluj*:

"Mi-a fost dat să-l ascult pe acest mare cântăreţ–actor al Operei din Cluj, care a cântat pe această scenă 38 de ani (între 1920 și 1958) și sunt fericit că am avut acest mare noroc, deoarece astfel mi-am putut imagina foarte bine cum a fost Șaleapin!

Constantin Ujeicu a avut cea mai frumoasă voce de bas pe care am auzit-o "în direct", o voce de o expresivitate cu totul aparte, cântăreţul având, în plus, și o artă teatrală de a construi personajul, demnă de a figura în tratate de specialitate. Primul rol în care l-am ascultat a fost Ion, din *Năpasta* de Sabin Dragoi. Am fost uluit atât de "actoria" interpretului, cât și de arta cântului său. Sala, extaziată, îl urmărea pe Ion nebunul și lăcrima. Era o trăire comună, într-o perioadă în care, în fiecare dintre noi exista ceva din suferința lui Ion, care fusese bătut, respins de societate, acuzat pe nedrept… Și, cu toate că mai văzusem și am mai văzut de atunci mari actori de teatru interpretând rolul lui Ion, eu, când spun *Năpasta*, mă gândesc la acest mare și unic artist.

L-am ascultat apoi într-un rol total opus, dar tot atât de pretențios: Don Basilio în *Bărbierul din Sevilla*… Am văzut mulți și mari Don Basilio, însă nici unul atât de reușit ca cel al lui Constantin Ujeicu, a cărui interpretare crea senzația că Rossini a scris rolul special pentru el. Am avut sansa să-l ascult și în Mefisto din *Faust* (rol realizat inegalabil) și în Ramfis din *Aida* (partitură dificilă, chiar ingrată, dar care în redarea sa plină de măestrie artistică dădea satisfacții depline atât publicului, cât și interpretului). Un excepțional succes a obținut acest mare bas în operele rusești; după ani, când informațiile mele au devenit mai documentate, mi-am dat seama că noi, românii, aveam aici, la Cluj, un Șaleapin al nostru: Constantin Ujeicu" [191, p. 35-36].

Peste ani o altă mare voce a României, primul interpret al rolului Oedip, din opera lui G. Enescu, David Ohanesian, își amintea cu multă admirație în cartea sa, despre artistul și omul Constantin Ujeicu: "Ce bas extraordinar a fost Constantin Ujeicu! Și cu câtă grijă ne înconjura pe noi, tinerii cântăreţi ai Clujului… Cum ne îndruma pas cu pas pe scenă… Ore în șir v-aș putea

vorbi despre clipele de emoție artistică pe care le petreceam ascultându-l, învățând necontenit de la el…" [223, p. 38].

O apreciere frumoasă la adresa lui C. Ujeicu, dar și a baritonului basarabean Petre Căldăraru, un produs artistic al școlilor de canto din Basarabia și România, o regăsim în ziarul *Națiunea*. După un spectacol de *Faust* din 13 ianuarie 1929, în care cronicarul ziarului, intervievându-l pe celebrul actor și scenarist român Constantin Tănase, ce asistase la acea reprezentaţie la Opera Română, acesta şi-a exprimat toată admirația față de Opera din Cluj, Tănase având cuvinte deosebit de elogioase pentru domnii Căldăraru şi Ujeicu, a căror interpretare foarte studiată, a ținut s-o releveze [334].

O altă mărturie asupra creației lui P. Căldăraru în rolul Valentin, o regăsim într-un alt fragment dintr-o cronică, apărută în ziarul *Rampa*, al cărei semnatar, afirma că, "Căldăraru în Valentin este însăși încarnația tinereței dublat de cea mai frumoasă voce de bariton liric, ce are țara astăzi…" [151].

În fine, ultimul din triada[15] basilor basarabeni, afirmați în perioada interbelică pe scena Operei Române din Cluj, a fost Vladimir Siomin. Despre acest proeminent solist pe care l-a avut Opera clujeană, Ion Gherghel făcea unele aprecieri elogioase în volumul *Viața muzicală în Ardealul de după Unire*. Printre altele, publicistul ardelean, afirma în cartea sa, că acestui interpret i se încredințau cele mai grele roluri. Și din punct de vedere calitativ, basul Siomin se afla deasupra celorlalți colegi. Magistrală a fost interpretarea sa cu rolul cardinalului Brogni din *Ebreea*, dar și Mefisto din *Faust*, au fost creații de neuitat, în interpretarea acestui cântăreţ, "pe cât de modest ca om, pe atât de mare ca artist" [122, p.74].

Despre V. Siomin, îşi aminteşte un alt basarabean, fost prim–solist la Opera Română din Cluj, baritonul Vasile Bărbieru: "Influența puternicei sale muzicalități, care-l făcea apt de a înțelege cu egală congenialitate un Verdi, un Mozart sau un Musorgski, s-a resimțit peste tot, în interpretarea fiecărui dintre rolurile abordate, în dozarea prețioasă a efectelor lirice şi dramatice, în păstrarea continuă a liniei melodice, creând şi insufleţind acel imponderabil, propriul adevăratei arte, ce se cheamă "stil".

Un coleg exrtraordinar, ce a împărtăşit fără rezerve tinerilor, din vasta sa experiență de scenă, care întotdeauna a fost sincer în sfaturile pe care le-a dat şi a ştiut să se facă înțeles şi apreciat deopotrivă de colegii şi prietenii săi. Iar interpretarea d-sale a fost de o structură aşa de grandioasă, încât persistă în amintire şi îngreunează succesul succesorilor.

A fost artistul profund, stâlp al Operei clujene, incontestabil unul dintre cei mai buni cântăreţi ai acestei instituții. Spectatorii l-au iubit și l-au respectat pentru arta sa și pentru patosul

său, caracteristic numai unei personalități pline de forță. Repertoriul său a fost impresionant. Realizări de prestigiu au fost interpretările sale din: *Aida*, *Carmen*, *Faust*, *Rigoletto*, *Lakmé* etc.

El iubea rolurile grele, și poate de aceea a fost unul dintre cei mai subtili și fantastici Mefisto pe care i-a auzit Opera din Cluj, căruia publicul clujean i-a rămas recunoscător pentru marile satisfacții pe care i le-a oferit”[16].

O altă voce cu un timbru inconfundabil, un solist remarcabil și un om altruist, care și-a dedicat viața artei lirice, a fost Mihail Arnăutu. Născut la 19 septembrie 1912, în satul Balabanca, județul Cetatea–Albă – sudul Basarabiei, baritonul basarabean și-a început cariera la Opera din Cluj, apoi a cântat o perioadă lungă pe scena Operei din București, afirmându-se în ambele ipostaze: ca solist și profesor.

Răsfoind un număr al revistei *Muzica* din anul 1969, am găsit un articol dedicat acestui mare artist. Autorul reflectă în linii generale despre personalitatea și portretul de creaţie al lui Mihail Arnăutu, despre care scria că, a avut o voce suplă și expresivă de bariton lirico–dramatic, înzestrată cu un timbru cald și nobil, omogenă și unitară în toate registrele, ajutată de o frazare și dicțiune impecabilă, de o bună tehnică a emisiei și a impostației, voce capabilă să emoționeze, prin diversitatea și varietatea nuanțelor coloristice și de intensitate. Aceste însușiri vocale îmbinându-se armonios cu un joc actoricesc, de o rară mobilitate şi prestanță. Un aspect caracteristic al personalității artistice creatoare, a baritonului Mihail Arnăutu l-a constituit forța copleșitoare de expresie a ochilor săi. Inegalabila “oglindă a sufletului”, ochii mari ai cântăreţului, singuri, chiar fără o altă mimică sau gestică, puteau să comunice spectatorilor, în modul cel mai convingător, ardenta trăire a personajului întruchipat, ideiile și simțămintele acestuia [67, p. 20-21].

Căutând urmele tinereții clujene a lui M. Arnăutu, am descoperit într-o carte, dedicată acestui mare bariton, câteva din amintirile colegilor de odinioară, cu care l-a intersectat soarta pe scena Operei din Cluj. Unul dintre aceștia a fost și mezzosoprana Suzana Coman Bosica[17], care îşi aminteşte despre Mihail Arnăutu că, “avea o voce foarte frumoasă şi foarte amplă, o dicțiune foarte bine pusă la punct şi o putere de transmitere impresionantă” [24, p. 57-58].

O altă personalitate artistică, Lya Hubic, o interpretă rafinată şi plină de temperament, cea care decenii la rând, a strălucit pe scena clujeană, în mai toate rolurile de soprană lirico-spintă, îşi aminteşte cu drag de M. Arnăutu: “El m-a încurajat în mod deosebit şi m-a sfătuit în acei primi paşi ai carierei. Era un coleg bun, iar eu aveam pentru el o mare admirație. Vocea aceea a lui, *de tunet*, plină de strălucire, dăruirea, temperamentul scenic fantastic cu care interpreta rolurile m-au cucerit. Mă bucuram de câte ori îl aveam partener… era inteligent, avea un spirit de observație foarte fin şi o personalitate complexă… Atât ca om, cât şi ca interpret ştia

să ți se dăruie cu spontanietate şi generozitate. Simțeai în el *omul*, *artistul adevărat*!" [24, p. 58-62].

Anton Ronai, pasionat muzician, cu o prodigioasă activitate de-o viață întreagă ca pianist, acompaniator şi dirijor al Operei Române şi Operei Maghiare din Cluj Napoca, toate corelate cu îndeletnicirea de cronicar al tuturor evenimentelor muzicale de la înființarea Operei, îşi aminteşte despre Mihail Arnăutu: "Era o plăcere să colaborezi cu el. Nu este un compliment pentru Arnăutu, este un adevăr! A fost printre primii – subliniez – din această categorie cântăreţi–muzicieni. Adaug că astăzi sunt mai mulți, dar pe atunci m-a surprins şi ne-a surprins pe toți prin aceasta. Am regretat când a plecat la Bucureşti, fiindcă am pierdut un colaborator de spectacol…" [24, p. 62-65].

Soprana, Lia Hubic, remarca şi ea la baritonul basarabean, coeziunea extraordinară între interpretarea muzicală şi jocul scenic, soprana afirmând despre duetul Nedda–Tonio, pe care aceasta l-a cântat alături de Mihail Arnăutu: "Mă înfiora privirea lui, mă speria chiar, atunci când mă amenința. Se transpunea cu totul în rol. Nu mai era Arnăutu, colegul care-mi urase noroc, ci chiar brutalul, hidosul Tonio, care îndrăznea să-mi ceară dragostea șantajându-mă. Mă treceau fiori reci pe şira spinării. Era un mare actor!" [24, p. 40].

Cornel Stavru îşi aminteşte despre M. Arnăutu, că "era un tip de cântăreţ altruist, foarte generos. Îi ajută mult pe tineri, era unul dintre puținii, dacă nu chiar singurul foarte dezinteresat în a da ajutor!" [24, p. 165].

Unul din rolurile importante şi totodată reprezentative pentru cariera lui M. Arnăutu a fost Scarpia din *Tosca*. Chiar de la debutul său cu acest rol, din 22 decembrie 1936, eveniment petrecut în cadrul turneului Operei din Cluj la Timişoara, baritonul basarabean a reuşit să impresioneze publicul prin forța interpretării şi calitățile vocale deosebite.

Mihail Arnăutu, vorbind el însuşi despre acest rol al lui Scarpia din *Tosca*, afirma că i-a plăcut mai ales pentru că punea probleme actoriceşti, preocupându-l fiecare nuanță, fiecare sunet muzical, care trebuia colorat în raport cu semnificația cuvântului, fiecare frază aproape trebuia subliniată, reliefată şi prin mijloace scenice [24, p. 41].

Sorin Botez îşi aminteşte că "în rolul Scarpia din *Tosca* maestrul Arnăutu a realizat un personaj memorabil, prin explorarea profilului psihologic dual al baronului–polițist, dominat de dubla sa pasiune, politică şi erotică: sarcastic şi elegant, când zbir, când aristocrat, viril şi consecvent în cruzimea sa rece, Scarpia – în viziunea lui Mihail Arnăutu – devenea simbolul întregii meschinării şi al sordidului precarei condiții umane" [24, p. 7].

"L-am văzut în Scarpia şi în Iago. – spunea soprana Lya Hubic – Era extraordinar. Avea foarte multe posibilități de expresie în conturarea acestor personaje. Erau atât de inteligent

construite, atât de fin analizate şi le reda cu atâta… eficienţă încât devenea foarte convingător" [24, p. 61].

Mezzosoprana S. Coman Bosica, îşi aminteşte şi ea cu multă plăcere de evoluția baritonului M. Arnăutu în *Tosca*: "Era foarte impresionant în rolul Scarpia, mai ales în actul al II-lea, acea vigoare şi acel cinism pe care le cere personajul, el le reda cu atâta convingere că te cutremurai. În plus, avea o anumită eleganță, o eleganță pe care personajul *trebuie* să o aibă, corelată însă cu acel interior sufletesc josnic, "de Scarpia" [24, p. 58].

Mihail Arnăutu reușea să se transpună pe scenă în așa fel, încât lăsa o sală întreagă fără răsuflare, prin jocul său admirabil, dar mai ales prin farmecul vocii sale de impresionantă grandoare. O astfel de interpretare magistrală, Arnăutu a avut-o și în rolul titular din opera *Rigoletto* de G. Verdi, cu care a oferit publicului o interpretare de mare stil, dovedind încă odată profundul său simț muzical şi scenic, dicțiunea perfectă, căldura cântului, o accentuată eleganță în frazare şi un foarte just bel canto [307].

Despre vocea baritonului M. Arnăutul, dirijorul și baritonul Max Săveanu, cel care ascultase multe din "marile voci" ale secolului, susținea, că o asemenea sonoritate amplă n-a mai auzit decât la Tita Ruffo, în anii săi de plină glorie [24, p. 40]. Și tot despre vocea lui Mihail Arnăutu, Sorin Botez spunea că, a fost de o calitate deosebită, dublată de o profundă muzicalitate şi înaltă știință a cântului. Talentul său înnăscut, susținut de studiu şi reflexie, capacitatea de a aborda fiecare personaj dintr-un unghi personal, absolut original, perfect veridic şi convingător, surprinzându-i cu acuitate psihologică toate particularitățile de caracter şi temperamentale, – darul rar, de a găsi mijloacele artistice cele mai potrivite, pentru a transmite publicului propria sa emoție, întreagă şi nealterată – toate au fost chezăşia remarcabilelor împliniri artistice ale maestrului Mihail Arnăutu [24, p. 6-7].

Un articol cu o importantă valoare documentară poate servi, cel apărut, înainte de spectacolul inaugural al Operei Române din București, în ziarul *Rampa*. Semnatarul acestuia reușește să dialogheze cu protagoniștii rolurilor principale, aflând din impresiile și viziunile interpretative ale acestora asupra personajelor, pe care urmau să le interpreteze.

În ceea ce-o privește pe E. Ivoni, interpreta rolului Elsei de Brabant, am decupat un fragment, în care corespondentul ziarului scria: "Marea cântăreaţă nu va lăsa, fără îndoială, să treacă nici acest prilej, pentru a-şi afirma minunatele sale calităţi vocale, şi a repurta un nou succes. Ardoarea, cu care d-sa ne-a vorbit despre rolul ce i s-a încredinţat, nu a putut decât să ne întărească această convingere. Sunt îndrăgostită de rolul Elsei – ne spune d-sa – şi-i dau din toată inima, toată contribuţia artistică de care dispun… Îl voi cânta cu mare dragoste, fiindcă e un rol minunat, divin" [265].

Fără îndoială, soprana E. Ivoni a reușit să se afirme pe scena Operei bucureștene, ca un artist de prim ordin, fiind considerată o primadonă absolută. Alături de alți corifei ai teatrului liric românesc, impactul pe care l-a avut prezența sa la București, îl putem deduce dintr-un pasaj din cartea de memorii a basului Nicolae Secăreanu, care scria peste ani:

"Artiști dăruiți cu voci minunate, ca Alexandra Feraru, Elena Ivoni, Maria Drăgulinescu, Snejina, Lucezarscaia… precum și alții, au fost pentru mine un izvor de apă cristalină, din care sorbeam cu nesaț aproape în fiecare seară. Adeseori mă gândesc, că niciodată nu le voi putea mulțumi îndeajuns, fiindcă ei mi-au luminat sufletul, m-au format și, auzindu-i, prin ei am pornit și eu în această carieră. Dacă n-ar fi fost ei, dacă nu s-ar fi străduit pentru consolidarea Operei noastre, dacă n-ar fi făcut sacrificii, și dacă n-ar fi dăruit cu generozitate tot ce aveau mai bun în sufletul lor, atunci noi, generația de după ei, nu am fi ajuns artiștii de azi. Să-i omagiem totdeauna pentru munca și pentru dragostea lor de artă…" [273, p. 26].

Despre o altă ilustră artistă născută în Basarabia, personalitate marcantă a teatrului de operă internațional, soprana Lidia Lipcovscaia, s-au scris mai multe cărți și articole, în special în publicistica basarabiană. Din păcate, perioada pe care a petrecut-o la București, a rămas neelucidată.

Era o onoare să cânţi alături de Lidia Lipcovscaia, de aceea mulţi dintre foștii colegi de scenă, nu ezită să amintească cu drag de soprana Lidia Lipcovscaia, în memoriile lor sau în articolele de specialitate. Mezzosoprana Maria Snejina, primadona Operei bucureștene, alături de care a cântat în mai multe reprezentaţii, își amintește în cartea sa de amintiri, despre ziua în care a cunoscut-o pe Lidia Lipcovscaia: "...atunci ne-a vizitat pentru prima dată marea cântăreață Lidia Lipcovscaia, coloratură cu renume mondial. Ea a cântat la noi spectacole în mai multe reprize. La 18 noiembrie 1924 a cântat în *Lakmé* de Delibes cu tenorul Romano Ciaroff, în rolul lui Gerald, cu basul George Folescu, în rolul lui Nilakantha, și cu mine, în rolul Malicăi... Ce putem spune despre Lidia Lipcovscaia? Recunoașterea ei pe plan mondial probează valoarea acestei minunate cântăreţe. De exemplu, numai la „Metropolitan House" a cântat șapte ani de-a rândul, după care a revenit în Europa, unde și-a continuat strălucita-i carieră.

Afară de dulceaţă în glas, gingășie în mișcări, joc inteligent și graţios și școala superioară de canto avea și un fizic foarte plăcut. Era creată pentru roluri de coloratură, vocea ei mică, confirmând că nu e întotdeauna nevoie de o voce mare ca să faci carieră mondială" [277, p. 239].

Amintirile despre creația unor cântăreţi remarcabili reușeau să persiste în timp. Parcă, ignorând trecerea anilor, trezeau, atât în sufletul publicului spectator, cât și a celor, care își dădeau cu părerea despre evenimentele artistice prin diverse publicații, amintiri plăcute și multă admirație pentru arta și dăruirea acelor artiști. Astfel, după o reprezentație de *Manon* din 18

noiembrie, într-o cronică cu un semnatar anonim, acesta menționa că, spectacolul a fost sub nivelul aşteptărilor. Nici Pia Ravena, nici Baziliu nu au dat ceea ce trebuia în rolurile respective. Soprana, de o răceală nordică, s-a mulţumit să fie o *Manon* oarecare, fără nimic excepţional în cânt sau joc.

Iar la finalul articolului, ziaristul, scria atunci cu o mare doză de nostalgie: "Cât de departe suntem de creaţia plină de farmec, jocul comic, de dulcele cânt al d-nei Lypkovska [Lipcovscaia], desigur cea mai bună Manon din câte am avut la noi" [116, p. 127].

Soprana El. Drăgulinescu–Stinghe, membru fondator al Operei Române din Bucureşti, autoarea unei ample culegeri de amintiri dezvăluite într-o frumoasă carte, în care d-sa își amintește, nu doar despre parfumul anilor trecuți, dar și despre personalități marcante ale teatrului românesc, povestește, că prima dată a întâlnit-o pe L. Lipcovscaia la Uriage les Bains, o localitate în apropiere de orașul Grenoble: "Acolo am cunoscut-o, în imprejurări neobișnuite… – scrie El. Drăgulinescu–Stinghe… – După mai mulți ani ne-am reîntâlnit la Bucureşti și Cluj, unde a jucat cu mare succes în operele *Lakmé*, *Manon* și *M–me Butterfly*" [102, p. 61].

Adesea printre numele de referință, despre care vorbesc diferiți artiști în memoriile lor "așternute pe hârtie", le regăsim și pe cele ale cântăreţilor basarabeni, un fapt ce dovedește de asemenea importanța și impactul pe care l-au avut acești artiști, atât pentru Opera Română în general, cât și pentru tinerii interpreți, pentru care erau adevărate exemple de urmat. Astfel un mare artist, un slujitor devotat al scenei lirice bucureştene, baritonul Alexandru Alger, îşi aminteşte în memoriile sale:

"În trecut, un element tânăr era foarte greu de distribuit într-un rol principal. Trebuia ca artistul să posede mari calităţi vocale şi interpretative sau să prezinte un repertoriu cântat în străinătate. Eu am cântat cu succes roluri principale cu mari cântăreţi, în spectacole extraordinare şi premiere. Am avut fericirea să cânt şi cu celebrităţi străine ca Lydia Lipkovska, Baratow, Maria Cebotari, Adelle Kern, Bandrowska, Jovita Fuentes, Dobranska [Dobranscaia], Teoko Kiwa, Ivone Gall, Tapales, E.Lucezarskaia ş.a." [277, p. 320-321].

Legat de debutul unei alte soprane consacrate pe scena Operei din Bucureşti, Margareta Metaxa, cu rolul titular din *La Traviata*, am găsit un pasaj în cartea lui Grigore Constantinescu, o monografie dedicată celebrei cântărețe, în care autorul descrie influența puternicei personalități artistice ale Lidiei Lipcovscaia, privită prin ipostaza talentului său pedagogic, de îndrumător de tinere voci. Astfel că, "după îndelungate tatonări, Lypkovska a acceptat să o asculte şi, desigur în condiţii financiare de excepţie, să o sfătuiască în definitivarea interpretării. Lecţiile de bel–canto cu Lypkovska se adaugă, cu înca o treaptă, la profesionalizarea Margaretei Metaxa. Numai după ce maestra s-a declarat mulţumită, M.Metaxa a solicitat încredinţarea rolului…" [70, p. 39-40].

Au existat generații întregi, care au fost marcate de arta lui S. Zalevschi. Personalitatea sa puternică, talentul și știința pe care a știut să o transmită mai departe tinerilor cântăreţi, au făcut din S. Zalevschi un adevărat pilon al artei lirice interpretative românești. Printre cei al cărui destin muzical a fost ghidat de personalitatea lui S. Zalevschi, pe cel mai fericit făgaș al artei lirice, s-a numărat și Nicolae Secăreanu. În volumul său de memorii, în care artistul amintește despre personalitățile marcante din cariera sa, vorbește și despre Sigismund Zalevschi:

"Cel de al patrulea învățător al meu a fost celebrul artist liric Sigismund Zaleski [Zalevschi], în acelaș timp regizor vestit. El a adus, prin prezența lui pe scena Operei Române, o adevărată răsturnare a obiceiurior și a tradiției în felul nostru de a cânta și interpreta un rol… Zaleski era un artist desăvârșit, dăruit cu talent multilatelar și cu o cuceritoare înfățișare fizică. Cu el am lucrat câteva roluri la Operă. Mai târziu l-am rugat, și a acceptat, să pregătească cu mine rolul lui Boris. Am trăit atunci cele mai frumoase zile în artă…" [187, p. 135-137].

Pe parcursul anilor, S. Zalevschi s-a bucurat de aprecierile celor mai importante personalităţi ale liricului românesc, bunăoară marele bas român George Niculescu–Basu, îşi aminteşte despre S. Zalevschi în cartea sa de memorii, că avea o voce caldă de bariton, o dicţiune perfectă şi o rar întâlnită distincţie în interpretare. Rolurile interpretate de acest valoros artist au fost adevărate pilde artistice pentru o întreagă generație de cântăreţi formați de el, pe scena operei noastre.

Din păcate nu am găsit o carte, care să-i fie dedicată în exclusivitate lui S. Zalevschi, în schimb, artistul a fost subiectul unor ample fragmente în cărțile de memoralistică, dedicate mai multor cântăreţi celebri, printre aceștia numărându-se cele ale lui Gh. Folescu și ale lui N. Secăreanu, care își amintește în cartea sa, despre S. Zalevschi că a fost artistul, profesorul, directorul de scenă al Operei Române și cel care a adus prin prezența sa pe scena Teatrului liric din București, un aer de adevărată artă [273, p. 200].

La rândul său, Gh. Folescu, una dintre cele mai frumoase voci de bas pe care le-a avut, nu numai ţara românească, dar şi străinătatea, un alt admirator credincios, pentru toată viața a lui Zalevschi, cu o experiență acumulată de la un spectacol la altul, afirma că arta sa se împletea "în mod fericit cu rafinamentul și rutina lui Zaleschi". Întreaga forță vocală de care dispunea Gh. Folescu, s-a transfigurat grație lui Sigismund Zaleschi, un singur rol, studiat cu Zalevschi, l-a schimbat total pe Folescu! De altfel, el însuși recunoștea, fără rezervă, că tot ceea ce a învățat și a realizat ulterior, se datorează exclusiv acestui îndrumător [48, p. 101-102; 123; 273, p. 206].

Peste ani, mezzosoprana M. Snejina, amintește în cartea sa despre relația dintre acești doi mari artiști: "Când Folescu a plecat în Italia, ca să se specializeze în rolul lui Boris din opera *Boris Godunov* de Musorgski, acolo l-a cunoscut pe Zaleski, care era cel mai indicat profesor

pentru acest rol. Între aceşti doi mari artişti s-a legat cu timpul o prietenie care a durat până la moarte. Se vorbeşte că ar fi chiar îngropaţi în acelaşi mormânt, cu toate că Zaleski a trăit mult mai mult decât Folescu. La insistenţele lui Folescu, Zaleski a venit să cânte în Bucureşti câteva spectacole. Succesul lui a fost atât de mare, încât direcţia Operei a căutat să-l reţină cât mai mult. Având şi alte angajamente şi obligaţii, Zaleski pleca şi iar venea la Bucureşti. Apoi i s-a propus să monteze la noi din nou opera *Boris Godunov*, ceea ce a şi făcut. Acest lucru l-a obligat să stea la noi o perioadă de timp mai îndelungată. Până la urmă s-a stabilit împreună cu soţia la Bucureşti" [277, p. 240-241].

Tot în cartea sa, N. Secăreanu scria că, aportul lui S. Zalevschi adus scenei bucureștene a fost enorm. Începând cu Gh. Folescu și terminând cu generația tânără de pe atunci, între care se numără și autorul culegerii de amintiri, primeau prin pilda lui, prin arta și îndrumările lui, îndemnuri și prespective de frumos, pe care, până atunci nu se întrevăzuseră la Opera bucureșteană. Apariția lui Zalevschi a adus o schimbare totală, "o adevărată răsturnare a practicilor ieftine ale așa zisei tradiții" [273, p. 212-213].

George Niculescu–Basu, una din marile voci ale liricii românești, cel care i-a fost coleg și prieten lui S. Zalevschi, cântând alături de acesta în nenumărate concerte și spectacole de operă, amintește despre acel moment în cartea sa, în care susține că, devenind regizor la opera bucureșteană, Sigismund Zaleschi, marele interpret al lui Boris Godunov, avea obiceiul să se amestece printre coriști, costumat și machiat. Prezența lui pe scenă în timpul spectacolului ușura trecerea de la atmosfera de repetiție, la aceea de spectacol și imprima mai multă siguranță soliștilor și coriștilor, menținând totodată și cordialitatea realizată în timpul repetițiilor.

G. Niculescu–Basu, aprecia la regizorul S. Zalevschi, tocmai gândirea sa artistică profundă, orizontul său larg, care-i permitea să facă din artă, nu doar joc al virtuozității, ci un mijloc de comunicare a conținutului muzicii. Basul roman spunea despre Sigismund Zalevschi, pe care îl văzuse pentru prima oară în rolul lui Mefisto în anul 1924 la Opera din București, că a demonstrat, că se pot obține efecte scenice reale și printr-un joc sobru și interiorizat. Astfel, prin puține gesturi sugera exact ceea ce vechea interpretare nu putea reda. "De atunci, rolul lui Mefisto a fost jucat așa cum îl crease Zaleschi" [198, p. 145].

Într-o vreme în care înregistrările pe disc erau foarte puţine, sau nu existau deloc, amintirile artiştilor reconstituie o epocă, mentalităţi, atitudini, argumentaţii în raport cu poziţia fiecăruia faţă de acele probleme, oferă date despre montarea unor spectacole sau despre colegii lor de teatru, elemente, pe care nu le regăsim, decât parţial în cronicele muzicale sau registrele operei. Emil Marinescu, după apusul unei frumoase cariere, scria în cartea sa de amintiri cu mult regret, dar și multă admirație, despre activitatea lui S. Zalevschi la Opera Română:

“Câți dintre cei care l-au auzit, l-au cunoscut și apreciat pe marele artist cântăreţ și cine dintre criticii muzicali, care stau toată ziua cu condeiul în mână, s-au gândit să scrie măcar câteva rânduri despre îmbelșugata și rodnica sa activitate, desfășurată de el vreme de peste douăzeci de ani la noi în țară, cât și în marile metropole unde înzestratul cântăreţ polonez a lăsat amintiri neuitate? Noi toți cei care am lucrat sub îndrumarea lui, i-am simțit noblețea inimii, cinstea, bunătatea, omenia, fina educație și bogata cultură ce le-a pus cu dăruire și cu întregul său suflet într-o strălucită activitate a unei vieți, sfârșite pe pământul țării noastre” [273, p. 167].

Ecourile apărute în presa timpului după reprezentațiile lui S. Zalevschi, vorbesc de modalitatea, prin care artistul reușea să transcendă dincolo de dificultățile artei cântatului, unde glasul devine doar o unealtă, în căutarea adevăratei expresii a muzicii. S. Zalevschi, actor cu vaste concepții dramatice și mare interpret vocal, a fost o personalitate excepțională, capabilă să-și clădească rolul în proporții impunătoare.

Mai mult decât amănuntele concrete, date calendaristice, număr de spectacole, distribuții, este interesant să aflăm din impresiile interpreților, din vremurile de demult. Bunăoară la un spectacol de *Werther* din 13 martie 1923, debuta celebra mezzosoprană Maria Snejina, care scria mai apoi în amintirile sale, despre interpretul rolului titular din acel spectacol, tenorul Arnold Gheorghievschi: “Am avut plăcerea să cânt cu Georgewski [Gheorghievschi] doar câteva săptămâni, după care el a plecat la Viena. Avea o voce dulce, știa s-o conducă admirabil, fraza inteligent și sensibil, avea dicțiunea foarte clară…” [277, p. 235-236].

Tot Maria Snejina își amintește cu drag în volumul său de memorii și despre soprana Lidia Babici. Printre altele, aceasta susține că, Lidia Babici, a fost o bună și duioasă colegă, avea o voce dulce, frumos timbrată și bine condusă. Era veselă, bine dispusă, glumeață, spirituală și deseori copilăroasă. Când a intrat la Operă Română din București, avea aproximativ 24-25 de ani [277, p. 244-245].

Persoanele din umbră, cum mai sunt numiți corepetitorii la teatrele de operă, au o covârșitoare importanță în cariera cântăreţilor, ajutându-i pe aceștia să-și studieze rolul și să-și creeze o primă imagine despre lucrarea, pe care urmează să o interpreteze. Aca de Barbu își amintea cu multă recunoștință despre corepetitorii acelor vremuri, printre care regăsim și numele basarabeanului Gheorghe Kulibin: “Ce epocă de glorie a teatrului nostru liric, în care cântăreţii noștri fuseseră pregătiți de corepetitori ca Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Gheorghe Kulibin...” [277, p. 147].

Un respect deosebit i-a purtat lui Gh. Kulibin și basul N. Secăreanu, care în amintirile sale, împărtășite în cartea tenorului E.Marinescu, spunea: “Drumul meu adevărat în artă se

datorește intervenției fericite a patru personalități, oameni dotați cu mare experiență artistică și cu mare dragoste pentru artă, pe care i-am solicitat să mă ajute să ies din întuneric…

Al treilea dascăl al meu a fost pianistul Gheorghe Kulibin, corepetitor la Operă, ulterior dirijorul corului. Muzician rafinat, om de înaltă cultură, mi-a explicat ce înseamnă liedul și de ce mare folos îmi va fi în cariera mea lirică… Am studiat împreună aproape întreaga literatură a liedului și am dat amândoi concerte timp de 15 ani, el acompaniindu-mă la pian…" [273, p. 135].

Despre Gh. Kulibin, își amintește în cartea sa de memorii și un alt mare artist, dirijorul J. Bobescu, care scrie că, în momentul când a ajuns la Opera din Bucureşti, "locul lui Rosensteck l-a luat regretatul Gh. Kulibin, un distins dirijor, cult și extrem de conștiincios. Mulți ani a fost profesor la clasele de operă, la Conservatorul "Ciprian Porumbescu", unde ne-am întâlnit de asemenea în munca de formare a noiilor generații de artiști de operă" [42, p. 148].

Eruditul muzician Gh. Kulibin, care timp de câteva decenii a servit Opera bucureșteană, ocupându-se de pregătirea soliștilor, dirijând spectacole, și fiind unul din iluștrii maeștri de cor, pe care i-a avut Opera Română, s-a bucurat de cele mai elogioase aprecieri din partea publicului și a colegilor. Metoda sa de a gândi și a explica partitura, îșî amintește Nicolae Secăreanu, a făcut ca, cei cu care lucra, să descopere cele mai fine subtilități în intențiile compozitorului și libretistului. Un fragment din cartea lui N. Secăreanu, demonstrează perfect aceste afirmații: "Repetițiile cu acest maestru erau interesante și atrăgătoare pentru forma nouă de exprimare (…) Distinsul muzician a început prin a-mi explica psihologia eroilor – Tristan și Isolda (…) Am făcut serioase repetiții sub controlul său atent și superior, descoperindu-mi astfel frumusețile genului în acest poem" [273, p. 172-173].

Un eveniment cultural major în Bucureștiul interbelic a constituit, cu siguranță, prezența pe scena Operei Române a sopranei Maria Cebotari. Acceptul sopranei de a susține două spectacole la Bucureşti, a suscitat cel mai viu interes din partea iubitorilor genului liric. Vedetă internațională, mult apreciată în occident, Maria Cebotari a împartășit din frumusețea talentului său, întruchipând două din personajele reprezentative repertoriului său de soprană: Violetta din *La Traviata* și nu în ultimul rând, Cio–Cio–San din *Madame Butterfly*.

Un ecou frumos de la acel spectacol de *Madame Butterfly*, susținut de M. Cebotari la Opera din Bucureşti, îl regăsim și în articolul semnat de G. Breazul, publicat în ziarul *Acțiunea* din 24 mai 1940: "Nu ne-am învrednicit de minunata artă vocală și dramatică a celebrei basarabence, soprana Maria Cebotari, decât la ultima reprezentație în care ea a figurat, în *Madame Butterfly*, duminică seara. Ce mare deosebire între ce poate reda filmul sonor și radiodifuziunea și ce este realmente această mare cântăreață care poartă Gloria țării noastre pe

scenele cele mai pretențioase ale dramei muzicale și cântului! Căci nu deformată de aparatele de înregistrare și transmisie sonoră trebuie auzită vocea savant cultivată, arta de a cânta, magistrala artă de a unifica registrele vocale, dar mai ales de a unifica și topi într-o puternică, emoționantă, expresie de artă, întreg clocotul de viață ce agită un suflet omenesc, definitiv surprins și redat în imaterialitatea unui discret schițat gest sonor. Să se mai mire cineva că astă iarnă, la săptămâna Mozart, printre cei mai de seamă artiști germani, cinstiți cu participarea la interpretarea festivă a operei genialului compozitor, figura și Maria Cebotari?

Dar?!... "Între ai săi a fost și ai săi nu l-au recunoscut" – așa stă scris la Sfânta Carte. Cât va fi fost surprinsă de ai săi, celebra cântăreață, nu știm. Am simțit însă, la ce meteorice înălțimi s-a situat arta ei de nepriceperea și incapacitatea din juru-i și din fața ei… În sala moleșitoare, supraîncărcată și supraîncălzită, ca la reprezentația de pe vremea lui Caragiale descrisă de N. Filimon în romanul său "Ciocoii vechi și noi"…" [47, p. 255].

După cum se poate vedea, și comentariile criticilor, de foarte multe ori printre cele mai diverse, uneori fiind chiar în contradictoriu, au lăsat la latitudinea cititorului dreptul de a-şi forma propria impresie şi părere despre evenimentele artistice. Totuși ziariștii, au fost cei ce ne-au lăsat moștenire relatările lor de la diverse evenimente artistice, prin aceasta, aducând până în zilele noastre pagini de reală importanță istorico–culturală despre diversele personalități din lumea teatrului muzical.

Privind în ansamblu imaginea activității artiștilor basarabeni la Cluj și București, o imagine elucidată prin prisma amintirilor contemporanilor, articolelor din ziare, materialelor de arhivă, descoperim un tezaur uman, reflectat de talentul și dăruirea artiștilor lirici basarabeni, în scopul devenirii actului artistic adevărat. Aprecierea de care s-au bucurat mulți dintre ei din partea publicului, colegilor și a criticii muzicale, ne face să acceptăm ideea existenței unor mari destine artistice, puțin studiate și cunoscute.

3.5. Concluzii la capitolul al treilea

1. În concluzie, urmărind evoluția interpreţilor basarabeni la Opera română din Cluj și București în perioada 1920–1940, descoperim o activitate prodigioasă argumentată prin:

- un număr imens de spectacole cu participarea acestora;
- apariții frecvente a mai multor artiști lirici basarabeni în rolurile centrale;
- foarte multe cronici elogioase la adresa artiștilor basarabeni;
- distincții onorifice cu care le-a fost apreciată activitatea artistică;
- aprecierile colegilor și a publicului (din ziare și monografii);

- activitatea pedagogică, a câtorva dintre cântăreții basarabeni (fenomen vizibil în special în cadrul activității Conservatorului din București, sau în mod particular);
- importanța coriștilor basarabeni la Opera Română din Cluj (atât în cadrul compartimentului cor, cât și apariția lor în multiple roluri solistice comprimare);
- prezența interpreților basarabeni în distribuții solistice, în cadrul spectacolelor extraordinare, ale Operei Române, alături de artiști români și străini consacrați.

2. Au existat cântăreți, precum: L. Lipcovscaia, S. Zalevschi, M. Arnăutu, C. Ujeicu sau V. Siomin, despre a căror creație putem afirma că depășea cu mult nivelul obișnuit, arta lor ajungând adevărate repere conceptuale, rămase în timp etalon de interpretare al diferitor roluri greu de egalat. Noile idei, un alt concept, și modul inovativ de a privi și de a realiza actul artistic au făcut ca artiști, precum, A. Dicescu, L. Lipcovscaia, N. Nagacevschi, C. Ujeicu, V. Siomin, Gh. Kulibin, M. Arnăutu și nu în ultimul rând S. Zalevschi, să fie subiectul unor aprecieri din partea colegilor și a criticii muzicale. Arta acestor iluștri muzicieni a inspirat generații întregi de artiști, trasând noi direcții în conceperea și realizarea diferitor roluri și personaje. Un act artistic simbiotic, perfect realizat, care cuprindea arta teatrală cu cea muzicală, în speță arta vocală, și aici am vorbit despre influența diferitor școli și tradiții muzical–teatrale, îmbinate fericit în activitatea teatrală de operă din Cluj și București.

3. Observăm de asemenea, faptul că, au existat cântăreți basarabeni, ca: M. Arnăutu, C. Ujeicu, F. Dobranscaia, V. Siomin sau Gh. Znamirovschi, a căror activitate artistică la Cluj și București a fost una de foarte lungă durată, adesea contopindu-se chiar cu întreaga lor carieră. Măiestria cu care, unii dintre ei, au abordat activitatea pedagogică, sau de îndrumare a tinerilor artiști, remarcă prezența unor mari caractere umane. Vasta activitate a fiecăruia dintre acești artiști poate servi ca și subiect pentru alte teze de doctorat.

4. Putem spune că, pentru noi astăzi, prezența artiștilor basarabeni din acea perioadă pe scena Operelor din Cluj și București, implicarea lor în aproape toate premierele şi reluările de spectacole, vin să valideze o dată în plus, prestigiul pe care l-au deținut, fiindu-le recunoscută imensa valoare, reflectată prin prisma talentului acestora. Multitudinea elogiilor regăsite în cronici sau în amintirile contemporanilor, ne demonstrează potențialul vocal și artistic impresionant pe care l-a dăruit Basarabia lumii artistice inernaționale. Cronicele extrem de detaliate, chiar dacă uneori părerile semnatarilor nu coincid întru totul, ne ajută astăzi să recompunem imaginea acelor spectacole, atmosfera specifică epocii, cu frământările şi realizările ei, conturând, măcar în parte, personalitatea artistică a interpreților, care de-a lungul deceniilor au dat viaţă personajelor. Aceștia au creat adesea momente de mare încărcătură spirituală şi

emoţională, devenind astfel creatori ai istoriei Operei Române. De multe ori, cu un caracter foarte diferit, cronicele rămân totuşi, în lipsa înregistrărilor, documente unice ale evenimentelor artistice – spectacole şi concerte, în care marii artişti basarabeni bucurau publicul cu talentul şi dăruirea lor pentru artă, iar cântăreții, a căror existență și carieră s-au confundat adesea cu destinul Operei Române, erau unanim apreciați chiar și de către cei mai exigenți cronicari.

5. Desigur au mai existat şi alți cântăreți originari din Basarabia, prezenți în acea vreme la Operele din Cluj și București, de altfel, ca și multe alte spectacole în acea perioadă pe scena Operelor, dar evenimentele amintite mai sus ni s-au părut cele mai reprezentative şi cele, care demonstrează rolul important, pe care l-au avut acești artiști la afirmarea şi continuitatea activității teatrelor lirice din Cluj și București în perioada interbelică.

CONCLUZII GENERALE ŞI RECOMANDĂRI

Examinarea minuţioasă a materialului inedit, memoriilor, presei periodice a timpului, literaturii ştiinţifice, ne determină să considerăm că, pe meleagurile basarabene s-a născut un număr mare de talente muzicale și în special cântăreți de operă, cunoscuți și mai puțin cunoscuți de noi astăzi, care au reușit să se afirme în timp, pe cele mai mari scene ale lumii, fiind „adoptaţi" de diverse teatre de operă din mari centre muzicale şi culturale.

Un fenomen important urmărit în perioada interbelică, ca de altfel și în zilele noastre, a fost globalizarea actului artistic. În acest proces artiștii au fost și sunt adevărați ambasadori, reprezentanți de seamă ai tradițiilor din țările de proveniență. Studiul efectuat demonstrează un deziderat important, și anume legătura profesională pe care au avut-o interpreții basarabeni și români la Opera basarabeană, iar apoi la Operele din Cluj și București.

Concluzionând asupra rezultatelor studiului, putem afirma următoarele:

1. În România, ca și în cazul Basarabiei, tradiția teatrului liric a fost generată de o serie de premise, care în cele din urmă, au dus la primele acțiuni de prezentare a spectacolelor de operă în aceste ținuturi, realizate de artiști autohtoni. Printre factorii care au determinat acest proces se numără:

– turneele trupelor de operă străine, care nu doar au familiarizat publicul autohton cu noul gen teatral, dar care au avut o importanță deosebită în inițierea primelor cadre de artiști lirici autohtoni;

– mișcarea și evoluția artei corale, fenomen ce perpetuează, de la procesul cântării monodice în biserică, la apariția primelor acțiuni de prezentare a fragmentelor din opere, și mai târziu, la înființarea primelor societăți lirice în Basarabia;

– organizarea învăţământului artistic autohton, apariția primelor unități de învățământ muzical, care atât în mod direct, prin predare, cât şi indirect, au trezit interesul pentru muzică, contribuind astfel substanţial la dezvoltarea culturii muzicale, în general;

– un rol important în propaganda culturală l-au avut, de asemenea, înființarea societăţilor culturale, care, prin activitatea lor, scoteau în evidenţă mulţi muzicieni – amatori din rândurile intelectualităţii, contribuind astfel în mare parte, la intensificarea activității concertistice, dar şi a celei muzical – pedagogice;

– și nu în ultimul rând, afirmarea creaţiei muzicale și evoluţia artei muzicale interpretative autohtone, acesta fiind un stadiu premergător înființării instituțiilor de stat de operă, în România și, mai târziu, în Basarabia (RSSM) [132; 134].

2. Vicisitudinile istorice au condus la fenomenul migrării mai multor forțe artistice redutabile autohtone. Universalitatea actului artistic facilitează acest fenomen, menit să ia amploare în perioada interbelică. Numărul mare de soliști și coriști basarabeni, cooptați de teatrele de operă din Cluj și București, demonstrează o realitate ce se impune și nu poate fi negată. Existența și importanța talentului național, pe scenele de Operă din Cluj și București, sunt consfințite de numărul impresionant de spectacole, la care au participat acești artiști. În multe cazuri parcursul lor artistic se confundă cu însăși istoria tetrelor lirice de stat din Cuj și București.

Exodul masiv al artiștilor lirici basarabeni din perioada interbelică, având ca destinație Clujul sau Bucureștiul, a fost cauzat de mai mulți factori importanți de ordin: social, economic, politic și cultural. Printre factorii esențiali, care au determinat acest fenomen al migrației forțelor artistice, nu doar la Cluj și București, dar și în toată România, a fost în primul rând actul Unirii Basarabiei cu România din anul 1918. Dar și dezinteresul autorităților din Chișinău, precum și al celor de la București, abilitate în a susține și a promova activitatea artiștilor autohtoni în Basarabia, toate conducând la falimentul economic, care în cele din urmă a determinat desființarea mai multor societăți culturale, printre care și cele de operă basarabeană, organizate în perioada 1918 – 1923. În consecință Societatea Operei basarabene a devenit o sursă importantă de voci pentru teatrele de operă de stat din Cluj și București [134; 135; 136].

3. În baza materialelor documentare din Arhivele Operelor Naționale din Cluj și București, colecțiilor de afișe și registre, colecțiilor de ziare și reviste, programelor de sală, informațiilor culese din cărți de memoralistică, și nu în ultimul rând, amintirile persoanelor care i-au cunoscut sau dețin informații privind parcursul artistic al interpreților basarabeni la instituțiile sus menționate, se conturează o activitate prodigioasă, capabilă să ateste puternicul impact pe care l-a avut prezența lor la Cluj și București [135; 136].

4. O particularitate distinctă, pe care o remarcăm la ansamblul de artiști lirici basarabeni, activi în perioada interbelică pe scena Operelor din Cluj și București, constă în diversitatea de profiluri artistice, instruite și formate în diferite centre culturale. Procesul cosmopolit, pe care l-a stimulat prezența lor pe scena Operelor românești din perioada interbelică, își are rădăcini în școala și tradiția rusă, germană, italiană etc. Astfel, reprezentanți ai diferitor școli și purtători ai tradițiilor importantelor culturi europene, câțiva dintre cântăreții basarabeni au reușit să se impună remarcabil în emblematica parcursului artistic, pe care l-au avut teatrele lirice din Cluj și București, chiar de la debutul acestora [129; 131].

5. Examinând o gamă largă de date și informații privind subiectul investigat, descoperim omiterea în muzicologia din Republica Moldova a mai multor destine artistice de cântăreți

basarabeni consacrați pe scenele românești în perioada interbelică. Artiști precum: M. Arnăutu, Gh. Znamirovschi, F. Dobranscaia sau C. Ujeicu, toți cu un parcurs artistic impresionant la Operele din Cluj și București [135].

6. Un alt aspect definitoriu, care certifică importanța prezenței artiștilor basarabeni la teatrele lirice din Cluj și București, a fost și faptul că, câțiva dintre aceștia au fost formatori, profesori sau realizatori de spectacole, impunând astfel concepții și viziuni interpretative personale asupra actului artistic, dar și formând nemijlocit generații întregi de tineri interpreți de operă din aceste două instituții de spectacol [130; 133].

7. Meritele multor artiști basarabeni au fost apreciate și recunoscute pe parcursul anilor de Statul Român prin diverse titluri și decorații. Pentru aportul adus la promovarea culturii și valorilor culturale în România, artiști precum, E. Ivoni, M. Arnăutu, S. Zalevschi, M. Cebotari, C. Ujeicu, E. Babad, L. Babici sau Gh. Znamirovschi, au fost printre puținii interpreți în România, activitatea cărora a fost menționată cu diferite distincții de înaltă apreciere din partea autorităților române [135].

8. Abordarea pragmatică a materialului cu caracter documentar, apărut în presa scrisă în urma noilor montări pe scenele Operelor din Cluj și București din perioada interbelică, atestă faptul că, mulți dintre artiștii basarabeni, precum E. Ivoni în Tosca, E. Lucezarscaia în Carmen sau S. Zalevschi în Boris Godunov, au realizat roluri emblematice greu de egalat [130].

9. Încadrarea în diferite formaţii muzicale a persoanelor cu studii în ţară şi peste hotare: Basarabia, România, Austria, Italia, Rusia, Germania sau Franța, a contribuit la stabilirea concordanţelor între studiile şi cerinţele culturii generale şi ale celor speciale româneşti-basarabene. De asemenea, aceasta consemnează un pas spre integrarea artei basarabene în circuitul de valori europene. O situaţie complicată se remarcă totuşi în procesul de angajare a muzicienilor în Basarabia. Veniturile mici, cât și situația social–politică nesigură, determină plecarea multor artiști din Basarabia, pentru a se afirma pe scenele Clujului, Bucureştiului, sau în multe alte oraşe din Europa [129; 134].

Problema ştiinţifică importantă soluţionata constă în reflectarea complexă a activității interpreților basarabeni din perioada interbelică la teatrele de operă din Cluj și București, fapt ce a condus la aprecierea obiectivă a activităţii creative a acestor artiști în vederea determinării impactului acestora asupra devenirii Operelor Române din Cluj și București. În acest sens au fost identificați și introduși în circuitul științific peste 30 de interpreți basarabeni de operă mai puțin cunoscuți. Am prezentat documente și material fotografic legate de activitatea lor pe scenele teatrelor românești de operă în perioada 1920–1940. A fost întocmită o listă cu toate noile montări la care au participat acești artiști. În premieră au fost aduse imagini cu afișe și acte din

arhiva Operelor Naționale din Cluj și București. Au fost extrase din presa timpului peste 1000 de articole și cronici. Am demonstrat că, prin prezența lor pe scenele teatrelor lirice din Cluj și București, cântăreții basarabeni au impus noi viziuni în interpretarea personajului de operă. Au fost analizate distribuții, registre și fișe personale, privind rolurile interpretate, am urmărit detalii referitor la echipele de realizatori de spectacole. Am stabilit liste de repertoriu. Am identificat și sistematizat diferite profiluri de artiști basarabeni, privind procesul de instruire și a experienței profesionale acumulată de aceștia în diverse centre culturale.

Rezultatele cercetărilor întreprinse au contribuit la cunoașterea mai multor destine artistice basarabene, care s-au impus pe scenele Operelor din Cluj și București din perioada interbelică, subiect capabil să completeze mai multe lipsuri din istoria evoluției teatrului liric național.

Desigur că prin selecţia şi decupajul cronologic operate, nu am epuizat subiectul, şi există şi alţi artişti basarabeni de valoare, ale căror nume meritau să se afle pe paginile acestei lucrări. Suntem însă convinşi că această teză îşi va atinge scopul, atrăgând atenţia asupra unui patrimoniu artistic uitat, a unor personalităţi de marcă de la începutul secolului trecut, demonstrând, că la Opera din Cluj și Bucureşti a fost activă o pleiadă de artişti basarabeni consacrați, care cu toţii au contribuit la conturarea specificităţii centrului artistic transilvănean și bucureștean. Punerea în lumină a evenimentelor, care reprezintă o parte componentă a culturii româneşti şi a intelectualităţii din Basarabia, contribuie la sistematizarea evoluției acestor interpreţi, evidențiind însemnătatea prezenţei lor în teatrele lirice menţionate, rolul pe care l-au jucat în afirmarea şi devenirea operelor din oraşele amintite mai sus, fiind prea puţin cunoscut pe ambele părţi ale Prutului. Considerăm că nu poate fi decât benefică readucerea numelor lor în actualitate şi ne exprimăm speranţa, că această teză va reprezenta un pas important către o autentică şi de durată reintegrare în circuitul valorilor culturale.

RECOMANDĂRI

- Continuarea investigațiilor privind evoluția artiștilor basarabeni pe scenele teatrelor de operă românești după anul 1940.
- De a realiza un dicționar dedicat cântăreților basarabeni de operă afirmați în diferite perioade pe diverse scene ale mapamondului.
- Introducerea în planurile de învățământ muzical–artistic la disciplina Istoria muzicii, a unor cursuri, care ar elucida activitatea multor interpreți de operă din perioada interbelică, despre care în prezent se cunoaște mult prea puțin în muzicologia din Republica Moldova.

- Realizarea unor studii privind fundamentarea particularităților tradițiilor teatrului liric din Republica Moldova în contextul procesului cultural global.
- Luând în considerare facilitatea și utilitatea de care se bucură rețeaua de internet în prezent, o propunere ar fi înființarea unui domeniu web, care să conțină o bază de date cu toți artiștii lirici consacrați, proveniți din Basarabia.
- Organizarea unor simpozioane și conferințe dedicate cântăreților basarabeni de operă din trecut și prezent, urmărind astfel rolul tradiției și al inovației, atât în tehnica cântului, cât și în perceperea și tratarea caracterelor de operă.
- Elaborarea unor studii privind impactul pe care l-au avut influențele și tradițiile diferitor școli de canto clasic asupra fenomenului vocal din Basarabia, apoi din Republica Moldova.
- Perpetuarea și promovarea în mass–media a destinelor unor mari artiști din trecut, toți cei care au dus faima Basarabiei departe de hotarele acesteia.
- Introducerea unor timbre cu chipul celebrilor cântăreți basarabeni din trecut.
- Organizarea unor festivaluri și concursuri de canto care să poarte numele faimoșilor vocaliști basarabeni de odinioară.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. A. Cronica muzicală. Opera Română: Werther. În: Curentul Artelor, II, 30c, 19 februarie 1923, p. 2.
2. A. Dubluri. Opera Română. "Balul mascat" cu tenorul Giaccomo Borelli. În: Rampa, nr. 1857, 2 ianuarie 1924, p. 5.
3. A. Cronica muzicală. Opera Română: "Manon" de J. Massenet cu d-na Fl. Cristoforeanu. În: Rampa, XII, 2926, 28 octombrie 1927, p. 4.
4. A. Cronica muzicală. Opera română. Debutul tenorului Sp. Dumitrescu în "Aida". În: Rampa, XIV, 3376, 25 aprilie 1929, p. 4.
5. Acelaș spectator. Opera Română. Tannhäuser. În: Înfrățirea, III, 722, 8 februarie 1923, p. 2.
6. adg. Opera Română. "Tosca" şi "Olandezul zburător". Reluări. În: Patria, XII, 219, 14 octombrie 1930, p. 2.
7. a. i. Cronica muzicală. Opera Română – Aida. În: Curentul Artelor, II, 29c, 13 februarie 1923, p. 2.
8. Al. Cast. Cronica muzicală. Opera Română. Lakmé. În: Curentul artelor, I, 16, 20 octombrie 1922, p. 2.
9. Alessandrescu Al. Anul muzical. În: Rampa nr. 2456, 4 ianuarie 1926, p. 4.
10. Alexandrescu R. Opera Română. Deschiderea stagiunii cu "Prințul Igor" de Borodin. În: Universul, nr. 266, 3 octombrie 1931, p. 11.
11. Alexandrescu R. Cronica muzicală. În: Universul literar, nr. 36, 22 octombrie 1938, p. 4.
12. Alexandrescu R. Cronica muzicală. Falstaff la "Opera Română". În: Universul literar, nr. 14, 8 aprilie 1939, p. 4.
13. Alexandrescu R. Cronica muzicală. Opera. În: Universul literar, nr. 5, 27 ianuarie 1940, p. 7.
14. Al. P. Premiera de deschidere a Operei. Vasul fantomă. În: Curentul artelor, I, nr. 15, 12 octombrie 1922, p. 1.
15. a. m. Premiere. Opera Română. Deschiderea stagiunii cu "Prințul Igor", operă în 7 tablouri de Alex. Borodin. În: Viitorul, nr. 7102, 5 octombrie 1931, p. 2.
16. a. m. Premiere. Opera Română: "Fidelio", operă în 2 acte (4 tablouri)… În: Viitorul, nr. 7114, 18 octombrie 1931, p. 2.

17. a. m. Premiere. „Parsifal” de Wagner la Opera Română. În: Viitorul, nr. 7418 din 18 octombrie 1932, p. 2.
18. a. m. Premiere. Reluarea “Luciei” la “Opera Română”. În: Viitorul, nr. 7430, 1 noiembrie 1932, p. 2.
19. Andricu M. G. Opera Română. Traviata de Verdi cu d-na Lipkovska. În: Rampa VIII nr. 2395, 18 octombrie 1925, p. 4.
20. Andricu M. G. Cronica muzicală. Opera Română: “Manon” cu doamna Lipkovska. În: Rampa VIII, nr. 2405, 31 octombrie 1925, p. 4.
21. Andricu M. G. Cronica muzicală. Opera Română: Carmen de G.Bizet. În: Rampa VIII, nr. 2411, 8 noiembrie 1925, p. 4.
22. Andricu M. G. Cronica muzicală. Reluările Operei. “M–me Butterfly” de Puccini. În: Rampa, nr. 2115, 13 noiembrie 1925, p. 4.
23. Aristarc. Artiştii Operei. Anastasia Dicescu. În: Patria, II, 261, 10 decembrie 1920, p. 2.
24. Arnăutu M., Ardelean L. Consonanțe lirice. Bucureşti: Editura muzicală, 1990. 215 p.
25. Arpaşul S. După al 3-lea spectacol de Aida, “Lia Pop”. În: Patria, II, 117, 3 iunie 1920, p. 2.
26. Artemie L. Cronica muzicală. Opera Română: Tosca cu d-na Florica Cristoforeanu. În: Rampa, XII, nr. 2925, 24 octombrie 1927, p. 4.
27. Artemie L. Cronica muzicală. Opera Română: “Die Walküre”… În: Rampa, XII, nr. 2948, 20 noiembrie 1927, p. 3.
28. Artemie L. Cronica muzicală. Concertul d-rei Lucezarskaia… În: Rampa, XIII, nr. 3042, 14 martie 1928, p. 2.
29. Artemie L. Cronica muzicală. Opera română. “Die Walküre” sub conducerea lui Gregor Fitelberg. În: Rampa, XIII, nr. 3060, 4 aprilie 1928, p. 4.
30. Artemie L. Cronica muzicală. Opera Română: Pentru prima dată “Cavalerul rozelor”... În: Rampa, XIV, nr. 3534, 21 noiembrie 1929, p. 4.
31. Artemie L. Cronica muzicală. Opera Română: “Aida”, operă mare de G.Verdi. În: Rampa, nr. 3916, 9 februarie 1931, p. 6.
32. Artemie L. Cronica muzicală. Deschiderea Operei Române. “Prințul Igor”, operă de Al. Borodin. În: Rampa, nr. 4112, 4 octombrie 1931, p. 4.
33. Artemie L. Cronica muzicală. Florica Cristoforeanu în “Manon”. În: Rampa nr. 4128, 23 octombrie 1931, p. 4.
34. Artemie L. Cronica muzicală. Opera Română: “Fata din Far West”, operă în trei acte de Giacomo Puccini. În: Rampa, nr. 4143, 9 noiembrie 1931, p. 3.

35. Artemie L. Cronica muzicală. Opera Română: Thaïs, comedie lirică în 3 acte… În: Rampa, nr. 4245, 13 martie 1932, p. 4.
36. A. Şt. Opera Română din Cluj. Aida cu D-na Ivony. În: Săgetătorul, I, 9, 26 noiembrie 1921, p. 2.
37. A. V. Mişcarea artistică. Teatru şi Opera. În: Patria literară, III, 6, 7 ianuarie 1921, p. 4.
38. Bădescu D. Pe Cărările unei vieţi de boem. Bucureşti: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973. 186 p.
39. B. B. Cronica muzicală. Rigoletto în 4 acte – Muzica de Verdi – cu Petre Raiceff. În: Naţiunea, I, 59, 23 martie 1927, p. 2.
40. B. B. Opera. Lidia Lipkowska. În: Societatea de mâine, II, 50, 13 decembrie 1925, p. 873.
41. Blazian H. Opera Naţională din Cluj. În: Curierul artelor, IV, 73–78 (23–28), 1–30 aprilie 1921, p. 10.
42. Bobescu J. La pupitrul operei. Amintiri. Bucureşti: Editura Muzicală, 1964. 182 p.
43. Boldur A. Muzica în Basarabia (Schiţă istorică). Extras din: Muzica românească de azi. Bucureşti: Institutul de arte grafice Marvan S.A.R., 1940. 48 p.
44. Borgovan I. Opera Română. Deschiderea stagiunii cu Parsifal. În: Epoca, nr. 1121 din 18 octombrie 1932, p. 2.
45. Borgovan I. Cronica muzicală. În: Epoca, nr. 1254, 28 martie 1933, p. 2.
46. Breazul G. Cronica muzicală. De la Operă. În: Cuvântul, nr. 646, 25 decembrie 1926, p. 3.
47. Breazul G. Pagini din istoria muzicii românesti; Ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 595 p.
48. Buiescu C. Gheorghe Folescu. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 141 p.
49. Buescu C. Restituiri muzicale Carol Miculi şi Tudor Flondor. Bucureşti: Editura muzicală, 1977. 182 p.
50. Buta, Mircea Gelu; Armean, Andra–Maria. Constantin Pavel – Întemeietorul // Rolul reuniunilor muzicale în viața culturală a transilvaniei secolului al XIX-lea. Cluj–Napoca: Editura Eikon, 2011. 152 p.
51. Buzilă S. Interpreți din Moldova: lexicon enciclopedic (1460–1960). Chişinău: ARC, 1996. 476 p.

52. C. Cronica muzicală. Concertul d-lui Zaharia D'Arin. În: Înfrățirea, I, 151, 19 februarie 1921, p. 2.
53. Cerbu Em. Inaugurarea Operei Române. Teatrul liric. "Lohengrin", operă în 3 acte… În: Rampa, V, nr. 1238, 11 decembrie 1921, p. 5.
54. Cerbu Em. Reprezentaţiile extraordinare ale Operei Române. "Lakmé" de Delibes cu d-na Lydia Lipkovska şi tenorul Ciaroff. În: Rampa nr. 2123, 21 noiembrie 1924, p. 1.
55. Ciaicovschi–Mereșanu G. Tenorul de la Țibirica, cântărețul basarabean N. Nagacevschi. În: Cultura, nr. 33, 1967, p. 3.
56. Ciaicovschi–Mereșanu G. Cântăreți celebri din trecutul muzical al Moldovei. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1973. 67 p.
57. Ciaicovschi–Mereșanu G. Dirijorul și compozitorul Mihail Bârcă În: Literatura și arta, nr. 18, 1988.
58. Ciaicovschi–Mereșanu G. Mihail Bârcă, compozitor și dirijor. Chișinău: Știința, 1995. 124 p.
59. Ciaicovschi–Mereșanu G. Spectacolele de operă la Conservatoarele din Chișinău în perioada interbelică. În: Arta, 1995.
60. Ciaicovschi–Mereșanu G. Învăţământul muzical din Moldova (de la origini pînă la sfîrşitul secolului XX). Chişinău: Editura Grafema Libris, 2005. 276 p.
61. Cioculescu Radu N. Muzica. Opera Română: Liliacul. În: Vremea, nr. 174, 8 martie 1931, p. 9.
62. Ciomac Em. Inaugurarea Operei Române. Lohengrin. În: Îndreptarea, nr. 286, 11 decembrie 1921, p. 1.
63. Ciomac Em. Premierele. Balul Mascat de G.Verdi la Opera Română. În: Lupta, III, nr. 416, 5 mai 1923, p. 3.
64. Ciomac Em. Cronica muzicală. Falstaff de G.Verdi la Opera Română. În: Curentul XII, nr. 4016, 6 aprilie 1939, p. 2.
65. Ciomac Em. Cronica muzicală… Maria Cebotari. În: Curentul, XIII, nr. 4407, 21 mai 1940, p. 2.
66. Colesnic I. Basarabia necunoscută: personalităţi basarabene. Volume 1–8 Chişinău: editurile Universitas, Museum, Ulysse, 1993–2010. (315 p.; 286 p.; 300 p.; 302 p.; 347 p.; 364 p.; 360 p.; 312 p.)
67. Coltescu Al. Medalion – Mihail Arnăutu. În: Muzica, nr. 11, noiembrie 1969, p. 20-22.
68. Coman Bosica S. Înfiinţarea Operei Naţionale din Cluj 1919 şi organizatorul ei Constantin Pavel. Cluj–Napoca: Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 1995. 87 p.

69. Comarnescu P. Cronica muzicală. “Walkyria” dirijată de d. G. Fittelberg. În: Politica, III, nr. 565, 4 aprilie 1928, p. 2.
70. Constantinescu Gr. Margareta Metaxa: o voce a Operei Române. Bucureşti: Editura Muzicală, 1987, p. 39-40.
71. Cosma O. L. Opera românească: privire istorică asupra creației lirico–dramatice. Vol I. Bucuerşti: Editura Muzicală, 1962. 232 p.
72. Cosma O. L. Opera românească: privire istorică asupra creației lirico–dramatice. Vol II. Bucuerşti: Editura Muzicală, 1962. 517 p.
73. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. 1. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973. 477 p.
74. Cosma O. L. Hronicul muzicii româneşti, Vol. II. Bucureşti: Editura Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1974. 236 p.
75. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. III. București: Editura Muzicală, 1975. 427 p.
76. Cosma O. L. Opera Română din Cluj: 1919–1999. Vol. I: 1919–1959 Bistrița: Charmides, 2010. 889 p.
77. Cosma V. Începuturile teatrului românesc. În: revista Muzica nr. 3 anul 1967, p. 26.
78. Cosma V. Muzicieni români. Compozitori şi muzicologi. Lexicon. Bucureşti: Editura muzicală, 1970. 473 p.
79. Cosma V. Două milenii de muzică pe pământul României. București: Ion Creangă, 1977. 150 p.
80. Cosma V. România muzicală. București: Editura muzicală, 1980. 131 p.
81. Cosma V. Dirijorul Egizio Massini. Bucureşti: Editura Geneze, 1998. 224 p.
82. Cosma V. Enciclopedia muzicii romanești de la origini până în zilele noastre. Volumul I București: ARC, 2005. 540 p.
83. Cosma V. Enciclopedia muzicii romanești de la origini până în zilele noastre. Volumul II București: ARC, 2007. 423 p.
84. Cristoforeanu F. Amintiri din cariera mea lirică. Bucureşti: Editura muzicală, 1964. 361 p.
85. Cronicar. Premierele Operei Naționale. Tannhäuser de R.Wagner. În: Patria, III, 59, 20 martie 1921, p. 1
86. Cronicar. Cronica muzicală. Opera. În: Societatea de mâine, II, 7, 15 februarie 1925, p. 114.

87. Cronicar. Cronica muzicală. Povestirile lui Hoffmann. În: Politica, nr. 419, 13 octombrie 1927, p.2.
88. Cronicar. Opera. Un eveniment artistic: Năpasta. În: Societatea de mâine, VI, 9–10, 15 mai şi 1 iunie 1929, p. 148.
89. Cronos. Opera Naţională din Cluj. Deschiderea stagiunii: Aida. În: Patria, II, 240, 12 noiembrie 1920, p. 1.
90. Dănilă A. Anastasia Dicescu – primul director al Conservatorului. În: Literatura şi arta, 1993, nr.48, p. 6.
91. Dănilă A. Maria Cebotari la Viena. În: Literatura şi arta, 16 septembrie 1994, p. 6.
92. Dănilă A. Opera basarabeană (1918–1925). Chişinău: Editura Enciclopedică "Gh. Asachi", 1995. 126 p.
93. Dănilă A. Maria Cebotari în amintiri, cronici şi imagini. Chişinău: Firma „Baştina–RADOG" S.R.L., 1999. 239 p.
94. Dănilă A. Soprana Elena Basarab – 100 ani de la naştere. În: Literatura şi arta, 6 iunie 2002, p. 6.
95. Dănilă A. Lidia Lipcovscaia. În: Arta, 2004, p. 199-200.
96. Dănila A. Opera din Chişinău, privire retrospectivă. Chişinău: Prut Internaţional, 2005. 282 p.
97. Dănilă A. Alexandru Antonovschi (22.08.1863—13.03.1939). În: Arta, 2005, p. 122-124.
98. Dănilă A. Opera din Chişinău. În: Arta, 2005, p. 125.
99. Dănilă A. Bas–basarabeanul Sigizmund Zalevschi şi opera română. În: Akademos, Nr. 3 (18), 2010, p. 138-139.
100. Dela Plenița. Cronica artistică. Apropos de "Rigoletto". În: Patria, V, 14, 23 ianuarie 1923, p. 2.
101. Dor. Opera Română din Cluj. "Faust". În: Înfrățirea, II, 465, 12 martie 1922, p. 2.
102. Drăgulinescu–Stinghe E. Amintiri. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1965. 187 p.
103. Emet. Cronica muzicală. Opera Română: Fanciula del Vest. Operă în 3 acte de Puccini. În: Îndreptarea, XIII, nr. 223, 11 noiembrie 1931, p. 1.
104. Emet. Cronica muzicală. Opera Română. Spectacole extraordinare cu basul Zussewich în "Faust" și "Prințul Igor". În: Îndreptarea, nr. 47, 1 martie 1932, p. 2.
105. Emet. Cronica muzicală. Thaïs, operă în 3 acte de Jules Massenet. În: Îndreptarea, XIV, nr. 60, 16 martie 1932, p. 1
106. E. S. Concertul d-lui Petre Căldăraru. În: Patria, IX, 64, 29 martie 1927, p. 2.

107. Fagure Em. Muzica. Opera Română. “Carmen”, operă în 4 acte de Georges Bizet. În: Lupta, II, nr. 39, 3 februarie 1922, p. 3.
108. Fagure Em. Muzica. Opera Română. Pentru întâia oară: Navareza, episod dramatic în 2 acte. Muzica de Jules Massenet. În: Lupta, II, nr. 84, 29 martie 1922, p. 3.
109. Fagure Em. Premierele. Opera Română. Werther, roman muzical în 4 acte de Jules Massenet. În: Lupta, II, nr. 354, 20 februarie 1923, p. 3.
110. Fagure Em. De la Operă. Lakmé cu d-na Lipkowska. În: Lupta, III, nr. 885, 20 noiembrie 1924, p. 3.
111. Fagure Em. “Carmen” cu d-na Eugenia Lucezarskaia. În: Lupta nr. 1176 din 7 noiembrie 1925, p. 3.
112. Fagure Em.“Traviata” cu d-na Lipkovska şi tenorul Raiceff. În: Lupta nr. 1190, 24 noiembrie 1925, p. 3.
113. Fagure Em. De la Opera. “Lakmé” cu d-na Lydia Lipkowska. În: Lupta, VI, nr. 1546, 27 ianuarie 1927, p. 3.
114. Fagure Em. De la Operă. Lakmé cu Lidia Babici. În: Lupta, VII, nr. 1860, 4 februarie 1928, p. 3.
115. Fagure Em. De la Opera Română. Fidelio, operă în 3 acte și 4 tablouri de Ludwig von Beethoven. În: Lupta, X, nr. 2986, 17 octombrie 1931, p. 3.
116. Florea A. “Opera Română”: primul deceniu 1921–1931. Bucureşti: Editura “Info–Team”, 2001. 247 p.
117. Florea A. Opera Română. Al doilea deceniu 1931–1941. Bucureşti: Editura Info–Team, 2002. 378 p.
118. Fotoliu. Opera Română. “Faust”. Debutul domnului Căldăraru. În: Patria, VI, 263, 6 decembrie 1924, p. 2.
119. Gherghel I. Opera Română. Tosca cu d-l. Zaleski. În: Naţiunea, I, 86, 29 aprilie 1927, p. 2.
120. Gherghel I. Opera Română. Al XIV-lea festival – Balul mascat. Trubadurul – noua premieră. În: Naţiunea, I, nr. 227, 23 octombrie 1927, p. 4.
121. Gherghel I. Opera Română. Vasul fantomă – Tosca. În: Naţiunea, II, 245, 11 noiembrie 1928, p. 4.
122. Gherghel I. Viața muzicală în Ardealul de dipă Unire. Partea I. Cluj–Napoca: Tipografia Națională, 1939. 120 p.
123. Giurcă M. Portrete călărăşene. Călăraşi: Editura Alas, 1993. p. 28.

124. G. Ş. Producția elevilor Conservatorului din Cluj. În: Naţiunea, II, 76, 5 aprilie 1928, p. 2.
125. H. "Năpasta" la Cluj. În: Biruinţa, III, 28, 18 mai 1929, p. 2.
126. H. ST. Cronică muzicală. R.Wagner: Walkyria. În: Tribuna, I, 10, 10 noiembrie 1938, p. 2.
127. I. Reluările Operei, "Mefistofele" de Boito cu o nouă distribuţie. În: Rampa VI, nr. 1485, 11 octombrie 1922, p. 4.
128. I. A. G. Teatrul din Cluj. Opera Naţională. "Carmen" şi "Aida" cu d-na Lucezarskaia şi d-l Caravia. În: Rampa, VII, 1625, 29 martie 1923, p. 3.
129. Ichim Tr. *Arta spectacolului de operă în secolul XX, între tradiţie şi inovaţie.* In: Volumul de lucrări întitulat ARTA ȘI ȘTIINȚA, publicat la Editura Universității Transilvania din Brașov (România), în urma unui simpozion desfășurat în cadrul manifestărilor artistice și științifice dedicate împlinirii a 20 de ani de activitate a Facultății de muzică din Brașov (România), p. 88-96.
130. Ichim Tr. *Cântăreţul şi regizorul Sigismund Zaleschi (125 de ani de la naştere).* În: revista *ARTA*, anul 2010, publicație apărută la AȘM în cadrul Institutului Patrimoniului cultural (Centrul studiului artelor), p. 125-127.
131. Ichim Tr. *Geneza şi metamorfoza genului de operă*. În: volumul Proceedings of the *ART AND SCIENCE* National Musicology Symposium, editat în cadrul Universității Transilvania din Brașov (România), anul 2011, p. 69-79.
132. Ichim Tr. Legături muzicale ale Principatelor Româneşti cu Austria din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În: Țara–Barsei – Revista de cultură a Muzeului "Casa Mureșenilor" din Brașov, România. Nr.10, anul 2011. p. 189-196.
133. Ichim Tr. "Lidia Lipcovscaia – figură marcantă a teatrului liric basarabean". În: Limba română , Nr. 11/12 2011, p. 181-187.
134. Ichim Tr. *Evoluţia fenomenului operistic în Basarabia la începutul secolului al XX-lea.* În: Intertext, Revista ştiinţifică Nr.1/2 (37/38) anul 10, Chişinău, ULIM, 2016, p. 288-294.
135. Ichim Tr. *Interpreți basarabeni la teatrele de operă din Cluj și București în perioada interbelică*. În: Akademos, Nr.1 (44), anul 2017, Chişinău, AȘM, p. 142-147.
136. Ichim Tr. În: *Factorii esenţiali ce au determinat procesul migrării artiştilor lirici basarabeni la operele din Cluj şi Bucureşti în perioada interbelică.* În: Culegerea de articole – Tradiție și contemporaneitate în artele vizuale și culturologie. Chisinau, AȘM, 2017, p. 251-256.

137. I. M. Premierele Operei: “Năpasta” Dramă muzicală dupa I. L. Caragiale. Libretul şi muzica de Sabin V. Drăgoi. În: Naţiunea, III, 104, 17 mai 1929, p. 1.
138. I. M. Boris Godunov. În: Naţiunea, III, 213, 1 octombrie 1929, p. 2.
139. Ima. Cronica muzicală. Cluj. Premiera operei Rigoletto. În: Curentul Artelor, II, 27c, 29 ianuarie 1923, p. 2.
140. I. N. Deschiderea Operei. “Lohengrin” de Wagner. În: Adevărul, nr. 11560, 10 decembrie 1921, p. 3.
141. Int. De la Opera Română. “Tosca”, operă în 3 acte de Puccini. În: Rampa, VI, nr. 1293, 19 februarie 1922, p. 5.
142. Int. Reprezentațiile Operei. Teatrul Lyric. “Bohema” de Puccini, cu d-na Nectara de Flondor și d. Georgewsky. În: Rampa, nr. 1850, 24 decembrie 1923, p. 5.
143. Int. Cronica muzicală. Opera Română: Manon de Massenet, cu tenorul Raiceff și Lydia Lipkovska. În: Rampa VIII, nr. 2422, 21 noiembrie 1925, p. 4.
144. Int. Premiere. Opera Română. – “Petruşka”, balet în 4 tablouri de Igor Stravinsky și “Lakmé”, operă în 3 acte de Leo Delibes. În: Viitorul, XXI, 5987, 4 februarie 1928, p. 2.
145. Int. Deschiderea stagiunii la Opera Română. Tristan și Isolda de Wagner. În: Timpul, nr. 523, 16 octombrie 1938, p. 2.
146. Interim. Opera Română. “Traviata” cu d-na Pia Ravena şi d-nul Costescu–Duca. În: Patria, IX, 150, 4 decembrie 1927, p. 4.
147. Interim. Opera. Boris Godunov dramă muzicală în 7 tablouri de M. Mussorgsky. În: Patria, XI, 219, 1 octombrie 1929, p. 2.
148. Istratty E. De vorbă cu Edgar Istratty. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 1969. 192 p.
149. Istratty E. Jean Athanasiu. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniuii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1966. 151 p.
150. Ivanhoe. Opera Română. “Traviata” de Verdi. În: Patria, V, 81, 19 aprilie 1923, p. 2.
151. Ivanhoe. Mișcarea culturală în țară. Cluj. Reprezentațiile Operei. În: Rampa, nr. 1621, din 23 martie 1923, p. 2.
152. Ivanov G. M. Însemnări muzicale. În templul Euterpei. Început de stagiune – “Carmen” cu d-na Lia Pop. “Boema” cu dl. M. Nicolescu. În: Biruinţa, I, 145, 11 octombrie 1926, p. 1.
153. Ivanov G.M. Însemnări muzicale. Reabilitarea Violettei. “Traviata” cu d-ra Andreea Anghel şi dl. N. Soculschi; “Faust” cu dl. C. Ujeicu. În: Biruinţa, I, 157, 25 octombrie 1926, p. 1.

154. Ivanov G. M. Însemnări muzicale. În: Biruinţa, I, 162, 1 noiembrie 1926, p. 1.
155. Ivanov G. M. Săptămâna muzicală. În: Biruinţa, I, 174, 15 noiembrie 1926, p. 1.
156. Ivanov G. M. Însemnări muzicale. "Ebreea" cu d-na Aca de Barbu… În: Biruinţa, I, 182, 25 noiembrie 1926, p. 1.
157. Ivanov G. M. Însemnări muzicale – caracterizări fugare. În: Biruinţa, I, 193, 9 decembrie 1926, p. 1.
158. Ivanov G. M. Însemnări muzicale – caracterizări fugare. În: Biruinţa, I, 199, 16 decembrie 1926, p. 1.
159. Ivanov G. M. Cronica muzicală. "Lakmé" – un bilanț de activitate artistică. În: Biruinţa, II, 261, 7 martie 1927, p. 1.
160. Ivanov G. M. Vitrina noutăților. Astă seară "Rigoletto" la Opera Română cu E. Drăgulinescu–Stinghe şi dl. Petre Raiceff. În: Biruinţa, II, 274, 23 martie 1927, p. 2.
161. Ivanov G. M. "Năpasta". Dramă muzicală de Sabin Drăgoi. Festival cu d-na Aca de Barbu, d-nii: V. Rabega şi C. Ujeicu. Manifestația de simpatie a studențimei. În: Vestul, I, 13, 17 mai 1930, p. 1.
162. Ivanov G. M. "Mignon" şi "Trubadurul" de Ambroise Thomas şi de G. Verdi. În: Vestul, I, 14, 18 mai 1930, p. 1.
163. Ivanov G. M. Opera română din Cluj. "Răpirea din Serai" și "Aida" de Mozart și de Verdi. În: Vestul, I, 15, 20 mai 1930, p. 1
164. Ivanov G.M. Opera română din Cluj. "Traviata" şi "Tosca" de Verdi şi Puccini. În: Vestul, I, 18, 23 mai 1930, p. 2.
165. Jarețchi I. Comisia gubernială științifică a arhivelor din Basarabia (sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX). Chișinău: Institutul de studii enciclopedice, 2011, p. 17-42.
166. Juga I. Cl. De la Opera Naţională. Reluarea lui Tannhäuser. În: Înfrățirea, I, 197, 15 aprilie 1921, p. 4.
167. Kar Lucrezzia. Cronica muzicală. Traviata cu Lydia Lipkovska. În: Rampa, nr. 2135, 5 decembrie 1924, p. 6.
168. Kar Lucrezzia. Cronica muzicală. Ultimele concerte. Concertul d-nei Anastasia Dicescu. În: Rampa, nr. 2139, 10 decembrie 1924, p.4.
169. L. A. Basarabia, un izvor al artei muzicale naționale. Interesante constatări ale d-lui prof. G. Breazul în Basarabia. Elementele slave ale culturii basarabene. Basarabia, cea mai muzicală provincie a țării. Muzica bisericească și muzica populară. În: Rampa, XIV, nr. 3335, 6 martie 1929, p. 1.

170. Laurențiu Al. Cronica muzicală. Opera Română: Tannhäuser. În: Curierul muzical, II, nr. 6, luna februarie 1933, p. 3.
171. La bemol. Opera Naţională. Faust cu distribuția nouă a rolurilor. În: Voinţa, I, 87, 11 decembrie 1920, p. 2.
172. La bemol. Opera Naţională. "Faust" cu tenorul Nagacevschi. În: Voinţa, II, 166, 11 martie 1922, p. 2.
173. Lillin An. Cronica muzicală. "Hughenoții". În: România Nouă, VI, 58, 27 martie 1938, p. 2.
174. L. P. Dela Opera Română din Cluj. Începe seria oaspeților: Tenorul Vittorio Fullin în Trovatore, Tosca, Bal Mascat şi Aida. În: Rampa, XIV, 3563, 4 decembrie 1929, p. 31.
175. L. P. De la Opera Română din Cluj. "Bărbierul din Sevilla" cu o nouă distribuţie. La pupitrul: maestrul dirijor Egisto Massini. În: Rampa, XV, 3608, 1 februarie 1930, p. 4.
176. L. T. Cronica artistică–muzicală. "Traviata" de G. Verdi. În: Înfrăţirea, I, 88, 25 noiembrie 1920, p. 2.
177. M. A. Premiera Operei "Lakmé". În: Clujul, V, 9, 27 februarie 1927, p. 2.
178. Manu E. Premierele de Miercuri seară. Teatrul liric. "Carmen", operă în 4 acte de G. Bizet. În: Rampa, VI, nr. 1281, 4 februarie 1922, p. 4.
179. Manu E. Premierele Operei. Teatrul Lyric (Opera Națională). Pentru prima oară: "Navareza"… În: Rampa VI, nr. 1326, 30 martie 1922, p. 5.
180. Manu E. Premierele Operei. Teatrul Liric."Aida", operă în 4 acte de G. Verdi. În: Rampa VI, nr. 1353, 4 mai 1922, p. 5.
181. Manu E. Inaugurarea stagiunei "Operei Române"… În: Rampa, VI, nr. 1480, 5 octombrie 1922, p. 8.
182. Manu E. Tosca de Puccini. În: Rampa, VI, nr. 1486, 12 octombrie 1922, p. 4.
183. Manu E. Premiere şi reluări bucureştene – "Samson şi Dalila" în trei acte de Camille Saint–Saëns. În: Rampa, nr. 1519, 20 noiembrie 1922, p. 5.
184. Manu E. Premierele de Vineri seară. Opera Română. Pentru prima oară: "Werther", operă în 3 acte și un tablou de Jules Massenet. În: Rampa, nr. 1593, 19 februarie 1923, p. 5.
185. Manu E. Reprezentațiile extraordinare ale Operei. "Tosca" de Puccini cu baritonul Sigismund Zalevski. În: Rampa, nr. 1642, 20 aprilie 1923, p. 5.
186. Manu E. Premierele Operei. Pentru prima oară: "Balul mascat", operă în patru acte… În: Rampa, nr. 1655, 6 mai 1923, p. 5.

187. Marinescu E. Portrete și siluete din lumea operei. Bucureşti: Editura Muzicală, 1983. 261 p.
188. Martalogu I. Opera Română. “Lakmé”. În: Patria, IX, 46, 6 martie 1927, p. 2.
189. Martalogu I. Opera Română. Închiderea stagiunei. În: Patria, IX, 92, 17 mai 1927, p. 2.
190. Martalogu I. Cronica muzicală. “Tosca” cu concursul doamnei Vera Mora. În: Patria, XVI, 274, 29 noiembrie 1934, p. 2.
191. Miu N. Amintiri din sala Operei clujene. Cluj: Editura Casa Cărții de Știință, 2000. 148 p.
192. Movilă J. Cronica muzicală. Opera Română. Deschiderea stagiunei. Lohengrin. În: Curierul artelor, IV, 97–100, 1–15 ianuarie 1922, p. 6.
193. Movilă J. Cronica muzicală. Opera Română. Tosca. În: Curierul artelor, V, nr. 3, 1 mai 1922, p. 3.
194. Movilă J. Cronica muzicală. Opera Română. Aida. În: Curierul Artelor, V, nr. 4, 8 mai 1922, p. 3.
195. Movilă J. Închiderea stagiunii. Samson și Dalila cu d-na Eugenia Lucezarskaia. În: Curierul artelor, V, 9, 5–11 iunie 1922, p. 3.
196. Movilă J. Cronica muzicală. Opera Română. Spectacolele extraordinare cu baritonul Sigismund Zaleski. În: Curierul artelor, V, 22–25, 15–31 mai 1923, p. 3.
197. N. D. S. Opera Română. “Faust” dublarea rolurilor. În: Patria, II, 263, 12 decembrie 1920, p. 2.
198. Niculescu–Basu G. Cum am cântat eu... Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R, 1961. 259 p.
199. Niculescu–Basu G. Amintirile unui artist de operă. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R, 1962. 566 p.
200. Nottara C.C. Cronica muzicală. “Povestirile lui Hoffmann” la Operă. În: Dimineața, XXIII, nr. 7495, 14 octombrie 1927, p. 3.
201. Nottara C. C. “Cronica muzicală”. Rigoletto la Operă. În: Dimineața, XXIII, 7497, 16 octombrie 1927, p. 3.
202. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Carmen” la Operă. În: Dimineața, XXIII, nr. 7503, 22 octombrie 1927, p. 3.
203. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Manon” la Opera Română. În: Dimineața XXIII, nr. 7509, 28 octombrie 1927, p. 3.
204. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Cavalleria rusticana” la Opera. În: Dimineața, XXXIII, nr. 7525, 13 noiembrie 1927, p. 3.

205. Nottara C. C. Cronica muzicală. Walkyria la Operă… În: Dimineața, XXIII, nr. 7532, 17 noiembrie 1927, p. 3.
206. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Carmen” la Opera. În: Dimineața, XXIII, nr. 7544, 2 decembrie 1927, p. 3.
207. Nottara C. C. “Cronica muzicală”. Samson și Dalila la Operă. În: Dimineața, XXIV, 7599, 2 februarie 1928, p. 3.
208. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Lakmé” la Operă. În: Dimineața, XXIV, nr. 7607, 10 februarie 1928, p. 3.
209. Nottara C. C. Cronica muzicală. Traviata la Operă. În: Dimineața, XXIV, nr. 7613, 16 februarie 1928, p. 3.
210. Nottara C. C. Cronica muzicală. Opera Română: Die Walküre. În: Dimineața, nr. 8677 din 18 februarie 1931, p. 3.
211. Nottara C.C. Cronica muzicală. Opera Română. În: Dimineața, XXVIII, nr. 8742, 27 aprilie 1931, p. 5.
212. Nottara C. C. Cronica muzicală. Fidelio, operă în 2 acte de Beethoven. În: Dimineața, nr. 8914, 18 octombrie 1931, p. 9.
213. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Prințul Igor” la Operă. “Tosca” la Operă. În: Dimineața, nr. 9001, 17 ianuarie 1932, p. 10.
214. Nottara C. C. Cronica muzicală. Lohengrin la Opera. În: Dimineața, nr. 9030, 15 februarie 1932, p. 17.
215. Nottara C. C. Cronica muzicală. Deschiderea stagiunii Operei Române cu Parsifal... În: Dimineața, nr. 9271 din 18 octombrie 1932, p. 3.
216. Nottara C. C. Cronica muzicală. Andreea Chénier, operă în 4 acte de Umberto Giordano... În: Dimineața, nr. 9273, 20 octombrie 1932, p. 3.
217. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Lucia” pentru prima oară la Opera Română. În: Dimineața, nr. 9288, 3 noiembrie 1932, p. 3.
218. Nottara C. C. Cronica muzicală. “Ora spaniolă” și “Daphnis și Chloe” pentru prima oară la Opera Română. În: Dimineața, nr. 9252, 19 decembrie 1932, p. 4.
219. Nottara C. C. Cronica muzicală. Giuvaierele Madonei la Opera Română. În: Dimineața, nr. 9421, 21 martie 1933, p. 2.
220. Nottara C. C. Cronica muzicală. Opera. În: Dimineața, nr. 10417, 23 decembrie 1935, p. 3.
221. O. B. Opera – A treia premieră. În: Societatea de mâine, IV, 8, 27 februarie 1927, p. 114

222. O. B. Săptămâna muzicală. Comemorarea lui Grozăvescu. Làkmé de Leo Delibes. În: Societatea de mâine, IV, 9, 6 martie 1927, p. 129
223. Ohanesian D., Sava I. Patima Muzicii. Bucureşti: Editura Muzicală, 1986. 245 p.
224. Olariu C. Date statistice privind activitatea Operei Române de Stat din Cluj timp de 35 de stagiuni. Material din Arhiva Operei Române din Cluj. O.R.C. 24.007/1.
225. Om. Năpasta. În: Clujul, VII, 16–19, 20 mai 1929, p. 2.
226. Pan. Reluari. Opera Română. – "Walkuria", operă în trei acte de Richard Wagner. În: Viitorul, XX, 5924, 19 noiembrie 1927, p. 2.
227. Pan. Dela Operă. "Die Walküre" cu Marcel Journet. În: Viitorul, nr. 6908 din 14 februarie 1931, p. 2.
228. Pandelescu J. V. Atheneul; Opera. În: Semnalul, III, nr. 684, 21 mai 1940, p. 2.
229. Paukerov L. Scrisori din Cluj… În: Rampa, nr. 2487, 11 februarie 1926, p. 4.
230. Paukerov L. Teatrele din țară. Premiera de la Opera Română din Cluj. În: Rampa, XI, 17 decembrie 1926, p. 3.
231. Paukerov L. Scrisori din Cluj. "Ebreea" cu o nouă distribuție la Opera din Cluj. În: Rampa, nr. 2823, 25 martie 1926, p. 2.
232. Paukerov L. Dela Opera Română din Cluj. "Rigoletto" cu o nouă distribuţie. În: Rampa, XII, 2954, 28 noiembrie 1927, p. 3
233. Paukerov L. Dela Opera Română din Cluj – "Ebreea" cu Ida Heltai şi d. M. Nicolescu. În: Rampa, XIV, 3289, 10 ianuarie 1929.
234. Paukerov L. Dela Opera Română din Cluj. "Boema" cu Silvia Tiron (Mimi) şi Ana Rozsa (Musette). În: Rampa, XIV, 3312, 7 februarie 1929, p. 4.
235. Paukerov L. De la Opera Română din Cluj. În: Rampa, XV, 3832, 27 octombrie 1930, p. 4.
236. Petecel D. Muzicienii noștri se destăinuie. Bucureşti: Editura Muzicală, 1990. 341 p.
237. Petrovici Al. Cronica muzicală. "Mefistofele". Opera într-un prolog, 4 acte și epilog. În: Curentul artelor, I, 15, 12 octombrie 1922, p. 5.
238. Petrovici Al. Reprezentaţiile extraordinare ale Operei – "Faust" cu baritonul Zalevski. În: Rampa, nr. 1644, 22 aprilie 1923, p. 5.
239. Petrovici, Al. Reprezentaţiile extraordinare ale Operei Române. "Manon" cu Lydia Lipkovska În: Rampa, nr. 2226, 24 noiembrie 1924, p.3.
240. Petrovici Al. Cronica muzicală. Concertul Lydia Lipkovska. În: Rampa, nr. 2129, 28 noiembrie 1924, p. 4.

241. Petrovici Al. Cronica muzicală. Opera Română: “Traviata” cu Lydia Lipkovska și Petre Raiceff. În: Rampa VIII, 2425, 25 noiembrie 1925, p. 4.
242. Petrovici Al. Cronica muzicală. Opera Română: Boris Godunov cu Sigismund Zalesky. În: Rampa VIII, nr. 2431, 2 decembrie 1925, p. 4.
243. Petrovici, Al. Cronica muzicală. Palatul Ateneului: Concertul doamnei Babici–Hâncu. În: Rampa, nr. 2443, din 16 decembrie 1925, p. 6.
244. Petrovici Al. Cronica muzicală. Opera Română “Lakmé”, operă de Leo Delibes (reluare). În: Rampa, XI, nr. 2467, 17 ianuarie 1926, p. 4.
245. Petrovici Al. Cronica muzicală. Rigoletto la Opera Română. În: Rampa, XI, nr. 2474, 24 ianuarie 1926, p. 4.
246. Petrovici Al. Cronica muzicală. “Carmen” cu d-na Florica Cristoforeanu. În: Rampa, XI, nr. 2503, 1 martie 1926, p. 4.
247. Petrovici Al. Cronica muzicală. Concertul d-nei E.Lucezarskaia. În: Rampa nr. 2518, 18 martie 1926, p. 3.
248. Petrovici Al. Cronica muzicală. Opera Română: “Manon” de Massenet cu d-na Cristoforeanu. În: Rampa, nr. 2928, 28 octombrie 1927, p. 3.
249. Petrovici Al. Reluările Operei. “Faust” de Gounod în 14 tablouri. În: Rampa, nr. 4203, 24 ianuarie 1932, p.4.
250. Petrovici, Al. Cronica muzicală. Opera Română: Bărbierul din Sevilla cu Lydia Lipkowska. În: Rampa, nr. 4472 din 12 decembrie 1932, p. 4.
251. Petrovici Al. Cronica muzicală. Opera Română: “Cavalerul rozelor” 3 acte de Richard Strauss… În: Rampa, nr. 4793, din 4 ianuarie 1934, p. 4.
252. Petrovici Al. Cronica muzicală. Opera Română: Butterfly cu Teiko Kiwa. În: Rampa, nr. 5707, 22 ianuarie 1937, p. 1.
253. Petrovici Al. Walkyria la Opera Română. În: Rampa, nr. 5717, 3 februarie 1937, p. 4.
254. Petrovici Al. Opera Română: Trandafirii roșii, operă în 3 acte de C. Bobescu cu ansamblul Operei din Cluj. În: Rampa, nr. 5733, 21 februarie 1937, p. 1.
255. Pojar S. Viața muzicală. Enciclopedie: Chișinău, 1997. 540 p.
256. Radiana R. Muzica şi maeştrii ei în Basarabia: diaconul Alexandru Cristea. În: Viaţa Basarabiei, nr. 8–9, 1938, p. 52-59.
257. R. Al. Opera Română. Lakmé. În: Universul, nr. 39, 12 februarie 1931, p. 8.
258. R. Al. Opera Română. Fidelio. În: Universul, nr. 281, 18 octombrie 1931, p. 6.
259. R. Al. Deschiderea stagiunii de operă. Parsifal. În: Universul, nr. 288, 19 octombrie 1932, p. 2.

260. R. Al. Opera Română. “Fata din Far–West”. În: Universul, nr. 305, 11 noiembrie 1931, p.8.
261. R. Al. “Opera Română”. Thaïs. În: Universul, nr. 71, 13 martie 1932, p. 10.
262. R. Al. Cronica muzicală. “Ora spaniolă” și “Daphnis și Chloe”. În: Universul, nr. 348, 18 decembrie 1932, p. 2.
263. R. Al. Opera Română. “Traviata” cu Maria Cebotari. În: Universul, nr. 136, din 20 mai 1940, p. 11.
264. R. D. Cântăreața Maria Cebotari în Capitală. În: Universul, nr. 133, 17 mai 1940, p. 6.
265. Rep. De vorbă cu principalii interpreţi ai lui “Lohengrin”. În: Rampa, V, nr. 1236, 9 decembrie 1921, p. 3.
266. Rep. Reluarea de astă seară. “Lakmé” cu Lydia Lipkovska la Opera Română. În: Rampa, nr. 2121, 19 noiembrie 1924, p. 4.
267. Rep. Reluarea de astă–seară. “Bărbierul din Sevilla” la Opera Română. În: Rampa VIII, nr. 2397, 21 octombrie 1925, p. 4.
268. R. N. Cronica muzicală. Giuvaerele Madonei. În: Adevărul literar, XII, nr. 642 din 26 martie 1933, p. 6.
269. R. N. Cronica muzicală. Opera–Filarmonica. În: Adevărul literar, XII, nr. 643 din 3 aprilie 1933, p. 8.
270. Sbârcea G., Hartulary–Darclée I. Darclée. Bucureşti: Editura muzicală, 1961. 261 p.
271. Sbârcea G. Dimitrie Popovici–Bayreuth: Cântărețul pribeag, 1860–1927. București: Editura Muzicală, 1965. 260 p.
272. Sbârcea G. Orașele muzicii. Vol.II. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1973. 221 p.
273. Secăreanu N. Din viaţa mea de artist. Bucureşti: Editura Muzicală, 2003. 311 p.
274. Secăreanu N. Amintiri despre S. Zaleschi. În: Revista Muzica, nr. 8, 1960. p. 28-31.
275. Simonis Gh. Năpasta de Sabin Drăgoi la Opera din Cluj. În: Naţiunea, III, 119, 6 iunie 1929, p. 2.
276. S. L. Reprezentaţiile extraordinare ale Operei – “Aida” cu baritonul Zalewski. În: Rampa, nr. 1646, 25 aprilie 1923, p. 5.
277. Smântânescu D. „Portrete şi autoportrete” (cântăreţi români). Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974. 421 p.
278. Spectator. Opera Română. “Tosca” de Puccini. În: Înfrățirea, III, 742, 6 martie 1923, p. 2.

279. Spectator. Cronica muzicală. Concertul tenorului Nagacewsky. În: Înfrățirea, IV, 1089, 28 mai 1924, p. 5.
280. Spectator. Opera Română. Carmen cu d-na Lucezarskaia. În: Înfrățirea, III, 756, 22 martie 1923, p. 2.
281. Stal. Opera Română. Rigoletto cu Jean Athanasiu. În: Patria, V, 135, 26 iunie 1923, p. 2.
282. Stanca Horia. Cronică muzicală. Leo Delibes: Lakmé. În: Tribuna, I, 17, 18 noiembrie 1938, p. 2.
283. Stanca Horia. Rigoletto cu Maria Stefanov. În: Tribuna, I, 22, 24 noiembrie 1938, p. 2.
284. Stanca Horia. Muzicale. Rigoletto cu Alexandru Sved. În: Tribuna, II, 59, 12 martie 1939, p. 2.
285. Styx. Marile cântăreţe la noi. De vorbă cu celebra primadonă Lydia Lipkovska. În: Rampa nr. 2119, 17 noiembrie 1924, p. 6.
286. Styx. Reprezentațiile Operei. "Balul mascat" cu baritonul Boris Popov. În: Rampa, nr. 1876, 28 ianuarie 1924, p. 5.
287. Sym. Cronica muzicală. "Fidelio" de Beethoven… În: Adevărul, nr. 14662, 18 octombrie 1931, p. 3.
288. Sym. Cronica muzicală. Opera Română. Pentru întaia oară "Fata din Far–West" de Puccini. În: Adevărul, nr. 1468, 8 noiembrie 1931, p. 3.
289. Sym. Cronica muzicală. Parsifal pentru întaia oară la Opera Română. În: Adevărul, nr. 14965 din 18 octombrie 1932, p. 2.
290. Sym. Cronica muzicală. "Lucia" de Donizetti la Opera Română. În: Adevărul, nr. 14977, 29 octombrie 1932, p. 5.
291. Sym. Cronica muzicală. Opera Română: "La drumul mare". În: Adevărul, nr. 15100, 25 martie 1933, p. 5.
292. Ștefanovici–Svensk I. O. Opera: "Răpirea din Serai". În: Societatea de mâine, VI, 4, 1 martie 1929, p. 64.
293. T. B. Cronica muzicală. „Parsifal" la Opera Română. În: Rampa, nr. 4427, 18 octombrie 1932, p. 4.
294. Tcaciuc–Albu N. Viaţa şi opera lui Tudor Flondor. Cernăuţi: Editura Glasul Bucovinei, 1933. 51 p.
295. Timuș A. Literatura şi arta Moldovei. Enciclopedie în 2 volume. Chişinău: Redacţia Principală a Enciclopediei Sovietice Moldoveneşti, 1985–1986. 404 p.; 508 p.
296. Tempea L. Cronica artistică. Deschiderea stagiunii Operei Române din Cluj. În: Înfrățirea, I, 80, 18 noiembrie 1920, p.2.

297. Tempea L. Cronica artistică–muzicală. “Aida”. În: Înfrățirea, I, 94, 2 decembrie 1920, p. 2.
298. Tempea L. Cronica artistică–muzicală. Faust de Gounod. În: Înfraţirea, I, 98, 9 decembrie 1920, p. 2.
299. Tomescu V. Un inaintaș al muzicii noastre George Stephănescu, compozitor de seamă și întemeietor al teatrului liric românesc. Supliment al revistei Muzica, nr. 1/1954. p. 1-15.
300. Tudor A. Schiță istorică despre începuturile teatrului liric în principate. În: Revista Muzica Nr. 2, 1954. 16 p.
301. Ulpius. Opera Română. Traviata: de G.Verdi. În: Patria, II, 250, 23 noiembrie 1920, p. 1.
302. v. d. Opera Română. Carmen. În: Patria ilustrată, II, 2, 13 ianuarie 1931, p. 2.
303. Voiculescu L. Cronica muzicală. “Nunta lui Figaro” de W. A. Mozart. În: Națiunea Română, X, 1, 1 ianuarie 1936, p. 2.
304. Voiculescu L. Cronică muzicală. “Lohengrin”. În: Națiunea Română, X, 70, 27 martie 1936, p. 2.
305. Voiculescu L. Cronica muzicală. “Turandot” de Giacomo Puccini. În: Națiunea Română, X, 6, 22 ianuarie 1936, p. 2.
306. Voiculescu L. Cronica muzicală. “Horia”, operă de Nicolae Bretan. În: Națiunea Română, XI, 23, 30 ianuarie 1937, p. 2.
307. Voiculescu L. Rigoletto într-o distribuție nouă. În: Națiunea română, 31 martie 1937, p. 2.
308. Voileanu–Nicoară A. Cronica muzicală. Dl. John Sullivan la Cluj şi “Tosca”. În: Patria, X, 283, 29 decembrie 1928, p. 2.
309. Voileanu–Nicoară A. Opera: Boris Godunov, dramă muzicală în 7 tablouri de M. Musorgsky. În: Societatea de mâine, VI, 20, 1 noiembrie 1929, p. 288.
310. Voileanu–Nicoară A. Însemnări muzicale. În: Societatea de mâine, VII, 19–20, 1–15 octombrie 1930, p. 359-360.
311. Voileanu–Nicoară A. Cronica muzicală. Premiera la Opera Română: “Turandot”, dramă lirica în trei acte… În: Patria, XVIII, 19, 24 ianuarie 1936, p. 2.
312. Vrioni A. Marile spectacole – Cronica muzicală /Opera Română: Boris Godunov de M. Musorgski. În: Rampa, nr. 2381, 3 octombrie 1925, p. 1.
313. XXX. Teatrul de mâine, 15 aprilie 1918.
314. XXX. Opera Română. Premiera “Faust” de Charles Gounod. Tentativele pentru desfiinţarea operei. În: Patria, II, 260, 9 decembrie 1920, p. 1.

315. XXX. De la Opera Naţională. În chestiunea d-lui D'Arin. În: Înfrățirea, I, 108, 21 decembrie 1920, p. 2.
316. XXX. Scrisoare din Cluj. Mişcarea culturală. În: Universul, XXXIX, 44, 26 februarie 1921, p. 6
317. XXX. De la Operă. M–me Butterfly cu d-ra Anastasia Dicescu. În: Patria, III, 63, 25 martie 1921, p. 2.
318. XXX. Opera Română. "Aida", D-na Ivony în rolul principal. În: Înfrățirea, II, 355, 23 octombrie 1921, p. 6.
319. XXX. Carmen" la Opera Română. În: Rampa VI, nr.1278, 1 februarie 1922, p. 4.
320. XXX. Opera Română din Cluj. "Traviata". În: Înfrățirea, II, 466, 13 martie 1922, p. 2.
321. XXX. Opera Română. Aida: cu d-na Lucezarskaia şi dl. Caravia. În: Înfrățirea, III, 757, 23 martie 1923, p. 2.
322. XXX. Un debut preţios la Opera Română. În: Rampa, nr. 1842, 14 decembrie 1923, p. 3.
323. XXX. Concertul Nagacewsky. În: Patria, VI, 104, 20 mai 1924, p. 2.
324. XXX. Două concerte senzaționale la Sinaia. În: Rampa, nr. 2046, 22 august 1924, p. 4.
325. XXX. Teatru. Opera Română. În: Clujul, III, 19, 10 mai 1925, p. 1.
326. XXX. D-na Lidia Lipkowska la Opera din Cluj. În: Patria, VII, 261, 1 decembrie 1925, p. 2.
327. XXX. Teatrele. "Traviata" cu d-ra Andreea Anghel şi N. Soculschi. În: Clujul, IV, 44, 31 octombrie 1926, p. 2.
328. XXX. "Tosca" cu dl S. Zaleski. Opera Română. În: Patria, VIII, 261, 28 noiembrie 1926, p. 2.
329. XXX. Opera Română. Balul mascat. Premieră. În: Patria, VIII, 270, 10 decembrie 1926, p. 2.
330. XXX. Cronici culturale şi artistice. Săptămâna muzicală. În: Societatea de mâine, III, 49–50, 5–12 decembrie 1926, p. 784.
331. XXX. Cronica muzicală: Povestirile lui Hoffmann. În: Rampa, XII, 2916, 14 octombrie 1927, p. 4.
332. XXX. Cronica muzicală. Violonistul Bobescu. D-na Lucezarskaia în "Carmen". În: Rampa, XII, 3002, 27 ianuarie 1928, p. 3.
333. XXX. Săptămâna muzicală. Opera, concertele. În: Societatea de mâine (supliment literar), V, 6, 15 aprilie – 1 mai 1928, p. 169.
334. XXX. Dl. C. Tănase despre Opera Română din Cluj. În: Naţiunea, III, 11, 15 ianuarie 1929, p. 2.

335. XXX. Reluările Operei. Opera Română: “Bărbierul din Sevilla” cu Lydia Lipkovska. În: Rampa, XIV, 3534, 31 octombrie 1929, p. 4.
336. XXX. De la Opera Română din Cluj. “Boris Godunov”, dramă muzicală în 7 tablouri de Modest Petrovici Musorgsky. În: Rampa, XIV, 3543, 10 noiembrie 1929, p. 3.
337. XXX. “Mignon”. În: Patria ilustrată, II, 3, 18 ianuarie 1931, p. 3.
338. XXX. Opera Română. În: Universul, nr. 89, 2 aprilie 1933, p. 2.
339. XXX. Închiderea stagiunii la Teatru şi Operă. În: Societatea de mâine, X, 6, iunie 1933, p. 140.
340. XXX. Opera. În: Gazeta Ilustrată, V, 1–2 ianuarie–februarie 1936, p. 21-22.

În limba rusă

341. Арабаджиу Р. Очарованная песней: страницы жизни и творчества Л. Я. Липковской. Кишинёв: Литература артистикэ, 1977. 193 с.
342. Арабаджиу Р. Жизнь, посвященная сцене: страницы творчества Е. И. Кузы. Кишинёв: Литература артистикэ, 1979. 144 с.
343. Арабаджиу Р. Незавершённая мелодия (Страницы творчества А. П. Антоновского) Кишинёв: Литература артистикэ, 1983. 186 с.
344. Арабаджиу, Радион. Судьба примадонны: Воспоминания и документы о жизни и творчестве Л. Я. Липковской. Кишинёв: Литература артистикэ, 1989. 228 с.
345. Арабаджиу Р. Неоконченная симфония: очерк жизни и творчества певицы, Марии Чеботари. Кишинёв: Литература артистикэ, 1990. 143 с.
346. Брысякин С. Культура Бессарабии (1918–1940). Кишинёв: Штиинца, 1978. 252 с.
347. Вартичан И. К., Андрунакиевич В. А. Советская Молдавия–краткая энциклопедия. Кишинёв: Главная редакция Молдавской Советской Энциклопедии, 1982. 709 с.
348. Дэнилэ А. Опера Молдовы: XX век. Chişinău: Prut Internaţional, 2008. 478 с.
349. Котляров Б., Абрамович А. В. Молдавская ССР. Москва: Музгиз, 1957. 97 с.
350. Котляров Б. Из истории музыкальных связей Молдавии, Украины и России. Кишинёв: Cartea moldovenească, 1966. 122 с.
351. Котляров Б. Музыкальная жизнь дореволюционного Кишинёва. Кишинёв: Картя молдовеняскэ, 1967. 128 с.
352. Старый театралъ. Театръ. Концертъ Л. Липковской в Синайе. În: Наша речь, nr. 191, din 22 august 1924, с.3
353. Чайковский Г. Знаменитые певцы Молдавии. Кишинёв: Картя Молдовеняскэ, 1975. 62 с.

354. Шишкан К., Пожар С. Молдавско–русские взаимосвязи в искусстве в лицах и персоналиях. Chișinău: Editura Inessa, 2009. 435 с.
355. XXX. К сегодняшнему бенефису Б. В. Белоусовой. În: "Бессарабия" din 17 (4) iunie 1918.

NOTE

[1] Ţara Românească sau Rumânească, cunoscută istoric şi ca Ungro–Vlahia (Zemli Ungrovlahiskoi în actele slavone) sau mai savant şi recent ca Valahia (din limbile străine: Walachei, Wallachia, Valachie, Vlahia, este derivat din Valachs – un cuvânt de origine germană, de asemenea, prezent ca vlahi slavi – termen utilizat, în trecut, de străini referindu-se la români). Este un stat apărut în Evul Mediu, al cărui teritoriu a fost inițial limitat în nord de Munții Carpați. Desemnează regiunea care este acum în sudul României (Bucur, Bogdan. *Devălmășia valahă. O istorie anarhică a spațiului românesc (1716–1828).* Editura Paralela 45, Bucureşti, 2008. 308 p.; Constantiniu, Florin. *O istorie sinceră a poporului român*. Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999. 555 p.).

[2] Înfiinţarea unei orchestre simfonice a fost prevăzută doar în 1866, iar una permanenta la Bucureşti, numai în 1868, sub denumirea de Societatea Filarmonică Română. Primul dirijor al primei orchestre simfonice din România a fost Eduard Wachmann

[3] Constantin Pavel, născut la Bistriţa Bârgăului în anul 1884, după ce-şi ia licenţa în drept, functionează ca avocat stagiar la Bistriţa. În 1911 se întoarce la Cluj şi studiază canto în continuare cu renumitul profesor Farkaş. Urmează o perioadă de stagiere la Viena. După ce susţine roluri la operele din Nürnberg şi Mahrisch Östrau, primeşte mai multe oferte la operele din Germania, la Hamburg şi în alte părţi. Din cauza războiului refuză angajamentele în Germania. Apropiindu-se de Transilvania, la Budapesta, este angajat în stagiunea 1914–1915 la Opera Regală. Imediat după angajare este distribuit în 10 roluri mari şi curând preia şi regia unor opere. Este primul român angajat la Opera Regală din Budapesta, unde a debutat în rolul lui Fenton din opera "*Nevestele vesele din Winsdor*" de Otto Nicolai. Tot la Budapesta C. Pavel avea o şcoală particulară de canto în colaborare cu Katica Retezar.

Marele eveniment naţional, din 1 decembrie 1918, întregirea României cu unificarea tuturor românilor, îl găseşte pe C.Pavel la Opera maghiară din Cluj, unde funcționează în calitate de artist liric şi în calitate de regizor.

După preluarea Teatrului şi secţiei de Operă Maghiară în patrimoniul statului român, Onisifor Ghibu, secretarul general al Resortului Instrucţiunii şi Artelor, l-a numit pe Constantin Pavel delegat cu inventarierea a tot ce aparţinea Operei Maghiare, fiind cel mai competent cunoscător al instituţiei, în care funcţiona până la data preluării tuturor compartimentelor.

La 14 mai 1919 C.Pavel primeşte însărcinarea din partea lui Tiberiu Brediceanu, pe vremea aceea şef la resort la Ocrotirile Sociale, având în subordine şi artele, de a înainta un plan de organizare a Operei Române din Cluj, iar pe 18 septembrie 1919 Consiliul Dirigent de la Sibiu, în baza referatului lui Tiberiu Brediceanu, dă decizia prezidenţială No.3910/1919, prin care se hotărăşte înfiinţarea Tetrului Naţional şi Operei Naţionale din Cluj. Se aprobă încredinţarea dată lui Constantin Pavel de a organiza şi conduce teatrul de operă şi operetă în calitate de director.

[4] Din inițiativa directorului D. Popovici–Bayreuth, la finele stagiunii 1924–25, Opera din Cluj a inaugurat seria turneelor, pe care instituția lirică clujeană o va desfășura pe parcursul anilor, realizându-se un act

nobil de propaganda artistică. Aceste turnee nu doar reuşeau să promoveze muzica în cel mai înalt sens artistic, dar şi aduna simpatii şi admirație pentru artiştii lirici clujeni. În perioada 1924–1940 s-au organizat mai multe astfel de turnee. Primul fiind cel desfășurat la finele stagiunii 1924–25 la Cernăuți, când timp de trei săptămâni, cât a durat turneul, Opera din Cluj a prezentat aproape toate titlurile din repertoriul său de atunci, oferind artiștilor șansa afirmării în afara sediului. Apoi pe parcursul anilor au urmat orașe ca Iași, Chișinău, Bucureşti, Timișoara, Oradea sau Arad. Anticipând evenimentele, trebuie spus că anume aceste turnee au stat la baza migrării Operei din Cluj la Timișoara în anul 1940, unde își mută temporar reședința, continuându-și activitatea sub numele de "Opera Română din Cluj la Timișoara", ca urmare a cedării Ardealului de nord Ungariei, prin Dictatul de la Viena. Dintre interpreții basarabeni, care și-au impus prestigiul talentului său, înscriind binemeritate succese în acele reprezentații, am regăsit pe: A. Dicescu, N. Nagacevschi, P. Căldăraru, C. Ujeicu, N. Soculschi, L. Babici, E. Basarab, F. Dobranscaia, M. Arnăutu, V. Siomin, M. Mihai–Babenco, toți demonstrând o înaltă ținuta artistică, remarcată deopotrivă de public, dar și de cronicarii prezenți la acele reprezentații.

Astfel, regăsim reprezentații extraordinare cu A. Dicescu, repurtând un memorabil succes cu rolul Violettei din *La Traviata*, pe care l-a redat cu o "artă desăvârșită", avându-l partener de scenă, în rolul lui Alfredo, pe N. Nagacevschi. De altfel, pe acești doi interpreți, alături de P. Căldăraru și C. Ujeicu, îi regăsim cu o impresionantă creație în rolurile centrale din *Faust* de Ch. Ghounod, titlu susținut de o echipă, formată cu precădere din cântăreți basarabeni: A. Dicescu (Margareta), N. Nagacevschi (Faust), P. Căldăraru (Valentin) și C. Ujeicu (Mefisto), spectacol în care "stâlpul serii" s-a dovedit deținătorul rolului Faust, fiindu-i admirate îndelung, atât vocea, cât şi jocul [Br. *Opera din Cluj. Trubadurul, dramă lirică în patru acte, muzica de G. Verdi.* În: *Glasul Bucovinei*, VIII, 1835, 24 mai 1925, p. 2; Gheros. *Opera Română din Cluj. Tiefland–Aida–Traviata*. În: *Glasul Bucovinei*, VIII, 1837, 27 mai 1925, p. 2; Gheros. *Opera Română din Cluj. "Faust"*. În: *Glasul Bucovinei*, VIII, 1841, 2 iunie 1925, p. 3; Gheros. *Opera Română din Cluj. "Tannhäuser"*. În: *Glasul Bucovinei*, VIII, 1846, 10 iunie 1925, p. 3].

O reprezentaţie de mare valoare a fost și *Tannhäuser*, cu N. Nagacevschi și C. Ujeicu, un spectacol despre care s-a scris că se putea măsura cu oricare din scenele europene [Gheros. *Opera Română din Cluj. "Tannhäuser"*. În: *Glasul Bucovinei*, VIII, 1846, 10 iunie 1925, p. 3].

O frumoasă creație a lui C. Ujeicu, care a stârnit mult entuziasm, nu numai la public, dar şi în rândul celor mai pretențioși critici, a fost în opera *Lakmé*, în care, ca întotdeauna, cântărețul a avut o realizare impunătoare, întărindu-şi simpatia de care se bucura, prin vigoarea basului său puternic şi mare, cât şi prin farmecul jocului său [XXX. *Opera Română din Cluj la Cernăuți.* În: *Naţiunea*, I, 107, 26 mai 1927, p. 4]. De altfel, printre nenumăratele titluri prezentate de acest minunat cântăreţ în turneele Operei clujene, de un real succes s-a bucurat și interpretarea sa din opera *Boris Godunov*, în care întreaga natură de artist cu milioane de posibilități de creaţie s-a turnat în statura teribilă şi apăsătoare a lui Boris Godunov. Conținutul figurii marelui şi nefericitului țar au fost rând pe rând redate şi desfăşurate cu o maestrie neîntrecută, şi apoi vocea lui Ujeicu s-a găsit în largul său în acest rol. Ujeicu a plăsmuit o

adevărată capodoperă de artă lirico–dramatică, publicul ovaționându-l îndelung şi frenetic [Ivanov G.M. *Opera română din Cluj. "Boris Godunov" de Mussorgski cu d-l Constantin Ujeicu.* În: *Vestul*, I, 19, 24 mai 1930, p. 2].

O impresie deosebită a lăsat publicului și evoluția baritonului N. Soculschi. După o "prestație de stil distins" în *Bal mascat*, prezentat pe scena Teatrului Național din Cernăuți, în care a fost aplaudat la scenă deschisă, cronicarul ziarului *Glasul Bucovinei*, scria despre baritonul basarabean că, a interpretat pe Renato cu incontestabil talent, dispunând de voce bine disciplinată şi de egală forță în registre. Aceeași publicație, dezvăluie şi din seara spectacolului de *La Bohème*, cu concursul baritonului Căldăraru, despre care susținea că, s-a remarcat cu un strălucit timbru metalic de bariton tenorizant [Sb. *Teatrul Național. Opera Română din Cluj. Balul mascat–Bohema.* În: *Glasul Bucovinei*, X, 2396, 25 mai 1927, p. 3].

Într-o altă cronică, din şirul lung de dezvăluiri de la reprezentațiile Operei clujene, găsim mărturii despre spectacolul *Vasul fantomă* de R. Wagner. În acest articol, ziarul *Glasul Bucovinei*, remarcă o tânără soprană basarabeancă, şi anume Elena Basarab, despre care s-a afirmat că a fost o apariție agreabilă, cu un sopran plin, "cu uşoare rezonanțe în sensibilitate feminină" [S. *Teatrul Național. Opera Română din Cluj*. În: *Glasul Bucovinei*, X, 2398, 2 iunie 1927, p. 2]. De altfel, E. Basarab a plăcut foarte mult şi în *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, în care în rolul Santuzei s-a evidențiat prin căldura vocii şi mimica expresivă şi nuanțată

[5] Trebuie menționat faptul că, în acea perioadă corul Operei din Cluj prezenta o mixtură de elemente eterogene sub toate aspectele, care se cereau trecute printr-un filtru profesional foarte exigent, ca apoi să fie întărit cu voci tinere şi valoroase. Ceea ce s-a şi întâmplat peste puțin timp, când directorul Operei, Dimitrie Popovici–Bayreuth, a plecat la Chişinău, de unde a "racolat" mai multe elemente valoroase pentru corul Operei din Cluj, reuşind astfel să adune şi să formeze unul din compartimentele de elită al instituției lirice clujene, cor în care s-au format mulți dintre viitorii solişti ai Operelor din Cluj şi Bucureşti. În această direcție, aflăm dintr-un comunicat al Direcțiunii Operei Române apărut în ziarul *Patria*, "față de zvonurile răspândite atunci pe elemente rău informate asupra activității Direcțiunii Operei Române din Cluj". Acel document susține că, neexistând corişti profesionişti în Cluj, Opera Română a fost nevoită în primii trei ani ai existenței sale, să se adreseze studenților, elevilor din Conservator şi functionarilor. Însă, era nevoie de un cor numai din elemente, pentru care Opera să fi fost principala preocupație. Negăsindu-se în Cluj şi la Bucureşti, directorul Popovici–Bayreuth a profitat de desființarea Operei din Chişinău, şi a ascultat o parte din corul ei, prin bunăvoința Conservatorului de acolo, unde toate vocile au fost examinate, şi astfel a fost angajat şi completat viitorul cor al Operei clujene, compus din cetățeni români, cu prea puține excepții, toți moldoveni "neaoşi" (XXX. Opera Națională. *Un comunicat*. În: *Patria*, IV, 264, 6 decembrie 1922, p. 2).

În acei ani, corul Operei era un "cuptor" în care vibrau şi se perfecționau mari talente vocale… Voci copleşitoare… "Cronica" vieții artistice din deceniile ce-au urmat i-a consacrat pe mulți dintre ei în țară şi în întreaga lume muzicală. Răsfoind paginile ziarului *Rampa* din 5 octombrie 1923, am găsit un

articol cu titlul *Noua stagiune a Operei Române din Cluj; Convorbire cu directorul dl. Popovici Bayreuth* – un articol foarte interesant, al cărui semnatar se deplasează de la Bucureşti la Cluj, pentru a sta de vorbă cu directorul Operei clujene, după ce într-un ziar din Bucureşti, au apărut trei articole foarte agresive la adresa directorului Operei Române din Cluj, ce-i reproşau lui D. Popovici–Bayreuth că „rusifica" Opera Română din Cluj. Pentru lămurirea publicului şi pentru prestigiu instituţiei pe care o conducea, D.Popovici–Bayreuth a ţinut să risipească toate minciunile şi inexactităţile răspândite în paguba liricului clujean. Printre altele, directorul Operei române a replicat, că după ce la finele stagiunii trecute, au plecat mai mulţi membri din cor, a fost nevoit să-l completeze cu noi elemente. Totodată, directorul Operei din Cluj a ținut să afirme că, Basarabia era "o fântână minunată, o sursă inepuizabilă de preţioase elemente vocale". D. Popovici–Bayreuth susținea că servind provincia Basarabia, servea totodată şi Opera din Cluj, aducând de acolo coriști buni, care în Basarabia nu găsesc ocupaţie. Directorul liricului clujean spunea în acest comunicat că s-a putut convinge personal, cum ştiu cântăreţii basarabeni să se dedice cu tot sufletul operei. Asta fiindcă sunt şi avizaţi la acest mijloc de existenţă, pe când cei din Cluj, mai au, sau mai caută şi altă ocupaţie, şi chiar pot găsi mai facil un loc de muncă decât basarabenii.

În finalul comunicatului directorul Operei din Cluj susține că şi Opera din Bucureşti avea elemente basarabene nu numai în cor, ci şi în balet, şi chiar şi printre solişti şi nimeni nu s-a gândit să acuze pe conducătorii Operei din Bucureşti, că o rusifică, publicul cerând de la Opere voci bune şi nu nume româneşti (XXX. *Noua stagiune a Operei Române din Cluj*. În: *Rampa*, VIII, nr. 2383, 5 octombrie 1923, p. 4).

Deşi este uşor de observat faptul că mulţi dintre cântăreţii şi balerinii importanţi ai teatrului erau basarabeni, sau străini stabiliţi în România, nimeni nu contesta calităţile lor artistice deosebite, bucurându-se de o mare consideraţie şi de apreciere din partea publicului, colegilor şi a presei deopotrivă. Din păcate, la un moment dat a existat şi o astfel de politică, dusă din partea unora împotriva artiştilor străini (XXX. Opera Română. *Semicentenarul Operei române din Cluj (1919–1969)*. Cluj: Intreprinderea Poligrafică, 1969, 178 p.). Mai târziu, într–unul din articolele apărute în ziarul *Adevărul* din 7 noiembrie 1925 cu titlul său – *Rusificare.... şi încă ceva*, Onisifor Ghibu, profesor la Universitatea din Cluj, aducea un argument „pro" artei muzicale ruseşti, un argument, ce poate fi privit şi prin prisma impactului artistic, pe care l-au avut cântăreţii basarabeni la Operele din Cluj şi Bucureşti. În acest articol, semnatarul susține că, nu poate fi vorba de nici o rusificare la Cluj, deşi poate că o anumită rusificare ar fi fost de dorit, căci, oricâte rezerve avea societatea faţă de ruşi, nu trebuia mers atât de departe cu resentimentele, încât să le fie tăgăduit ceea ce toată lumea le recunoaştea, în special, pe terenul muzicii. Onisifor Ghibu afirma că ar fi fost destule de învăţat şi de împrumutat de la ei, lucru foarte uşor de făcut atunci, mai ales că exista Basarabia, o depozitară nu numai a influenţelor rele din vechea Rusie, ci şi a celor bune.

[6] Conform materialelor din Arhiva Operei Române din Cluj, C. Ujeicu debutează pe scena Operei din Cluj la 17 decembrie 1922. Aici îşi desfăşoară activitatea până în 1958, cu o pauză de 3 ani, timp în care a fost solist la Opera din Lvov şi Varşovia (1930–1933).

[7] Drumul vieții parcurs de tenorul Gh. Znamirovschi pare a fi unul neobișnuit. Născut pe 8 ianuarie 1908 la Odessa, şi-a început studiile în anul 1916, la liceul de baieți nr. 2 din orașul Chişinău. În 1919, fiind sărac, a întrerupt liceul şi a trecut la Școala tehnică, unde învățământul era gratuit. În anul 1924, din lipsuri materiale se angajează la serviciul de reparații vagoane şi locomotive Firma Ing. Silbermnan din orașul Chişinău, de unde pleacă în anul 1925 la Opera de Stat din Cluj.

[8] Soprană dramatică, interpretă de origine greacă, ai cărei parinți au fost stabiliți în Basarabia. A cântat la Opera basarabeană din Chişinău (1919).

[9] Hugo Reichenberger, dirijor la Opera din Viena între anii 1908–1935. A dirijat premiera vieneză a operei *Elektra* de R. Strauss

[10] Mezzosoprană, născută în județul Ismail în anul 1881, solistă a teatrelor de operă din Chişinău (Opera basarabeană, 1920–1921) şi Bucureşti (1922–1926), solistă a capelei Societății *Cântarea României* din Bucureşti (1932–1940).

[11] Din registrele cu distribuțiile şi spectacolele din perioada interbelică de la Opera Națională din Bucureşti, material din Arhiva Operei Naționale din Bucureşti.

[12] Din registrele cu distribuțiile şi spectacolele pentru stagiunea 1930–31 de la Opera Națională din Bucureşti, material din Arhiva Operei Naționale din Bucureşti.

[13] Din registrele cu distribuțiile şi spectacolele din perioada interbelică de la Opera Națională din Bucureşti, material din Arhiva Operei Naționale din Bucureşti.

[14] Una din marile voci ale Operei Române. Autorul unei ample culegeri de amintiri, dezvăluite într-o frumoasă carte, în care vorbeşte nu doar despre parfumul anilor trecuți, dar şi despre personalități marcante ale teatrului românesc, printre acestea numărându-se şi basarabeanul de origine poloneză, S. Zalevschi.

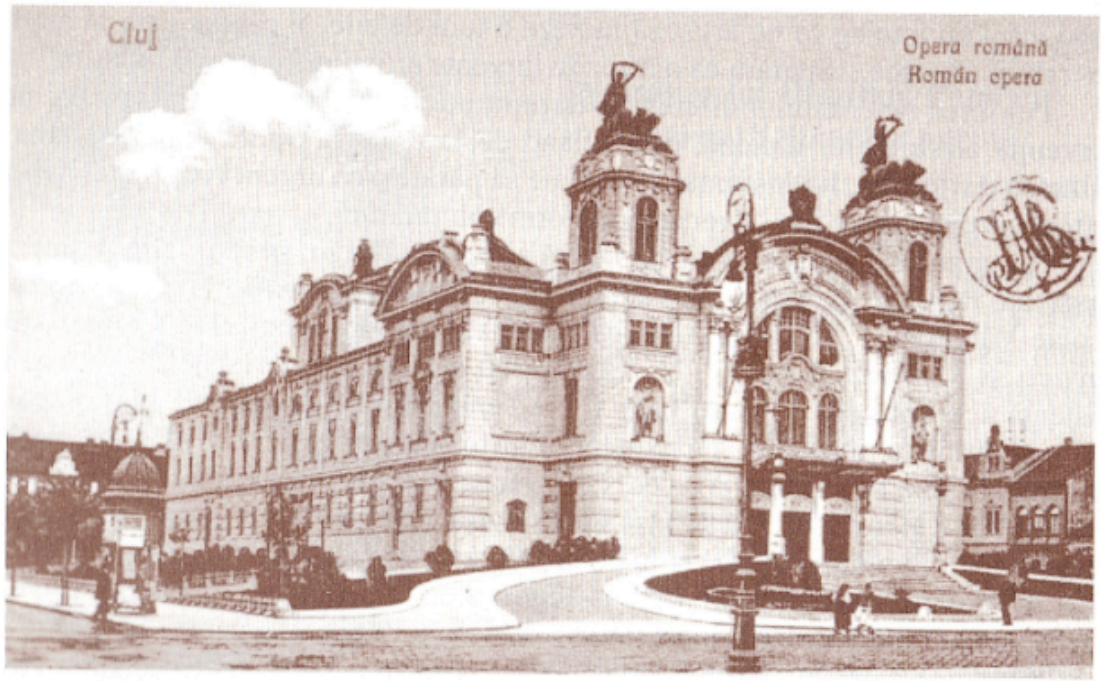
[15] Zaharia D'Arin, Constantin Ujeicu, Vladimir Siomin.

[16] Din convorbirile cu baritonul Vasile Bărbieru, fost prim solist la Opera din Cluj, coleg cu V. Siomin.

[17] Suzana Coman Bosica, mezzosoprană, a fost prim solistă la Opera din Cluj, autoarea mai multor carți despre liricul clujean.

ANEXĂ 1

Clădirile Operelor Române din Cluj și Bucuresti



Clădirea Operei Române din Cluj

Clădirea Operei Române din București

ANEXĂ 2

Corepetitori, pictori, regizori, precum și alți basarabeni, angajați în administrația Operei Române din Cluj din perioada interbelică (Arhiva Operei Naționale din Cluj–Napoca)

NR.	NUME	POZIȚIA OCUPATĂ	PERIOADA/ ÎN STAGIUNI
1.	Trofimov Sergiu	corepetitor	1920–22
2.	Trucinschi Eugen	pictor scenograf	1921–24, 1927–29
3.	Aleinicoff Constantin	corepetitor	1922–24
4.	Tarnavschi Tit	corepetitor	1922–24
5.	Kulibin George	corepetitor	1924–25
6.	Ilinschi Mihail	regizor	1926–28
7.	Romanovschi Alexandru	inspectacor al sălii	1926–40
8.	Radu Urlățeanu	dirijor	1927–28
9.	Milivoi Alexandru	registrator	1927–31
10.	Babac Alexandru	soufleur	1938–39

ANEXĂ 3

Artişti lirici basarabeni – membri ai corului Operei Române din Cluj din perioada interbelică (Arhiva Operei Naţionale din Cluj–Napoca)

Femei	Abelieva Liuba, Babac Eudochia, Babenco Mihai Maria, Vera Belscaia, Chubarchina Elena, Curocichina Elena, Dobranscaia Fenia Ana, Dolgova Maria, Erhan Ana, Iahoda Maria, Sceglova Elisabeta, Tcacenco Vera, Teleatnicova Alexandra, Grebenisan Maria, Babac Eudochia, Clipea Geta, Chirsanova Adriana, Şevcenco Lidia, Viniciuc Sofia, Holban Zoe, Stoicevici Olga, Eliseef Liuba, Eremici Ana, Fedorenco Liuba, Moder Olga, Cadanţeva Olga, Peşcova Varvara.
Bărbaţi	Babac Alexandru, Cecan Gheorghe, Clipea Arcadie, Dubrovschi Jean, Ghinculov Teodor, Ijac Vasile, Mihalevschi Nichita, Minialov Rudolf, Nalivaico George, Onofrievici Dimitrie, Pocrovschi George, Pşemenschi Nicolae, Vladimirov Petre, Caldararu Petre, Iaţcovschi Vladimir, Braga Dumitru, Ciolac Petre, Artamasov Anatolie, Galiurov Pavel, Socolov Dumitru, Artamasov Andrei, Bogaţchi Boris, Hâncu Sergiu, Voroniuc Ion, Popovici Anatolie, Znamirovschi Gheorghe, Buraga Petru.

ANEXĂ 4

Din colecția de afișe de la Opera Română din Cluj

OPERA NAȚIONALĂ

Orele 7½ seara

Luni 22 Noemvrie 1920

TRAVIATA

(VIOLETTA)

Cu D-ra ANASTASIA DICESCU ca oaspe.

Intrarea în sală după ridicarea cortinei e interzisă.

eturile locurilor:

rderoba se plătește la casă, un leu de fiecare loc

OPERA NAȚIONALĂ

Luni 6 Decemvrie 1920

Cu D-ra ANASTASIA DICESCU ca oaspe

FAUST

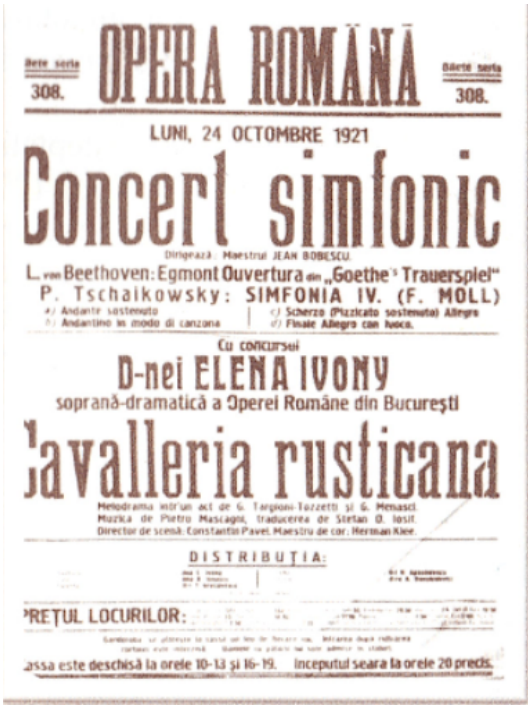
Intrarea în sală după ridicarea cortinei e interzisă.

Domnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Prețurile locurilor:

Începutul la orele 7½ seara preciz.

Garderoba se plătește la casă, un leu de fiecare loc.


Bilete seria 308. OPERA ROMÂNĂ Bilete seria 308.

LUNI, 24 OCTOMBRE 1921

Concert simfonic

Dirijează: Maestrul JEAN BOBESCU.

L. von Beethoven: Egmont Ouvertura din „Goethe's Trauerspiel"

P. Tschaikowsky: SIMFONIA IV. (F. MOLL)

a) Andante sostenuto
b) Andantino in modo di canzona
c) Scherzo (Pizzicato sostenuto) Allegro
d) Finale Allegro con fuoco.

Cu concursul

D-nei ELENA IVONY

soprană-dramatică a Operei Române din București

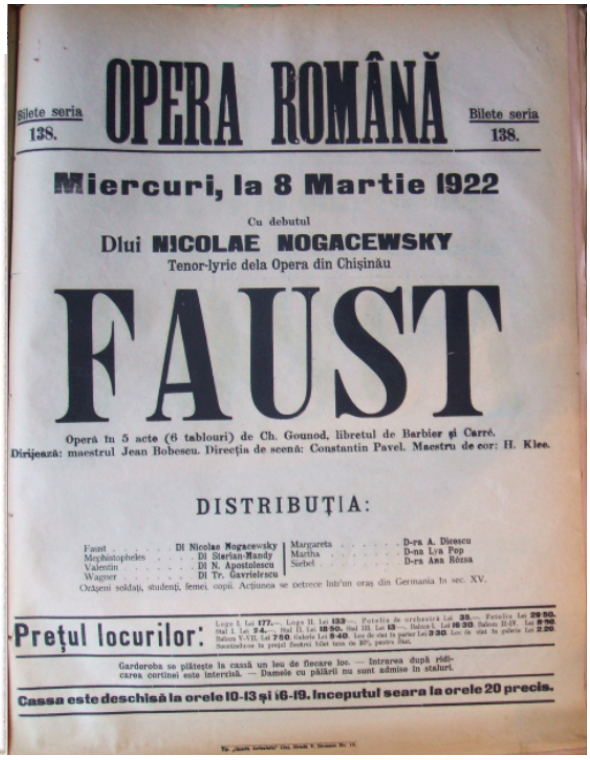
Cavalleria rusticana

Melodrama într'un act de G. Targioni-Tozzetti și G. Menasci.
Muzica de Pietro Mascagni, traducerea deȘtefan O. Iosif.
Director de scenă: Constantin Pavel. Maestru de cor: Herman Klee.

DISTRIBUȚIA:

PREȚUL LOCURILOR:

Cassa este deschisă la orele 10-13 și 16-19. Începutul seara la orele 20 precis.


Bilete seria 138. OPERA ROMÂNĂ Bilete seria 138.

Miercuri, la 8 Martie 1922

Cu debutul

Dlui NICOLAE NOGACEWSKY

Tenor-lyric dela Opera din Chișinău

FAUST

Operă în 5 acte (6 tablouri) de Ch. Gounod, libretul de Barbier și Carré.
Dirijează: maestrul Jean Bobescu. Direcția de scenă: Constantin Pavel. Maestru de cor: H. Klee.

DISTRIBUȚIA:

Faust	Dl Nicolae Nogacewsky	Margareta	D-ra A. Dicescu
Mephistopheles	Dl Stefan-Mandy	Martha	D-na Lya Pop
Valentin	Dl N. Apostolescu	Siebel	D-ra Ana Rössa
Wagner	Dl Tr. Gavrilescu		

Orășeni soldați, studenți, femei, copii. Acțiunea se petrece într'un oraș din Germania în sec. XV.

Prețul locurilor:

Garderoba se plătește la cassă un leu de fiecare loc. — Intrarea după ridicarea cortinei este interzisă. — Damele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-13 și 16-19. Începutul seara la orele 20 precis.

Bilete seria 136.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete seria 136.

Duminecă, la 12 Martie 1922

Debutul

Dlui **NICOLAE NOGACEWSKY**

Tenor-lyric dela Opera din Chişinău

Traviata

(VIOLETTA)

Opera în 3 acte (4 tablouri). Muzica de G. Verdi. Dirigent: Maestrul Rudolf Schüller. Regie: Constantin Pavel. Maestru de cor: H. Klee. Balete: Graziella Galbu şi Iosif Ligeti.

DISTRIBUŢIA:

Violetta Valery	Dna Anastasia Dionesu	Gastone	D-l Constantin
Flora Bervoix	D-na Ana Boma	Baronul Douphol	D-l Paris Marcu
Annina	D-na A. Ionescu	Marchiza D'Obigny	D-l Stavian Handy
Alfredo Germont	D-l Nicolae Nogacewsky	Dottorul Grenvil	D-l Traian Gavrilescu
George Germont, tatăl lui	D-l Nicu Apostolescu		

Acţiunea se petrece în Paris şi împrejurimi.

Preţul locurilor: [illegible]

Garderoba se plăteşte la cassă un leu de fiecare lun. — Intrarea după ridicarea cortinei este interzisă. — Damele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-13 şi 16-19. Inceputul seara la orele 20 precis.

OPERA-ROMÂNĂ

Bilete Seria 123 — Bilete Seria 123

Vineri, 23 Martie 1923.

Cu Concursul

D-nei Eugenia Lucezarskaia

dela Opera Română din Bucureşti

SAMSON şi DALILA

Operă în 3 acte şi 4 tablouri de Ferdinand Lamaire. Muzica de Saint Saëns.
Tradusă în româneşte de G. Cuclin. Dirigent: R. Schüller. Dir. de Scenă: Constantin Pavel.
Maestru de cor: Hermann Klee. Maestru de Balet: J. Ligeti. Prima balerină: Graciella Graziella.

Dalila	Dna E. Lucezarskaia	Un ebreu bătrân	Dl Marin Georgescu
Samson	Dl C. Pavel	Un trimis filistean	Dl V. Chicideau
Marele preot	Dl N. Apostolescu	1-ul filistean	Dl Constantin
Abimelech, satrap	Dl. Tr. Gavrilescu	al 2-lea filistean	Dl Al. Iarotzky

Ebrei şi filistieni. Acţiunea se petrec în oraşul Ghaza în veacul XII. Inainte de Chr.
Actul I. Poarta cetăţii din Ghaza. Actul II. Locuinţa Dalilei în valea Soreck.
Tabloul I. Inchisoora din Ghaza. Actul III. Templul lui Dragon.

PREŢUL LOCURILOR: Loge rangul I. 250 Lei, Loge rangul II. 120 Lei. Fotoliu de orchestră 90 Lei, Fotoliu rândul I—III 60 Lei, Fotoliu rândul IV—VI 55 Lei, Stal I. 50 Lei. Stal II. 20 Lei. Stal III. 12 Lei, Balcon rândul I—II mijloc dela Nr. 1-11 şi rândul II Nr. 1-12 30 Lei, Balcon rândul I lăture dela Nr. 12-20 20 Lei, Balcon rândul II-IV 20 Lei, Balcon rândul V-VII 12 Lei. Balcon rândul II lăture dela Nr. 13-20 12 Lei, Balcon rândul III-IV 20 Lei, Balcon rândul V-VII 12 Lei. Galerie numerotată 8 Lei, Loc în picioare în galerie 5 Lei. — **(din cauza marei nevoi în care se găseşte Opera, Directiunea roagă On. public să binevoiască a consimţi la urcarea preţurilor nette cu 20 %**

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă. — Damele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10—13 şi 16—18. — **Inceputul seara la orele 20 precis.**

711. Tip. Curierul Justiţiei Militare, Cluj Str. Regina Maria Nr. 51.

Bilete seria 133.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete seria 133.

Vineri la 17 Martie 1922

Debutul

Dlui **NICOLAE NOGACEWSKY**

Tenor-lyric dela Opera din Chişinău

BOHÈME

Scene din „Viaţa artiştilor" alui H. Murger de G. Ciacosa şi L. Illica în 4 tablouri. Muzica de Giacomo Puccini. Dirigent R. Schüller. Direcţia de scenă: C. Pavel Maestrubele cor: H. Klee.

DISTRIBUŢIA:

Rudolf Poet	D-l Nicolae Nogacewsky	Mimi	Dna Anastasia Dionesu
Schaunard, muzicant	D-l Ionel Crişan	Musette	D-na Stefoni Sulescanu
Marcel, pictorul	D-l Nicu Apostolescu	Parpignol	D-l Salomon Bacon
Colline, filosof	D-l Marin Georgescu	Alcindoro	D-l Stavian-Handy
Benoit, proprietar	D-l Traian Gavrilescu	Sergentul gărzii vamale	D-l Ciulkevaro

Muzicuşi, cântăreţi, cântăreţe, vânzători de lucruri din şi cumpărătoare, studenţi, oţeleţi, vânzători, copii şi femei etc. — Acţiunea se la 1830 la Paris.

Preţul locurilor: [illegible]

Garderoba se plăteşte la cassă un leu de fiecare lun. — Intrarea după ridicarea cortinei este interzisă. — Damele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-13 şi 16-19. Inceputul seara la orele 20 precis.

OPERA-ROMÂNĂ

Bilete Seria 1019 — Bilete Seria 1019

Cu concursul Dlui Giacomo Borelli tenor dramatic.

Miercuri, 18 Martie 1925

TRUBADURUL

(IL TROVATORE)

Dramă lyrică în **4** acte şi (8 tablouri) de Salvadore Cammarano, în româneşte de N. Apostolescu. Muzica de Giuseppe Verdi. Dirigent: Jean Bobescu. Dir. de scenă: Constantin Pavel. Maestrul de cor: Hermann Klee. Maestrul de balet: I. Ligeti. Primabalerină: Ila Vaida. Decorul şi costumele de pictorul: W. Widmann.

Contele de Luna	Dl M. Săveanu	Ines	Dna A. Ducu
Leonora	Dna M. Nestorescu	Ruiz	Dl V. Chicideanu
Azucena	Dna Lya Pop	Un ţigan bătrân	Dl N. Prsmiensky
Manrico	Dl Giacomo Borelli	Un trimis	Dl E. Lazar
Ferrando	Dl C. Ujeicu		

Insoţitoare ale Leonorei, călugăriţe, curteni ai Contelui, soldaţi, ţigani şi ţigance.
Acţiunea se petrece parte în Biscaglia, parte în Aragonia, la Inceputul secolului XV.

PREŢUL LOCURILOR: Loje rangul I. 280 Lei, Loje rangul II. 170 Lei, Fotoliu de orchestră 70 Lei, Fotoliu rândul I—III 60 Lei, Fotoliu rândul IV—VI 55 Lei, Stal I. 45 Lei, Stal II. 35 Lei, Stal III. 25 Lei, Balcon rândul I. mijloc dela Nr. 1—11 45 Lei, rândul II. Nr. 1—12 30 Lei, Balcon rândul I. lăture dela Nr. 12—20 25 Lei, Balcon rândul II. lăture dela Nr. 13—20 20 Lei, Balcon rândul III—IV 25 Lei, Balcon rândul V—VII. 20 Lei, Galerie numerotată 15 Lei. Loji asani scenă rangul I. (pt. 8 persoane) 400 Lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă. — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 şi 4-7. — **Inceputul seara la orele 8 precis.**

Tip. „Ulieru", Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 675 — Bilete Seria 675

Reprezentaţie de adio a Dnei LIDIA LIPKOWSKA

Vineri, 4 Decemvrie 1925

TRAVIATA

(VIOLETTA)

Operă în 3 acte (4 tablouri). Muzica de G. Verdi. Dirigent: Jean Bobescu. Dir. de scenă: Constantin Pavel.
Maestrul de cor: Hermann Klee. Maestrul de balet: I. Ligeti.

Violetta Valeri	Dna Lidia Lipkowska	Gastone	Dl L. Constantin
Flora Bervoix	Dna I. Piteiu-Georgescu	Baronul Duphol	Dl A. Iarotzky
Annina	Dna A. Ionaşcu	Marchizul D'Obigny	Dl M. Georgescu
Alfredo Germont	Dl I. Andreescu-Mărgărint	Doctorul Grenvil	Dl Dr. A. Comoroşan
G. Germont, tatăl lui	Dl I. Crişianu		

Acţiunea se petrece în Paris şi împrejurimi.

PRETUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 130 Lei, Fotolii rândul I—III 110 Lei, Fotolii rândul IV—VI 98 Lei, Stal I. 80 Lei, Stal II. 65 Lei, Stal III. 50 Lei, Balcon rândul I. mijloc dela Nr. 1—11 65 Lei, rândul II. Nr. 1—12 50 Lei, Balcon rândul I. lăture dela Nr. 12—28 40 Lei, Balcon rândul II. lăture dela Nr. 13—30 32 Lei, Balcon rândul III—IV 40 Lei, Balcon rândul V-VII 32 Lei, Galerie numerotată 25 Lei. — Loje rangul I. Nr. 1—5 450 Lei, Loge rangul I. Nr. 6—11 516 Lei. Loje rangul II. Nr. 1—5 260 Lei, Loje rangul II. Nr. 6—11 325 Lei, Lojă avant scenă rangul I. (pr. 8 persoane) 780 Lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 şi 4-7. **Inceputul seara la orele 8 precis.**

Tip. „Unirea", Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 681 — Bilete Seria 681

Cu concursul Dnei EUGENIA LUCEZARSKAIA

Mercuri, 16 Decemvrie 1925

CARMEN

Operă în 4 acte după novela lui Prosper Mérimées de Henry Meilhac şi Ludovic Halévy.
Muzica de Georges Bizet. Dirigent: St. Doubrawsky. Dir. de scenă: Constantin Pavel.
Maestrul de cor: Hermann Klee. Maestrul de balet: I. Ligeti. Primabalerină: Ila Vaida.

Carmen	Dna E. Lucezarskaia	Micaëla, o fată de ţăran	Dna M. Nestorescu
Don José, sergent	Dl C. Pavel	Dancairo (contrabandişti)	Dl L. Constantin
Escamillo, Toreador	Dl M. Săveanu	Remendado (contrabandişti)	Dl V. Chicideanu
Zuniga, Locotenent	Dl A. Iarotzky	Frasquita (fete de ţigani)	Dna Solovieva
Morales, Sergent	Dl I. Crişian	Mercédès (fete de ţigani)	Dna I. Piteiu-Georgescu

Soldaţi, copii de stradă, lucrătoare de ţigări, ţigani, ţigance, contrabandişti, popor.
Acţiunea se petrece în Sevila şi în munţi la anul 1820.

PRETUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 130 Lei, Fotolii rândul I—III 110 Lei, Fotolii rândul IV—VI 98 Lei, Stal I. 80 Lei, Stal II. 65 Lei, Stal III. 50 Lei, Balcon rândul I. mijloc dela Nr. 1—11 65 Lei, rândul II. Nr. 1—12 50 Lei, Balcon rândul I. lăture dela Nr. 12—28 40 Lei, Balcon rândul II. lăture dela Nr. 13—30 32 Lei, Balcon rândul III—IV 40 Lei, Balcon rândul V-VII 25 Lei, Galerie numerotată 25 Lei. — Loje rangul I. Nr. 1—5 450 Lei, Loge rangul I. Nr. 6—11 516 Lei. Loje rangul II. Nr. 1—5 260 Lei, Loje rangul II. Nr. 6—11 325 Lei, Lojă avant scenă rangul I. (pr. 8 persoane) 780 Lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 şi 4-7. **Inceputul seara la orele 8 precis.**

Tip. „Unirea", Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 682 — **Biletele seria 682 sunt valabile.** — Bilete Seria 682

Cu concursul Dnei EUGENIA LUCEZARSKAIA

Luni, 21 Decemvrie 1925

SAMSON şi DALILA

Operă în 3 acte (4 tablouri) de Ferdinand Lamaire. Muzica de Saint Saëns.
Tradusă în româneşte de G. Cuclin. Dirigent: Jean Bobescu. Dir. de scenă: Constantin Pavel.
Maestrul de cor: Hermann Klee. Maestrul de balet: I. Ligeti. Primabalerină: Ila Vaida.

Dalila	Dna E. Lucezarskaia	Un ebreu bătrân	Dl M. Georgescu
Samson	Dl C. Pavel	Un trimis filistean	Dl V. Chicideanu
Marele preot	Dl M. Săveanu	1-ul filistean	Dl L. Constantin
Abimelech, satrap	Dl Tr. Gavrilescu	al 2-lea filistean	Dl A. Iarotzky

Ebrei şi filisteni. Acţiunea se petrece în oraşul Ghaza în veacul X I. Inainte de Christos.
Actul I. Poarta cetăţii din Ghaza. Actul II. Locuinţa Dalilei în valea Soreck.
Tabloul I. Inchisoarea din Ghaza Actul III. Templul lui Dagon.

PRETUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 130 Lei, Fotolii rândul I—III 110 Lei, Fotolii rândul IV—VI 98 Lei, Stal I. 80 Lei, Stal II. 65 Lei, Stal III. 50 Lei, Balcon rândul I. mijloc dela Nr. 1—11 65 Lei, rândul II. Nr. 1—12 50 Lei, Balcon rândul I. lăture dela Nr. 12—28 40 Lei, Balcon rândul II. lăture dela Nr. 13—30 32 Lei, Balcon rândul III—IV 40 Lei, Balcon rândul V-VII 25 Lei, Galerie numerotată 25 Lei. — Loje rangul I. Nr. 1—5 450 Lei, Loge rangul I. Nr. 6—11 516 Lei. Loje rangul II. Nr. 1—5 260 Lei, Loje rangul II. Nr. 6—11 325 Lei, Lojă avant scenă rangul I. (pr. 8 persoane) 780 Lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 şi 4-7. **Inceputul seara la orele 8 precis.**

Tip. „Unirea", Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 721 — **Biletele seria 723 sunt valabile** — Bilete Seria 723

Cu concursul Dlui Giacomo Borelli şi Debutul Dlui Eusebiu Saghin

Luni, 8 Martie 1926

EBREA

Operă în 5 acte de Eugenio Scribe, în româneşte de N. Apostolescu.
Muzica de Fromental Halévy. Dirigent: Stanek Dobrawsky. Dir. de scenă: Constantin Pavel.
Maestrul de cor: Hermann Klee. Maestrul de balet: I. Ligeti. Primabalerină: Ila Vaida.

Eleazar	Dl G. Borelli	Ruggero	Dl A. Iarotzky
Cardinalul Brogni	Dl C. Ujeicu	Albert	Dl N. Soculschi
Principele Leopold	Dl E. Saghin	Heraldul de arme	***
Principesa Eudoxia	Dna F. Dobranskaia	Un ofiţer	***
Raşela	Dna Aca de Barbu		

Popor din Constanza, Cortegiul Impăratului, Cavaleri, Dame, Principi, Duci, Prelaţi, Magistraţi, Carteni ai Impăratului, Izraeliţi. Acţiunea se petrece în oraşul Constanza, în anul 1414.

PRETUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 130 Lei, Fotolii rândul I—III 110 Lei, Fotolii rândul IV—VI 98 Lei, Stal I. 80 Lei, Stal II. 65 Lei, Stal III. 50 Lei, Balcon rândul I. mijloc dela Nr. 1—11 65 Lei, rândul II. Nr. 1—12 50 Lei, Balcon rândul I. lăture dela Nr. 12—28 40 Lei, Balcon rândul II. lăture dela Nr. 13—30 32 Lei, Balcon rândul III—IV 40 Lei, Balcon rândul V-VII 32 Lei, Galerie numerotată 25 Lei. — Loje rangul I. Nr. 1—5 450 Lei, Loge rangul I. Nr. 6—11 516 Lei. Loje rangul II. Nr. 1—5 260 Lei, Loje rangul II. Nr. 6—11 325 Lei, Lojă avant scenă rangul I. (pr. 8 persoane) 780 Lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 şi 4-7. **Inceputul seara la orele 8 precis.**

Tip. „Unirea", Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 770 — Bilete Seria 770

Cu concursul Dnei O. Grozowsca și a Dlui E. Algazi
dela Opera Română din București
Mercuri, 3 Noemvrie 1926.

AIDA

Operă în 3 acte (7 tablouri) Muzica de: G. Verdi. Libretul de Antonio Gislanzoni.
Dirigent: Maestrul Jean Bobescu. Dir. de scenă: N. Bretan. Maestru de cor: Hermann Klee.
Maestru de balet: I. Ligeti. Primabalerină: Ila Vaida.

Regele Egiptului	Dl Tr. Gavrilescu	Ramfis, marele preot	Dl C. Ujeicu
Amneris fiica lui	Dna O. Grozowska	Amonasro, Regele Etiopiei	
Aida sclavă Etiopiană	Dna M. Nestorescu	tatăl Aidei	Dl Dr. M. Săveanu
Radames	Dl E. Algazi	Un sol	Dl V. Chicideanu

Preoți, preotese, miniștrii, căpitani, soldați, funcționari egipteni, sclavi și prizonieri etiopieni, popor din Egipt. Acțiunea se petrece pe vremea puterei Faraonilor la Menfis și Theba

PREȚUL LOCURILOR: Fotolia de orchestră 153 lei, Fotolii rândul 1—II 123 lei, Fotolii rândul IV—VI 103 lei Stal I. 85 lei, Stal II. 70 lei, Scal III. 60 lei, Balcon rândul I. 75 lei, rândul II. — 65 lei, Balcon rândul III—IV 53 lei, Balcon rândul V—VII 40 lei Galerie numerotată 30 lei, Loje rangul I. Nr 1—5 500 lei, Loje rangul I. Nr. 6—11 600 lei, Loje rangul II. Nr. 1—5 350 lei. Loje rangul II Nr. 6—11 450 lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. — Începutul seara la orele 8 precis

Tip. „Lucia" Cluj.

OPERA-ROMÂNĂ

Bilete Seria 659 — Bilete Seria 659

Cu concursul Dlui Giacomo Borelli tenor dramatic.
Vineri, 20 Martie 1925

AIDA

Operă în 4 acte (7 tablouri), Muzica de G. Verdi. Libretul de Antonio Gislanzoni.
Dirigent: Maestrul Jean Bobescu. Dir. de scenă: Constantin Pavel. Maestrul de cor: Hermann Klee.
Maestrul de balet: I. Ligeti. Primabalerină: Ila Vaida.

Regele Egiptului	Dl Tr. Gavrilescu	Ramfis marele preot	Dl C. Ujeicu
Amneris fiica lui	Dna Lya Pop	Amonasro, Regele Etiopiei	
Aida sclavă etiopiană	Dna M. Nestorescu	tatăl Aidei	Dl Dr. T. Olariu
Radames	Dl Giacomo Borelli	Un sol	Dl V. Chicideanu

Preoți, preotese, miniștri, căpitani, soldați, funcționari, egipteni, sclavi și prizonieri etiopieni, popor din Egipt. Acțiunea se petrece pe vremea puterei Faraonilor la Menfis și Theba.

PREȚUL LOCURILOR: Loje rangul I. 280 Lei, Loje rangul II. 170 Lei, Fotolii de orchestră 75 Lei, Fotolii rândul I—III 65 Lei, Fotolii rândul IV—VI 55 Lei, Stal I. 45 Lei, Stal II. 35 Lei, Stal III. 25 Lei, Balcon rândul I. — [illegible] de la Nr. 1—11 45 Lei, rândul II. Nr. 1—12 30 Lei, Balcon rândul I. [illegible] Nr. 13—20 20 Lei, Balcon rândul III—IV 25 Lei, Balcon rândul V—VII. 20 Lei, Galerie numerotată 15 Lei. Loji sunt scenă rangul I. (pt. 8 persoane) 400 Lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă. — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. — Începutul seara la orele 8 precis.

Tip. „Unirea", Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 792 — Bilete Seria 792

Cu concursul Dlui Sigismund Zaleski dela Teatrul Scala
din Milano
Luni, 29 Noemvrie 1926.

FAUST

Operă în 5 acte (6 tablouri) de Gh. Gounod. libretul de Barbier și Carré. Dir. de scenă: N. Bretan.
Dirigent: Jean Bobescu. Maestru de cor: Hermann Klee. Regizor: M. Georgescu.

Faust	Dl Andreescu-Mărgărint	Margareta	Dna Mimi Nestorescu
Mephistofeles	Dl Sigismund Zaleski	Martha	Dna F. Piteiu-Georgescu
Valentin	Dl P. Căldăraru	Siebel	Dna E. Solovieva
Wagner	Dl A. Iarotzky	Orășeni, soldați, femei, copii	

Acțiunea se petrece într'un oraș din Germania în secolul XV.

PREȚUL LOCURILOR: Fotolia de orchestră 153 lei, Fotolii rândul 1—II 123 lei, Fotolii rândul IV—VI 103 lei Stal I. 85 lei, Stal II. 70 lei, Stal III 60 lei, Balcon rândul I. 75 lei, rândul II. — 65 lei, Balcon rândul III—IV 53 lei, Balcon rândul V—VII 43 lei Galerie numerotată 33 lei, Loje rangul I. Nr 1—5 500 lei, Loje rangul I. Nr. 6—11 600 lei, Loje rangul II. Nr. 1—5 350 lei. Loje rangul II Nr. 6—11 450 lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. — Începutul seara la orele 8 precis

Tip. „Lucia" Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 791 — Bilete Seria 791

Cu concursul Dlui Sigismund Zaleski dela Teatrul Scala
din Milano și debutul Dnei E. DRĂGULINESCU-STINGHE
Duminică, 28 Noemvrie 1926.

RIGOLETTO

Operă în 4 acte de F. M. Piave. Muzica de G. Verdi. Dirigent: Jean Bobescu. Dir. de scenă: N. Bretan.
Maestru de cor: Hermann Klee. Maestru de balet: J. Ligeti. Regizor: M. Georgescu.

Ducele de Mantova	Dl Niculescu-Marius	Contele Monterone	Dl Z. Szabo
Rigoletto, buffon	Dl Sigismund Zaleski	Cavalerul Marullo	Dl A. Iarotzky
Gilda, fiica lui	Dna E. Drăgulescu-Stinghe	Borsa Matteo	Dl L. Constantin
Sparafucile	Dl C. Ujeicu	Contele Ceprano	Dl Fr. Balogh
Maddalena, sora lui	Dna F. Piteiu-Georgescu	Contesa de Ceprano	Dna F. Dobranskaia
Giovanna insoțitoarea		Usier	Dl V. Chicideanu
Gildei	Dna A. Donabidovici	Pajul Ducesei	Dna E. Solovieva

Cavaleri, Dame de onoare, Pajii, Străjeri. Acțiunea se petrece în Mantua și împrejurimi secolul XVI.

PREȚUL LOCURILOR: Fotolia de orchestră 153 lei, Fotolii rândul 1—II 123 lei, Fotolii rândul IV—VI 103 lei Stal I. 85 lei, Stal II. 70 lei, Stal III. 60 lei, Balcon rândul I. 75 lei, rândul II. — 65 lei, Balcon rândul III—IV 53 lei, Balcon rândul V—VII 43 lei Galerie numerotată 30 lei, Loje rangul I. Nr 1—5 500 lei, Loje rangul I. Nr. 6—11 600 lei, Loje rangul II. Nr. 1—5 350 lei. Loje rangul II Nr. 6—11 450 lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. — Începutul seara la orele 8 precis

Tip. „Lucia" Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 832 — Bilete Seria 832

Cu concursul Dnei Lidia Lipkowska

Vineri, 18 Februarie 1927.

Reprezentație Extraordinară

BOEMA

Scene din „Viața Artiștilor" alui H. Murger de G. Giacossa și Ilica în 4 tablouri). Muzica de Giacomo Puccini
Dirigent: Maestrul Jean Bobescu. Dir. de scenă: N. Bretan. Maestru de cor: Hermann Klee.
Regizor: M. Georgescu.

Rudolf, poet	Dl Marius Nicolescu	Mimi	Dna Lidia Lipkowska.
Schaunard, muzicant	Dl I. Crișianu	Musette	Dna E. Solovieva.
Marcel, pictor	Dl P. Căldăraru	Purpignol	Dl V. Chicideanu
Collin, filosof	Dl C. Ujeicu	Alcindor	Dl N. Soculschi
Bennoit, proprietar	Dl A. Iarotzky	Sergentul gărzii vamale	Dl P. Vladimirov

Studenți, croitorese, cetățeni vânzători în bodegi și comercianți ambulanți, soldați chelneri, copii și fetițe etc. Acțiunea se petrece la 1830 în Paris.

PREȚUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 230 lei; Fotolii rândul I—VI 200 lei; Stal I. 150 lei; Stal II. 120. lei; Stal III. 100 lei; Balcon rândul I 120 lei; Balcon rândul II 100 lei; Balcon rândul III-VII 70 lei; Galerie numerotată 50 lei; Loji rangul I. 900 lei; Loji rangul II. 700 lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzis == Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

Casa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. = Începutul seara la orele 8 precis

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 863 — Bilete Seria 863

Cu concursul Celebrului Bariton SIGISMUND ZALESKI

Mercuri, 27 Aprilie 1927

Reprezentație extraordinară

TOSCA

Muzica de Giacomo Puccini. Dramă muzicală în 3 acte de V. Sardou, M. Ilica și G. Giacossa.
Dirigent: Jean Bobescu. Dir. de scenă: N. Bretan. Maestru de cor: Hermann Klee. Regizor: M. Georgescu.

Floria Tosca, cântăreață	Dna Aca de Barbu	Sacristanul	Dl M. Georgescu
Mario Cavaradossi	Dl Marius Nicolescu	Spoletta, agent de poliție	Dl M. Constantin
Barone Scarpia, Șeful poliției	Dl Sigismund Zaleski	Sciaronne jandarm	Dl A. Artamasov
Cesare Angelotti	Dl A. Iarotzky	Un temnicer	Dl A. Popovici
		Un păstor	Dna F. Piteiu-Georgescu

Un ajutant-Procurorul Statului, agenți secreți, călău, un copist, un ofiter, un sergent, soldați, zbiri, dame domni, cetățeni, popor, etc. Acțiunea se petrece la Roma: 1800.

PREȚUL LOCURILOR: Loji rangul I. 830 lei, Loji rangul II. 600 lei. Fotolii de orchestră 250 lei, Fotolii rândul I—VI. 200 lei, Stal I. 150 lei, Stal II. 120 lei, Stal III. 100 lei. Balcon rândul I 120 lei, Balcon rândul II. 100 lei, Balcon rândul III—VII. 70 lei. Galerie numerotată 50 lei

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzis == Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

Casa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. = Începutul seara la orele 8 precis

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 864 — Bilete Seria 864

Cu concursul Celebrului Bariton SIGISMUND ZALESKI

Vineri, 29 Aprilie 1927

Reprezentație extraordinară

RIGOLETTO

Operă în 3 acte de F. M. Piave. Muzica de G. Verdi. Dirigent: Jean Bobescu. Dir. de scenă: N. Bretan.
Maestru de cor: Hermann Klee. Maestrul de Balet: I. Ligeti. Regizor: M. Georgescu.

Duce de Mantova	Dl I. Andreescu-Mărgărint	Contele Monterone	Dl Z. Szabo
Rigoletto, bufon	Dl Sigismund Zaleski	Cavalerul Marullo	Dl A. Iarotzky
Gilda, fiica lui	Dna E. Orăgulinescu-Stănghe	Borsa Matteo	Dl L. Constantin
Sparafucile	Dl C. Ujeicu	Contele Ceprano (Cortegiani)	Dl Fr Balogh
Maddalena, sora lui	Dna F. Piteiu-Georgescu	Contesa de Ceprano	Dna A. Ducu
Giovanna, tăcăsoșitoarea		Ușier	Dl Ghinculov
Gilda	Dna A. Donabidovici	Pajul Ducesei	Dna E. Solovieva

Cavaleri, Dame de onoare, Pași, Stăjeri. Acțiunea se petrece în Mantua și împrejurimi secolul XVI.

PREȚUL LOCURILOR: Lojă rangul I. 830 lei, Lojă rangul II. 600 lei. Fotolii de orchestră 250 lei, Fotolii rândul I—VI. 200 lei, Stal I. 150 lei, Stal II. 120 lei. Stal III. 100 lei. Balcon rândul I 120 lei, Balcon rândul II. 100 lei, Balcon rândul III—VII. 70 lei. Galerie numerotată 50 lei

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzis == Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 866 — Bilete Seria 866

Cu concursul celebrului bariton

Sigismund Zaleski

și debutul

D-nei El. Saghin-Vrăbiescu

Luni 2, Mai 1927

FAUST

Operă în 5 acte (6 tablouri) de Gh. Gounod, libretul de Barbier și Carré. Dir. de scenă: N. Bretan.
Dirigent: Jean Bobescu. Maestru de cor: Hermann Klee. Regizor: M. Georgescu.

Faust	Dl M. Nicolescu	Margareta	Dna El. Saghin-Vrăbiescu
Mephistofeles	Dl Sigismund Zaleski	Martha	Dna F. Piteiu-Georgescu
Valentin	Dl P. Căldăraru	Siebel	Dna E. Solovieva
Wagner	Dl A. Iarotzky	Orășeni, soldați, femei, copii.	

Acțiunea se petrece într'un oraș din Germania în secolul XV.

PREȚUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 150 lei, Fotolii rândul I—III 120 lei, Fotolii rândul IV—VI 100 lei, Stal I. 85 lei, Stal II. 70 lei, Stal III. 60 lei. Balcon rândul I. 75 lei, rândul II. 60 lei, Balcon rândul III—IV 50 lei, Balcon rândul V—VII. 40 lei, Galerie numerotată 30 lei, Loje rangul I. No. 1—5 800 lei, Loge rangul I. Nr. 6—11 600 lei, Loge rangul II. No. 1—5 350 lei, Loge rangul II. Nr. 6—11 450 lei

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzis == Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

Casa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. = Începutul seara la orele 8 precis

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 869 — Bilete Seria 869

Cu concursul celebrului bariton

Sigismund Zaleski

Mercuri, 4 Mai 1927

AIDA

Operă în 3 acte (7 tablouri). Muzica de G. Verdi. Libretul de Antonio Gislanzoni.
Dirigent: Jean Bobescu. Dir. de scenă: N. Bretan. Maestru de cor: Hermann Klee.
Maestru de balet: I. Ligeti. Balerină: I. Gedeleanu.

Regele Egiptului	Dl A. Iarotzky	Ramfis, marele preot	Dl C. Ujeicu
Amneris, fiica lui	Dna Lya Pop	Amonasro, Regele Etiopiei, tatăl Aidei	Dl Sigismund Zaleski
Aida, sclavă etiopiană	Dna M. Nestorescu	Un sol	Dl V. Chicideanu
Radames	Dl R. Vrăbiescu		

Preoți, preotese, miniștrii, căpitani, soldați, funcționari, egiptieni, sclavi și prizonieri etiopieni, popor din Egipt. Acțiunea se petrece pe vremea puterii Faraonilor la Menfis și Theba.

PREȚUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 150 lei. Fotolii rândul I—III 120 lei, Fotolii rândul IV—VI 100 lei, Stal I. 85 lei, Stal II. 70 lei, Stal III. 60 lei, Balcon rândul I. 75 lei, rândul II. 65 lei, Balcon rândul III—V 50 lei, Balcon rândul V—VII. 40 lei, Galerie numerotată 30 lei. Loje rangul I. No. 1—5 500 lei, Loge rangul I. Nr. 6—11 600 lei, Loge rangul II. Nr. 1—5 350 lei, Loge rangul II. No. 6—11 450 lei

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzis — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. — Începutul seara la orele 8 precis

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 121 — Bilete Seria 121

Cu concursul D-nei

LIDIA BABICI

de la Opera Română din București.

Vineri 26 Aprilie 1929

REGELE YSULUI

Operă în 3 acte (5 tablouri) de E. Blau. Muzica de Ed. Lalo. Director de scenă: Constantin Pavel. Dirigent: J. Bobescu. Maestru de cor: H. Klee. Maestră de balet: El. Penescu-Liciu.

Regele	D-l C. Ujeicu	Jahel	D-l Al. Iarotzky
Mylio	„ Adrian Dan Ciriș	Margared	D-na Lya Pop
Karnac	„ A. Capavla	Rozenn	D-na Lidia Babici
Sindul Corentin	„ H. Demetrescu		

Nobili, războinici, preoți, soldați, paji, popoar, dame de onoare, servitori.
Acțiunea se petrece la Bretonia în timpul legendar.

PREȚUL LOCURILOR: Loji rangul I. 600 lei. Loji rangul II. 450 lei. Fotoliu de orch. (1-2) 150 lei. Fotoliu (1-3) 120 lei. Locul I. (4-9) 90 lei. Locul II. (10-15) 70 lei. Balcon I. (1-2) 70 lei. Balcon II. (3-4) 55 lei. Balcon III (5-7) 40 lei. Galerie numerotată 25 lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă. — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. Începutul la orele 8½ seara precis.

Tip. „Gazeta Romanească" Cluj 1928.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 673 — Bilete Seria 673

Cu concursul Dnei LIDIA LIPKOWSKA

Duminecă, 29 Noemvrie 1925

FAUST

Operă în 5 acte (6 tablouri) de Gh. Gounod, libretul de Barbier și Carré.
Dirigează: Maestrul Jean Bobescu. Maestrul de cor: Hermann Klee.

Faust	Dl N. Apostolescu	Margareta	Dna Lidia Lipkowska
Mephistofeles	Dl C. Ujeicu	Martha	Dna F. Piteiu-Georgescu
Valentin	Dl P. Căldăraru	Siebel	Dna A. Ionașcu
Wagner	Dl A. Iarotzky		

Orășeni, soldați, studenți, femei, copii. Acțiunea se petrece într'un oraș din Germania în sec. XV.

PREȚUL LOCURILOR: Fotolii de orchestră 130 Lei, Fotolii rândul I—III 110 Lei, Fotolii rândul IV—VI 90 Lei, Stal I. 80 Lei, Stal II. 65 Lei, Stal III. 50 Lei, Balcon rândul I. sulțac dela Nr. 1—11 60 Lei, rândul II. Nr. 1—12 50 Lei, Balcon rândul I. lăture dela Nr. 12—28 40 Lei, Balcon rândul II. lăture dela Nr. 13—20 32 Lei, Balcon rândul II—IV 40 Lei, Balcon rândul V-VII 32 Lei, Galerie numerotată 25 Lei. Loje rangul I. Nr. 1—5 450 Lei, Loge rangul I. Nr. 6—11 516 Lei, Loje rangul II. Nr. 1—5 280 Lei, Loge rangul II. Nr. 6—11 325 Lei, Lojă avant scenă rangul I. (pt. 8 persoane) 780 Lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. Începutul seara la orele 8 precis.

Tip. „Ionesa", Cluj.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 459 — Bilete Seria 459

Cu concursul D-nei

LIDIA BABICI

și a D-lui

Jean Athanasiu

de la Opera Română din București

Dirigează: MAESTRUL EGIZIO MASSINI

Duminică 26 Ianuarie 1930

RIGOLETTO

Operă în 4 acte de F. M. Piave. Muzica de G. Verdi. Dirigent: Egizio Massini.
Dir. de scenă: N. Bretan. Maestrul de cor: Hermann Klee. Maestră de balet: E. Penescu-Liciu

Ducele de Mantova	D-l I. Andreescu	Cavalerul Marullo	Cântăreți	D-l A. Iarotzky
Rigoletto, bufon	D-l Jean Athanasiu	Borsa Matteo		„ Tr. Nicolau
Gilda, fica lui	D-ra Lidia Babici	Contele Ceprano		„ N. Bobescu
Sparafucile	D-l C. Ujeicu	Contesa de Ceprano		D-ra Z. Circo
Maddalena, sora lui	D-na E. P. Cappellaro	Ujier		D-l T. Mâncu
Giovanna Inscăunarea Gildei	D-ra A. Donabidovici	Pajul Ducesei		D-ra M. Albișl
Contele Monterone	D-l Tr. Gavrilescu			

Cavaleri, Dame de onoare, Paji, Stăjeri. Acțiunea se petrece în Mantua și împrejurimi secolul XVI.

PREȚUL LOCURILOR: Loji rangul I. 500 lei. Loji rangul II. 350 lei. Fotoliu de orch. (1-2) 120 lei. Fotoliu (1-3) 100 lei. Fotoliu (4-6) 80 lei. Stal I. 70 lei. Stal II. 60 lei. Stal III. 50 lei. Balcon I. (1-2) 70 lei. Balcon II. (3-4) 50 lei. Balcon III (5-7) 30 lei. Galerie numerotată 20 lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă. — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. Începutul la orele 8½ seara precis.

OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 4 — Bilete Seria 4

Cu concursul D-nei

LIDIA BABICI

Dirigează: MAESTRUL EGIZIO MASSINI

Joi 6 Februarie 1930

BARBIERUL DIN SEVILLA

Operă bufă în trei acte de Cesare Sterbini. Muzica de G. Rossini.

Dirigent și Director de scenă: Egizio Massini. Maestru de cor: Hermann Klee.

Contele Almaviva	D-l T. Spătăru	Florello, servitorul Contelui	D-l N. Robescu
Bartolo, doctor în medicină	D-l Tr. Gavrilescu	Ambrogio, servitorul Doctorului	D-l P. Vladimirov
Rosina, pupila lui	D-na Lidia Babici	Berta, camerera Doctorului	D-ra A. Donabidovici
Figaro, barbier	D-l H. Demetrescu	Un ofițer	D-l Tr. Nicolae
Basilio, profesor de muzică	D-l C. Ujejeu	Un notar; Muzicanți; Soldați.	

PREȚUL LOCURILOR: Loji rangul I. 500 lei. Loji rangul II. 350 lei. Fotoliu de orch. (1-2) 120 lei. Fotoliu (1-3) 100 lei. Fotoliu (4-6) 80 lei. Stal I. 70 lei. Stal II. 60 lei. Stal III. 50 lei. Balcon I. (1-2) 70 lei. Balcon II. (3-4) 50 lei. Balcon III (5-7) 30 lei. Galerie numerotată 20 lei.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă. — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7. Începutul la orele 8½ seara precis.

Bilete seria 307. — OPERA ROMÂNĂ — Bilete seria 307.

VINERI, 21 OCTOMBRIE 1921

cu concursul

D-nei ELENA IVONY

soprană-dramatică a Operei Române din București

AIDA

Operă în 4 acte (7 tablouri). Muzica de G. Verdi. Libretul de Antonio Gislanzoni.

Dirigent: Maestrul Jean Bobescu. Direcția de scenă C. Pavel.

Maestru de cor: H. Klee. Maestru de balet: J. Ligeti. Prima balerină: Graciella Gallusz

DISTRIBUȚIA:

Regele Egiptului	D-l T. Gabrilescu	Radames, căpetenie oștei	d-l Z. D'Arle
Amneris, fiica	dna Lya Pop	Amonasro, regele Etiopiei, tatăl Aidei	dl. N. Apostolescu
Aida, sclava etiopiană	dna E. Ivony	Un sol	dl. S. Bacon
Radames	d-l T. Grosavescu		

Preoți, preotese, mandri căpitani, soldați, funcționari egipteni, sclavi și prizonieri etiopieni, popor din Egipt

Acțiunea se petrece pe vremea puterii Faraonilor la Menfis și Theba.

PREȚUL LOCURILOR: Loge I. Lei 177. Loge II. Lei 133. Fotoliu de orchestră Lei 35. Fotoliu Lei 28.50 Stal I. Lei 24. Stal II. Lei 18 Stal III. Lei 13. Balcon I. Lei 18.50. Balcon II—IV Lei 11.50. Balcon V—VI. Lei 7.50 Galerie Lei 5.50. Loc stal în parter I. 2.50 Loc de stalin galerie I. 2.20 Scaun de rezervă în portal fiecărui bilet în plus, 10% pt. cefatul de cinste

Garderoba se plătește la cassă un leu de fiecare loc. — Intrarea după ridicarea cortinei este interzisă. — Damele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Cassa este deschisă la orele 10-13 și 16-19.

Începutul seara la orele 20 precis.

Opera Romana

Miercuri, 4 Noembrie 1931

ora 8½ seara precis

se va reprezenta

TRUBADURUL

(Il trovatore)

Dramă în 4 acte (8 tablouri) de Salvadore Cammarano, în românește de N. Apostolescu. Muzica de Giuseppe Verdi. Direcția muzicală: Jean Bobescu. Maestru de cor: Hermann Klee. Maestru de balet: R. Morawsky.

DISTRIBUȚIA:

Contele de Luna	D-l N. Soculschi
Leonora	D-na M. Nestorescu
Azucena	D-na Lya Pop
Manrico	D-l Marius Nicolescu
Ferrando	D-l Tr. Gavrilescu
Ines	D-na A. Ducu
Ruiz	D-l Tr. Mihăilescu
Un țigan bătrân	D-l N. Prsemensky
Un trimis	D-l G. Znamirovschi

Insoțitoare ale Leonoarei. Curteni ai Contelui, soldați, țigani și țigance. Acțiunea se petrece în Biscaglia, parte în Aragonia, la în ceputul secolului XV.

PREȚUL LOCURILOR: Loje I. 350 L. Loje II. 250 L. Fot. de orch. 90 L. Fot. I. (1-3) 80 L. Fot. (4-6) 60 L. Stal I. 50 L. Stal II. 40 L. Stal 30 III. L. Pe loje parter 50 lei 25 L. Balcon III. (5-7) 15 L. Galerie 10 L.

Intrarea după ridicarea cortinei este strict interzisă — Doamnele cu pălării nu sunt admise în staluri.

Spectacolul se va începe la ora anunțată

Cassa este deschisă la orele 10-1 și 4-7.

Bilete seria 656. — Bilete seria 656.

Vineri, 18 Ianuarie 1935, ora 8½ seara precis

se va reprezenta

Cu concursul sopranei LIDIA LIPKOVSKA

Traviata

(Violetta)

Operă în 3 acte (4 tablouri). Muzica de Giuseppe Verdi. Dir. muzicală: Dr. N. Brody. Dir. de scenă: N. Bretan. Maestru de cor: Herman Klee. Maestru de balet: R. Morawsky. Solistă: I. Körösi.

DISTRIBUȚIA:

Violetta Valeri	D-na Lidia Lipkovska
Flora Bervoix	„ A. Donabidovici
Annina	Dra M. Albiși
Alfredo Germot	Dl I. Andreescu
G. Germont, tatăl lui	„ N. Soculschi
Gastone	„ G. Znamirovschi
Baronul Duphol	„ Al. Iarotzky
Marchizul D'Obigni	„ L. Popovici
Doctorul Grenvill	„ S. Chirvai

Acțiunea se petrece la Paris și împrejurimi.

TEATRUL NAȚIONAL OPERA ROMÂNĂ

Bilete Seria 765

Bilete Seria 765

Marți, 31 Decembrie 1935

ora 7 seara precis

se va reprezenta

In beneficiul înfometaților din Moldova și Basarabia

LILIACUL

Operă comică în 3 acte de Haffner și Gène. Muzica de JOHANN STRAUSS. Direcția muzicală: A. Ronai. Dir. de scenă: N. Bretan. Maestru decor: H. Klee. Maestru de balet: R. Morawsky. Decorurile după schițele pictorului W. Widmann.

DISTRIBUȚIA

Spectacolul va fi insoțit de un sketsch ocazional de revelion de Victor Papilian

Distribuția la sketsch:

Faust . . Dl Titi Simionescu

Mefistofel . Dl I. Tălvan

Arta modernă Dra M. Popovici

PREȚUL BILETELOR: Fot. de orch. 85 Lei, Fot. (1-3) 75 Lei, Fot. (4-6) 65 Lei, Stal I 45 Lei, Stal II 40 Lei, Stal III 30 Lei, Balcon I (1-2) 32 Lei, Balcon II (3-4) 25 Lei, Balcon III (5-7) 20 Lei, Galerie 15 Lei, Loge I (pt. 5 pers.) 300 Lei, Loge II (pt. 5 pers.) 220 Lei

In prețul biletelor se cuprinde și taxa pentru garderobă.

Bilete de vânzare la casa Teatrului.

Spectacolul se va începe la ora anunțată.

Spectacol realizat de colectivul Operei din Cluj în beneficiul înfometaților din Moldova și Basarabia – un gest de solidaritate, pe care îl demonstrează artiștii din Ardeal față de Basarabia

ANEXĂ 5

Personalități din Clujul interbelic

Directorul C. Pavel şi secretarul Calus Olariu

Dimitrie Popovici-Bayreuth

Jean Bobescu

Dna Ana Voileanu Nicoară, profesoară la Academia de Muzică din Cluj, a ridicat cronica muzicală la valoare de critică ştiinţifică în publicistica din Ardeal.

ANEXĂ 6

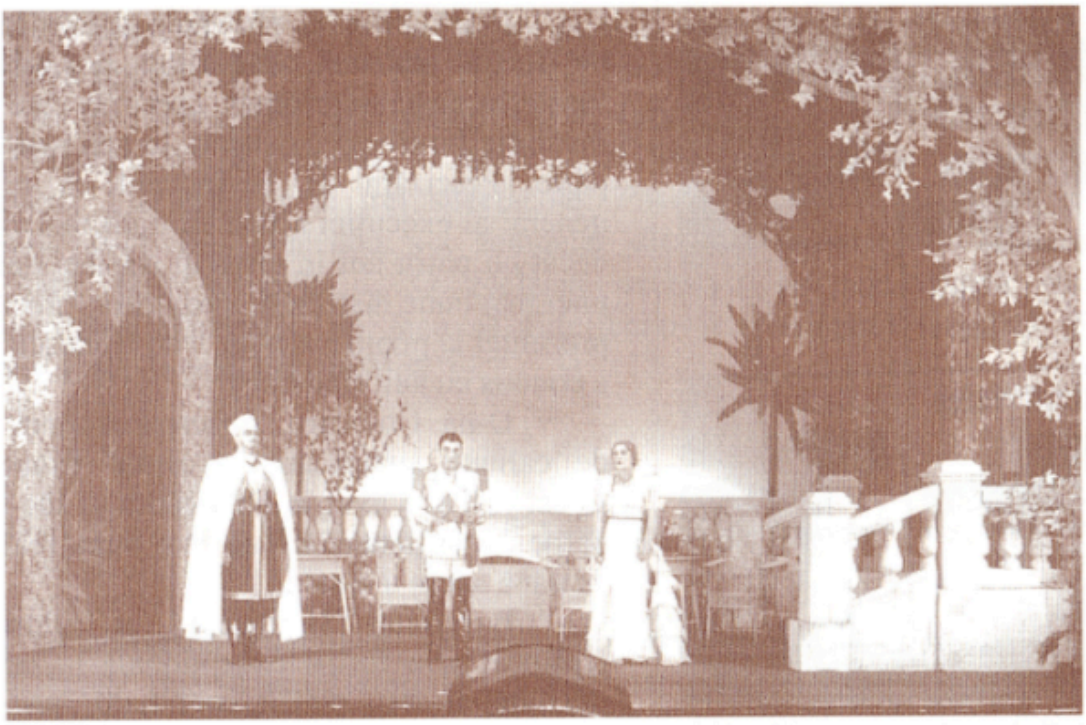
Fotografii din spectacolele Operei Române din Cluj din perioada interbelică

Rigoletto – printre interpreţi L. Mărcuş, N. Diducencu, L. Anca

Răpirea din serai – Lya Mărcuş, Constantin Ujeicu, Lya Hubic

T. Spătaru, A. Rozsa şi N. Soculschi în *Romeo şi Julietta*

***Iacobinul* – aplauze pentru V. Siomin, T. Spătaru, N. Bretan, A. Rozsa, J. Bobescu, F. Istrate, G. Simionescu şi A. Iarotzky**



Ţareviciul – **Constantin Ujeicu, Iuliu Andreescu, Ana Rozsa**

P. Mazilu, L. Mărcuş, C. Ujeicu, M. Popa, A. Iarotzky, C. Ursulescu

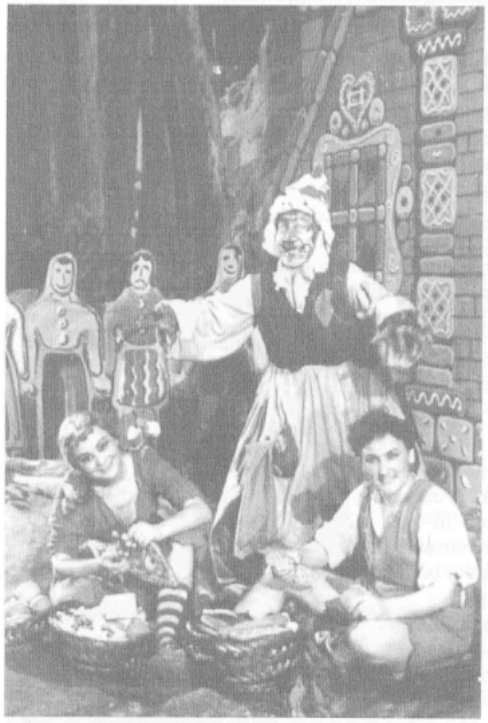
Constantin Ujeicu – Basilio

Gheorghe Znamirovski – Raoul

Constantin Ujeicu şi Nae Robescu
în *Ţareviciul*

George Busuioc

Orfeu şi Euridice – Lya Mărcuş, Maria Mihai şi Zeno Vancea



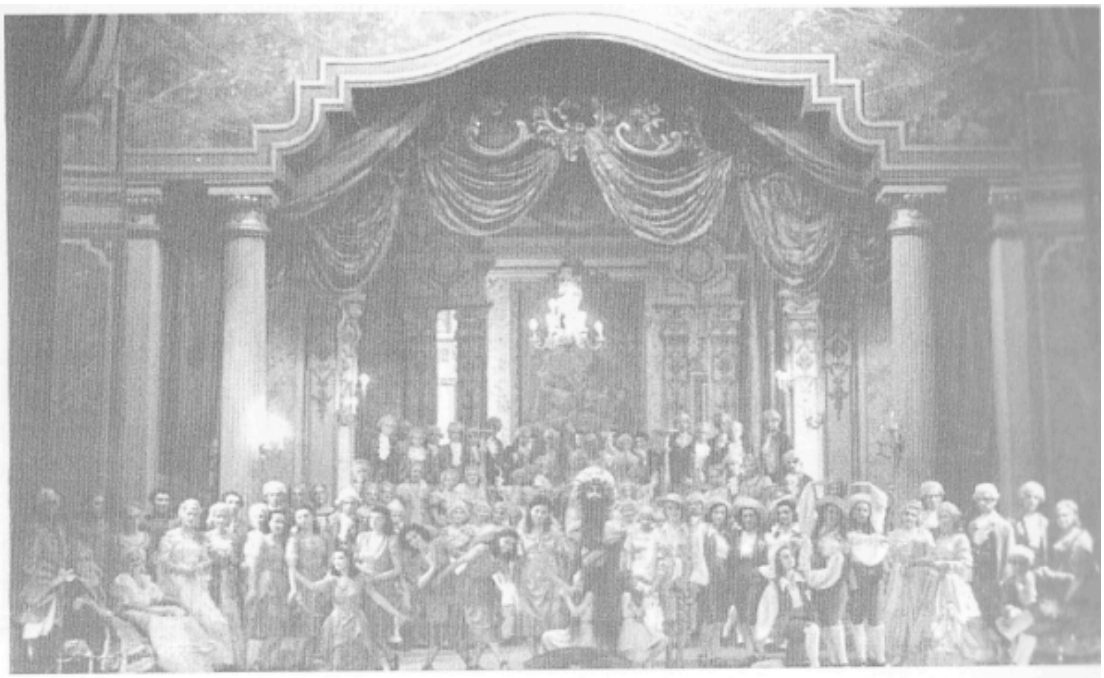
Hansel şi Gretel – S. Soltischi, Gh. Znamirovschi, L. Liseanu

Mona Lisa – Rainer Tăutu

După un spectacol de *Lakmé*. A.Ronai, F.Dobranscaia, G.Folescu (invitat), A.Iaroțchi, T.Spătaru.

Trubadurul **– A. Almăşnu, S. Simonetti şi M. Arnăutu**

Boris Godunov **– scena încoronării**



Dama de pică – „Pastorala”. În centru, Constantin Ujeicu

Constantin Ujeicu – Mefisto

Constantin Ujeicu – Boris și Jean Rânzescu

ANEXĂ 7

Din presa românească a perioadei interbelice

Opera Naţională din Cluj

Prin noi înşine

D-ra Anastasia Dicescu

Inchiderea stagiunei

Samson şi Dalila cu d-na Eug. Lucezarskaia

Stagiunea foarte productivă şi activă a Operei Române s'a închis cu opera **Samson şi Dalila** *având pe d-na Eug. Lucezarskaia în rolul Dalilei.*

Spiritul de imparţialitate ne dictează să recunoaştem că vocea şi chiar jocul de scenă al acestei cântăreţe sunt cu mult superioare celor din ultimii doi ani din vechea formaţiune a Soc. lirice.

Fără îndoială deasemenea superioară d-nei Lya Pop. Dar nici într'un caz nu poate fi asemănată cu Olimpia Mărculescu acea formidabilă voce de contraltă, acea rară artistă română care şi-a făcut celebritatea în Franţa cu acest rol, ca şi cu **Carmen, Azucena** *etc, dar care stă la Paris şi n'are loc la Opera Română. Nu discutăm acum motivele.*

Rolul Dalilei interpretat de d-na Lucezarskaia, cu toată superioritatea faţă de celelalte **Dalile,**

CRONICA MUZICALA

OPERA ROMANA

Spectacolele extraordinare cu baritonul SIGISMUND ZALESKI

TOSCA, FAUST, AIDA

Nu pînă după statul cui ... se ... ca *Nine Ivony* ar fi luat... surtul? — Direcțiunea Operei a adus pe *marele* baritonul Sigismund Zaleski pentru patru spectacole extraordinare. Sărbătorile dela sfîrșit cît, după informațiile ce s'au dat și pentru a și scăzut surplusul de civilizație (15 000 lei seral pentru fiecare celebritate) totuși cît direcțiunea a'n găsit necesitatea a-i face reclame în condeiași, *cu orice mijloace*. Și, bine a făcut, căci altfel nu merge la noi. Cazul e destul ilustrator rejete.

Dar aceia ne interesează mai puțin.

Și vedem însă din punct de vedere artistic muzical, dacă trei spectacole din toate trei ipostazele care leau nu dau pe Melistofele.

Din jocul lui de scenă, artistul ar putea cel mult să se gîndească la pași lui mari și sigur, mișcarea degajată, plină de curaj și eroism, siguranța relațiilor, adesea duse pînă la exagerațiune, ca și cînd scenă, aproape uitat în pasajele diverse bice culminante.

Ca privire la cînt, cîntăreții noștri, trebue să recunoaștem, fără prețerți de celebritate, nu și permit să mutilezze notele scrise, nici licențe de valori ori stresuri, nici adăugiri ori cîntări, cari par a sfida pentru, pe bietul Gounod, deșpre care credeam că a ajuns sărmanul omu muzică, atunci cînd a compus această operă.

In sfîrșit *Serenadei* cîntată de marele Zaleski a fost mult interesantă, incomparabil interesantă, dacă ne gîndim la G. Pulescu și O. Niculescu Basu.

Interesantă și estetică a fost fără îndoială, pentru incomparabila implenitate ce o dă d. Zaleski în fața cruci. E o concepție nouă și poate mult mai justificată decît frica de cruce cum am fost obișnuiți a vedea pe Melistofele din alte interpretări.

Deasemenea scoterea din scenă a lui Sebel, pe care l-ea bătut un roar de vals arțăitor. N'am găsit rațiunea prezenței lui Melistofele, în biserică, îmbrăcat cu haine și fărîmă pîraite în fața Margaretei. Exteriorizarea conștiinței sănătoase a Margaretei, care e chinuită de remușcări, nu are logică și mi nu e permis a fi introdusă în biserică, în văzul publicului și în sfînta religie. O repet, dacă mustrarea lui Sebel s'ar fi făcut la ușa bisericii, ar fi fost tolerabil.

AMONASRO, e pentru d. Zaleski un rol în care îșiștă mult corpul său mare și musculos bine dezvoltat. Ca voce, inferioară în pasagiile dulcase; tună lînă decît în cele violente. Admirabil în momentul cînd îșl blestemă copila și cînd o aruncă cu indignare la pămînt, spunînda-i că e sclava Faraonilor.

Ovicum, Jean Atanasiu e în acest rol atît de superior că nici nu suferă comparație.

In genere cîntăreții noștri vor folosi multe lucruri bune, dar mai ales au a folosi multe puncte slabe ale d. Zaleschi, pe cari dacă le-au observat și analizat, le vor evita. Și aceasta e un cîștig foarte fascinant, singurul care justifică gestul direcțiunii de a fi primit propunerea acestor spectacole extraordinare.

In aceste spectacole merită să fie relevate și alte elemente:

D. Marius Niculescu. (Cavaradossi) m'a surprins și impresionat foarte plăcut, cum — o mărturisesc — nu mă așteptam. După studiile de perfecționare făcute la Milano cu marele Vanzo, profesorul tuturor marilor celebrități, printre cari Gavelescu, Caruso, Battistini, Darclee etc. este îmbucurător că d. Marius Niculescu revine, în fără îndoială nu cu aceeași dispoziție care-i era caracteristică înainte de război cînd l-am auzit și cu bună speță.

Recomandăm semnele, ca și A. Iuneanu la stelie, ca să nu mai vorbim de celelalte pasagii admirabil redate, au provocat aplauze fortunoase, sincere, spontane foarte bine motivate, la scena desfășurată. Jocul său de scenă, interesant, logic, natural și bine ales. S'a dovedit un excesiv care merită cu prisosință din loc permanent la Opera Regală lîngă Caraveli și Georgescu și Iuneanu Ravier.

Dar, cînd se vor convinge conducătorii instituției noastre și vom avea și noi dreptul Rondei de valare cari trebuesc acum pulerii și cîștigîor ori nedescoperiți în Europa?

D-na Ivony în Tosca ne-a dat în acea seară cel mai splendid Puccini d'arte din câte am auzit de la Darclee încoace; dar ațît și numai în acea seară de... bună compunere?!...

D. N. Sirbulescu, un muzicant

EL. IVONY

MARIUS NICULESCU

cerea pe scena română și unui element ca Zaleski, Iuneanu și vrem Iulian real pentru artiștii și pentru publicul nostru.

Evident că da!

Zaleski e totu'odată o valoare atît de lăcătă în... *Boris Godunov* a lui Mussorgski, care încă din neînțelegere încă nu e montat la noi. La Milano, nu cu Tosca, nici cu Melistofele și nici ca Regele Etiopienilor din Aida s'a produs d. Zaleski. Ar fi fost cu siguranță proiectat. S'a produs cu Boris Goudunov în care are o creație de interesare cu Schaliapin, pe care — după unii, îl întrece. — după alții, E lăsă în urmă. În acest rol era interesant de văzut și pe reclama cîștigată cu acest rol, a venit la noi să ne... epateze ca Scarpia, ca Melistofele și ca Amonasro.

Fără să fie rău, dar în același timp fără să fie o strălucire, lumea noastră artistică precum și cea iubitoare de lucru nou, l-a urmărit cu atenție în toate trei rolurile.

SCARPIA d'lui Zaleski este totu'odată elegant și fin în genuri și mișcări, brutal pînă la paroxism și extrem de violent în momentele culminante dramatice, dar nu lăcătă de rafinat, nu lăcătă de finesă și dulce cum se cere în pasagiile amoroase, în care Cosletto-Duca îl mustru e cu totul superior, cu toate că nici acesta nu dispune de voce ca și... *marele Zaleski*, al cărui organ oboșit, în declin, oscilează, trădează și alergă la subterfugii antimuzicale.

MEFISTOFELE, interpretat de d. Zaleski este mai mult un scamator. Costumul acela gris, mantia albă cu etile a unei generative, linia generală nu e a unui Cavaler, figura și gestiile nu sînt ale unui Diavol ci un comediș din Angelotti din toate punctele de vedere.

D. C. Damian, prin de hamer ca la totdeauna. Figurație, Corul și orchestra la punct.

D. J. Avolti director de scenă și maestrul Pavlione la pentru și pe Faust au cîștigat cu pînă care o sumă de inițiați lucru în urma observațiilor mele din ultima trecută. E un semn că la noi la Opera nu sînt relectați și nici sugestiți cînd observațiile sînt sincere și juste. Numai ațe progresul și pentru aceea drum deschis.

Dona Petrini (Margareta) d. V. Rebonga (Faust) au prin multă parte, mult sentiment și multa grijă și atîta în interpretarea rolurilor.

D. G. Teodorescu (Valentin) plin de vigoare. Cupletul Soldatului de baleri în Iocnetea Valpugeri au fost mare efect. Și d. ne bucurăm mulțumit toate aplauzele pe care le ... recepționeazăd'ne Dallaspi din excesul de vocalele și celei dorini.

In Aida o nerăbdare deosebită d'nei Grecescu (Amneris). Are simțămînt de voce, inteligente, delicateță și sentiment, jocul de scenă bun, tovarș. Tînărul regăsit.

D. Cavaria, (radiciei); d. Stefan Iuneanu, (Iend.

D-na El. Ivony, problemă încă indeșcisă. Cum ... După actul al doilea este să nu mai cînte, dar spăndări pe că d-na El. Roman e'n lă și e gata s'o locuiască, s'a... îmbătrînit instantaneu...

Mult trebue să salere d. Georgescu după urma «Amneziei» primadonelor de... marcă!...

D. G. Folescu (Kurdin) excelent, impropăț din toate punctele de vedere.

Ansamblul era să vie peste cap din cauza dăjdiei muzicale, plictisite și fără suficientă iscodare și atenție din partea d-lui Tango. Par'că ar fi vrut o Rapsodă și ca ar să termine mai repede ... Numai lente și mărăgănă!...

Ce păcat!

Jeanne Mavrik

CIUTI și răspîndiți
CURIERUL ARTELOR

BALUL MASCAT

Operă în 3 acte și tableaux) de Giuseppe Verdi

Opera. Cu bale în mărăcine n'ind mult gustată, mai de multă vreme la noi.

Reluarea ei va aduce rejete la cunoștiință fără îndoială cîți generație tînăr și în general numărul Operei, obișnuit la scoteg studiu de desvoltare și operațiune, în acesta luă de asemenea și gust, ca și noi cei prăpăștiți etatea 30 de ani.

Dar tocmai pentru acest motiv, cred că se cere foarte multă grijă și foarte multă atenție pentru ca opera să fie prezentată în cele mai perfecte condițiuni de studiu și montare. Și dînd, ca pelerina montare, d. Jean Atanasiu, al doilea director de scenă a recepționat cu mare reserve, deși pînă este vorba cu altă ocazie — ta ne prezintă lucrarea lui Verdi în chip foarte deosebit, atractiv și foarte apropiat de realitate; nu mă pot ori de a constata cu plăcere de rău că distribuția rolurilor dela generală s'a fost foarte fericită, în deosebi și mai grăsă, rolurile n'au fost suficient studiate în acoasta privință, tărăgănarea cade asupra maestrului E. Tango, care trebuia să vadă cît spectacolul prim al acestei opere, pînă la cel mai trăzăr, cu lecii vre-o 5—6 secțiuni. A fost un moroc, că d. Tango a putut să scape prin... bengală, și nu din fotă pentru cap... de multe ori.

Deci, o cronică amănunțită, pentru moment nu trebue să scrie și, cu acestă ocazie observațiunii și reserve, precum și cu mentiunea că dacă direcțiunea va da o mai lărămă publicității pentru ca masele populare să fie cît mai larg în cunoștință caracterul atractiv al acestei opere, trebue ... ca ... lucrărănăie rejete și bunăînțelegerea marelui public, cîștigînd o'ncercări ori boga pe gît prea de timpuriu «Traiul Poporului» sau alte wagneriane.

FILARMONICA

Simfonia Alpilor

Ateneul Român a răsunat în seara de 30 Aprilie, din partea Orchestrei Filarmonice sub bagheta maestrului G. Georgescu, executînd monumentala Simfonie a «Alpilor», datorită celebrului compositor german și dirigentul celebru Richard Strauss, directorul Operei Maiștilor din Viena.

Această uriașă lucrare a maestrului german, este o pînă la incredibilă măreț și nervoș, totdeauna Occidenți s'a executat la noi, fie sub bagheta lui și a compozitorului. Se sub acea a dirigintelui Filarmonicei care a dovedit că la fel de perfect pe cel dînți, în simți și studiat cu grijă pînă în cele mai neînsemnate detalii, adăugînd și vigoarea timpului sale.

Simfonia Alpilor e o compozitie de teme programatice, ori descriptive, ori sentimentale, pînă de avînt și de vrere. E drept, unele din ele pentru upuite și mincinoșe, dar felul orchestrațiunii în unele părți de un modernism nu prea ultra, în unele de un romantism de visător, dau atîta varietate că nu te simți obosit deloc după o lectură cît de diverse sensibilă, prezintă în multe pagini chiar cu pasagii bizare, stridente pînă la paroxism.

Și cu toate că au gînd în general muzica neînțeleasă cu pași entuziasm, recunosc că multe pagini din Simfonia Alpilor m'au dat la delicii care, la extas și adînc la lămîmarice.

In aceeași seară am fost transportat în alte sfere de *Preludiul Pădurii* (din operă Siegfried) a celebrul coleo german Richard Wagner, în care genul descriptivpastoral a dat hamă un pastel de cea mai rară valoare.

Evident că interpretarea foarte îngrijită, foarte amănunțită studiată și pînă de vere a maestrului G. Georgescu, care este unul dintre cei mai de seamă dirigenți de orchestră ai lumii, inteligentul și nuanțat simțitor germanic, a fost o admirabilă contribuție și un desăvîrșit succes care-i impune respectul și admirațiunea noștri.

Recunoștința noastră este în această direcțiune, nu mai puțin și de îndemînă de la altă ... de idei, în care eu nu l am ... pe d-sa prin campanile ... contra filarmonicei și în apărarea contra concepțiunii sale de proteriu a străinilor în fața de Rondei.

•

Concertul anterior, consacrat muzicei franco-rondine, adică muzicei franceze prin concepție și structură orchestrală, și romînă prin autorii acestor compoziții, autori cari fiecării numai romînești, — în că fiecare pe hîrtie cîteva pînă.

După minunata simfonie în mi bemol a marelui nostru George Enescu și după ascultarea admirației și expresivei compoziții a tînărului d. Nona Otescu, — poate chiar cea mai de seamă și mai reușită dintre lucrările sale — maestrul G. Georgescu a pus în program «pour la bonne bouche» ca marele de tăcere a simfoniei, o și mai minunată lucrare a compozitorului Chabrier: *Joyeuse*, brodată pe o serie de melodii spanioole universal cunoscute, dar redate într'o formă prea interesantă și mai presus de toate recreativă, bucuroasă, foarte satisfăcătoare pentru auliei, mai ales pentru auliei maestor populare, care vîre să audiere muzica tocmai și mai mult pentru bucuria sufletească decît pentru echilibrîștică și acrobație cu algebra orchestrală.

Publicul a aplaudat cu tumultuș atît compoziția cît și pe maestrul Georgescu, pare-se... ca o eloșcentă subalterș: vîlăgi, d'lor compoziții rendue kunștiș armenești și Bolșoi la Chabrier, care'și lea numele fericitoare fiul din adîncul sufletului popular...

O mică lămîie și atît! A. M.

Nici gînd n'aveam de așa ceva, — cică nu mă înțelegeau. Dar sporovăiau ceva ei între ei mai mult pe șoptite.

Îmi părea că mă găsesc aproape de brațul lîngă care îl lăsasem pe sergentul rănit, oamenii de ispravă și îl chem:

— Nica, Tudor, veniți să prindem o pătrală.

Sergenții nu veneau. Timp de pierdut nu era. Ori mă prind ei pe mine, ori eu pe dînșii.

Mă apropie și intru în grămada de patru sau cinci soldați isteici.

Nici gînd de agresiune; dar poate de te înțelege cu ei, dacă pot. Chem din nou pe Nica și Tudor!

Cînd înțelegerea cu graiul viu se încurcă, recurgi la pantomime.

Cuprind peste mijloc pe unul cu un braț, pe altul cu celălalt și îl trag să șadem jos. Acum lucrez iar și cu mersul și cu bănuiala de a valma:

— Na comandant! Zum kommandant.

Și dau să ne instalăm la vale. Coasta era pieziș de tot, în cît trebuia numai să te pornești, pe urmă mergeai de-a berbelecul pînă te ispedicai de vreo tulpină. Acum, deodată, oamenii mei îmi păreau că înțeleg situația; căci graiul li-se deslegă și îmi cerură pîne.

— Hleba! Hleba!

Bucuros, îi le răspund.

— Hleba na comandant. Dosta hleba. (E pîne destulă la comandant).

Îmi simții mîrile amîndouă umplute de zăvîi și de unecrăit mustăților, cum dădeau să mi-le sfîșie. Și-ne rostogolirăm la vale, celălți din patrulă au fugit. Comandantul companiei, supărat oarecum de zgomotul ce care ne rostogolisem, mă întîmpină:

— Dar ce dracu faci de nu te astîmperi toată noaptea?

— Lasă, că îți aduse peșcheș doi bosniaci.

— Mulțumesc, dar ce să fac eu cu ei?

Vorbesc vre-o limbă?

— Numai pe a lor.

Le dederăm pîne și îi trimiserăm la comandantul de batalion.

*

Dimineața următoare, cum se făcu zină începu muzica.

Legăturile noastre — tot ca în preseară.

Cei dintîi trăsnit în frunte:

Pascu Leibovici, cizmar din București tată a șase copii. Rana este orbită, lăcît dădu cu soccetala, că ar fi ce dum-dum. Alții mai canoscători susțin că sunt glonțele obișnuite nemțești de calibru mare și din plumb moale, cari fac asemenea răni din apropiere.

Cînd fu dus la vale și bătrînul Eskenasy din București, rănit la brațul drept și în coastă. Apoi alții și iar alții.

După amiezi pela ora unu, căți mai rămăseserăm am fost încărcați și făcuți prizonieri. Mai eram de toți 40 de oameni cu ofițeri cu tot din compania a 12-a Regimentului 80 Inf. și plecasem în ajun 170.

Prea puțini au avut norocul de a se răzleți ca oameni de legătură. Celălți așteptă pe marginile Siretului, să le aștern un semn de întîlnire.

Lucian Boicaș.

La cafenea „Metropol"

Marția și Vineria cîntă muzica militară în celelalte zile concertează cea mai vestită muzică

De vorbă cu primadona Anastasia Dicescu

Într'una din serile de operă, mă pătrunsesem cu artistul Stănescu-Papa pe culoarele Teatrului Național.

— Aș vrea, dragă Papa, să vorbesc puțin cu Domnișoara Dicescu; poți să mă recomanzi?

— Cu dragă inimă.

Și n'așteptăm mai mult de cîteva minute și iată că „privighetoarea Basarabiei" vine uglobie de pe scenă, unde s'a dus să-și întreție în pauză camaradele.

Imediat după recomandările de rigoare, jovialul Papa anunță, fără introducere, scoțînd efectul unei bombe:

— Domnișoara e ziarist și vrea să-ți ia un interviu!

Domnișoara Dicescu, după o osciliare în zig-zag prin aer, afectează o prăbușire cu printr-o puternică emoție și rîde... și rîde...

Înfărșit, suntem înțeleși, mîne la 10 și un sfert dimineața, dar precis la zece și un sfert (un artist român punînd atîta preț pe precizie!) mă va aștepta acasă la dînsa.

A doua zi, nu înfărșii nici o clipă. Cînd am intrat, Domnișoara Dicescu făcea ultimele „aranjamente" de gospodină: prunca elegant perițele din colțurile canapelelor.

Ce plăcută e intimitatea artiștilor! Rampa mărește și exagerează oare-cum gestul și atitudinea celor care joacă, falsificîndul; numai în apropierea și firescul vieții de-acasă, poți gusta în voie bogăția de expresivitate a unui bun artist, obișnuit în a sublinia printr-o mișcare chiar cea mai mică intențiune.

Așa-dar, adulatoarea cîntăreață basarabeană se așeazăă comod pe canapea, se reazemă solid de speteză și... așteaptă, cu surîsul pe buze.

Mă fixez și eu pe scaun și... tac! Pahalm amîndoi de rîs.

— Ei, haide, nu mai aștepta banalele și rigidele întrebări; vorbește despre începuturile carierei dumnitale.

— Frumoase, ca'n toddeauna. Se organizau în Basarabia mici serbări românești; tatăl meu se'ngrija îndeosebi de ele. Subt ochii vigilenți ai administrației rusești, puteam totuși să strecurăm în serbările noastre, un pic de repertoriu românesc, din Alexandri bunăoară, *Cîntă-Cîntă* sau *Dol pîrnul și cîncî cărînul*. Mi-amintesc cu plăcere cum odată a venit la noi bătrînul actor din Iași, *Alexandrescu*, care, în fața reprezentantului oficial rus, ne-a ținut o înflăcărată cuvîntare patriotică. Noroc că Rusul nu știa boabă românește și nimeni din asistență n'a trădat cauza națională..."

Mă uit cu drag la marea artistă, care e și o bună românță. O rog să continue.

„...toate petrecerile noastre erau liniștite, căci nu participau la ele „cei o sută negri", extremiștii găligași, autorii vestitelor progromuri, ci doar moldoveni blajini. Asta se'ntîmpla pela 1910—1911. Cîntam de-atunci de-atunci; școala oficială, academie n'am făcut, am urmat lîngă, particular, cu multă stăruință, cursuri de canto la conservatorul *Privatnikof* din Petrograd și la *Cottonet*, la Roma, unde am stat doi ani.

Primul angajament l'am făcut la Odessa, unde am debutat în 1916, în Margareta din Faust.

În 1917, am fost invitată de soția generalului *Brussilof*, să cînt românește în lazaretele, în cari erau îngrijiți răniți ruși. Am fost la Kamenetz-Podolsk și apoi, în turneu, prin Podolia și Hotin.

Revoluția m'a surprins în Basarabia, unde mi s'a ars, deși eram fără nici-o vină, casa părintească dela moșie...

Artista suridă amar:

„...Sînt mai liberă și mai ușoară acum în peregrinațiile mele artistice. N'am urît însă și nu m'am despărțit de țăranii, cari îmi făcuseră atîta rău. Ba îi ajutam încă să-și citească scrisorile și mi-amintesc cum unul chinuit zadarnic atîta amar de vreme cu slova rusească, a învățat în cîteva zile să citească românește, în cursurile, cari s'au organizat seara pentru adulți.

Acum însă țăranilor li s'a 'mpulat capul cu teorii anarhiste. În zemstele de-odinioară s'alegeau cei mai buni dintre ei, în proporția de 1/3, căci două treimi erau votate de marii și micii proprietari. Acum, votul obștesc a scos toată neghina la suprafață. Cum are să-l intereseze starea bună a unei localități pe cel care nu-i legat de pămînt? O, de s'ar face mai ușe împroprietărea!..."

— Dar muzica? Ați uitat de ea!?

— Așa e. Unde rămăseșăm? A! la Aprilie 1916 am dat un concert la Iași, subt patronajul Reginei Maria și pentru operile ei de binefacere.

Am fost primită apoi la Palat și mult încurajată de buna noastră regină.

Am fost apoi angajată de D-ii *Athanasiu*, în Mai 1918, pentru 6 reprezentații, cu Rigoletto și Faust.

Am intrat în urmă în înghebarea de operă făcută de D-nii Bobescu și Athanasiu, în Chișinău, în stagiunea 1918—1919 și s'au cîntat 10 opere fără subvenție și cu artiști buni; în afară de Athanasiu, erau Costescu-Duca și Borelli.

Sala proastă și mică din Chișinău, cu un nenorocit tunetu prin jură, au prăbușit o operă așa de bine începută.

Teatrul Puskin din Chișinău, de altfel boicotat de Evrei, cari-s jumătatea populației orașului, nu se putea utiliza, fiind al unei Societăți rusești.

În Aprilie trecut am fost angajată aci, în Cluj; între timp, am mai făcut un turneu prin Basarabia cu concerte românești și am dat un concert la București, la Ateneu, cu mult succes moral.

— Dar publicul clujean?

— Nu prea, stăruitor; dacă jertfele, care se fac cu opera de aici, le-am afla la Chișinău. O, cum ar alerga toată lumea s'asculte muzică! Dar nu-i nimic; vom stăruí și lucrurile se vor îndrepta, treptat, treptat. În România-Mare, dorită mult și de noi, Basarabeni, nici o jertfă nu e prea... mare..."

Și drăgălașa artistă își reia surîsul obișnuit, face un moment, apoi rîde, rîde... scoțîndu-se brusc: uitase că la ora 11 are repetiție la teatru.

Cum te fură amănunte!

O. Tiatu.

Cumpăr casă de fier

CITIȚI

Cărțile pedagogice, literare și popu

din Editura Librăriei H. STEINBERG & FIU Str. Lipsc
București. Precum și la toate Librăriile
din Transilvania și Ardeal.

Asupra prețurilor prevăzute în această listă se acordă reducțiune: rabat la cărțile literare, 20%, rabat la cele pedagogice, cele popu netto. Orice comandă trebue să fie însoțită de cost, transportul legiul priveșe pe cumpărător. — Mărfurile călătoresc pe contul destinatorului.

Cărți pedagogice:

Căpărăș. — Psihologie și pedagogie traducere de I. G. Marinescu
Dr. V. Ghidionescu. — Introducere în pedagogie și pedagogie experimen tală, premiată de Academia Română
Dr. St. Constantinescu. — Din problemele educației — ediția II, premiat de Academia Română
C. Sălăveanu. — Ce îndrumare să dăm fiilor noștri
Dr. Patriciu. — Metodica învățămîntului primar
» — Didactica generală
A. Lapu Antonescu. — Metodica Limbii române
C. Selemane. — Cîntica Pericilor
V. Manicona. — Îndrumări noi în învățămîntul primar
» Reforma cruciului și surmenajul școlar
Ș. Dumitrescu. — Rousseau și Herbart ca pedagogi și filosofi
A. Lapu Antonescu. — Cheștiuni de învățămînt
C. Teodorescu și G. Simionescu. — Tratarea și corectarea temelor
G. A. Dima, etc. — Metodica Gramaticei, Aritmeticei și Geometriei
I. Gălăineanu. — Psihologie ed. 15-a din nou revizuită
» Noțiuni de Pedagogie Generală
» Istoria Pedagogiei
» Didactica
Dr. M. de Fleury. — Corpul și sufletul copilului - traducere de I. G. Marinescu
I. G. Marinescu. — Spicuiri din Psihologie și Pedagogie — Traduc
Al. Valeria. — *„Legile"* pentru școalele normale și seminarii

Cărți literare:

NUVELE ȘI SCHIȚE

I. A. Basarabescu. — Un dor implinit, premiată de Academia Română
D. D. Petrescanu. - Thimotei Mucenicul ed. II, premiată de Academia Rom
» Candidat fără noroc ed. II
C. Moldovanu. — Majestatea morții
» Sărbătoarea palei
» Negustori de arome ed. II. 9—
Nicăifor Crainic. — Icoanele vremii
V. Demetrius. — Dragoste neîmpărtășită
» Strigoiul
M. Theodoriate Carada. — În cumpănă
Tolstoi, Boccario, etc. — Cele mai frumoase povestiri Seria I
Zola, Gorki, etc. — Cele mai frumoase povestiri Seria II
V. Crăjescu. — Pagarul din seminar — vol. II.
» La ajunul Crăciunului — vol. III
» Pe drum — vol. IV
Ion Drăncenu. — Nuvele
Sp. Popescu. — Moș Gheorghe la expoziție
Gr. Popescu Cîndești. — Eroșeave
Th. Speranția. — Proză
D. Teleor. — Nuvele alese
L. Bicheliu. — Eșaloane Romînașe
I. Agărbiceanu. — Popa Nu-n
» Lăcuștoaia în Paraseni
Al. Ciura. — Sub steag străin
M. Theodorian-Carada. — Vasile Lascăr 1852—1907
Al. Ciurea. — Sub ocupație, Strapari „Mackensen"
M. Theodorian-Carada. — Varia Lascăr Discursuri politice
I. Crăiță. — Schițe

NOTE ȘI IMPRESII

Radu Cosmin. — Exodul în Moldova (pagini de prilogire)
Emil Nicolau. — Rondeli în ghiarele Bolșevicilor
Ion Dragu. — Drumuri de Sînge
N. Iorga. — Amintiri din Italia
O. Wilde. — Poeme în proză
Mehor D. Mirahescu. — Din Strămoși
St. G. Sergent. — Amintiri din război

ROMANE

Ch. Dickens. — Un Poem de Crăciun
I. Giurgea. — Pribegie

FILOSOFIA CRITICĂ ȘI SOCIOLOGIE

Lady Cerkhaus. — Adevărații Israeliți
E. Lovinescu. — Critice vol. IV
E. Kriteanu. — Romeni Roman
C. Moldovanu. — Autori și Actori

TEATRU

Molière. — Tartufle
H. Ibsen. — Brand
C. Moldovanu și M. Răduleanu. — Pe aici nu se trece
C. Nădejdeanu. — Flotarii
Radu Rosetti. — O lacrimă
L. Negruzzi și D. Rosetti. — Nazat
V. Cosescu. — Strămoșii (teatru școlar)
P. Ioanica Pastion. — Două sentințe

VERSURI

V. Demetrius. — Cîntarul Misantropului
C. Moldovanu. — Cetatea Soarelui
Vasile Mihail. — Versuri
A. Mandru. — Floarea Tiberiei
Radu Rosetti. — Valuri
» Cele din urmă
» Din toate
I. Al. George. — Aquile
» Domus Tacitana
T. Dafinca Dafin. — Cîntă Voiță fîi trăsnet
Goethe. — Hermann și Dorothea, text german

MEDICINĂ POPULARIZATĂ

Dr. C. Zamfirescu. — Tifosul Exantematic
Dr. Th. Mihăescu. — Consultațiunile medicale la spitalul Colțea

iad, unde *El* i se 'nfăţişează onorat de draci, strigoi şi strigoaice. Corul infernal cu *Sö, sö, her Sabak* etc. construit pe acorduri de septima micşorată; este foarte ingenios, original, şi într'adevăr satanic. Năvala dracilor şi spiritelor rele în scenă, într'o lumină de foc, pe un fond de stânci şi grote este feerică şi îngrozitoare. Dansul strigoaicelor, reprezintând slăvirea lui Satana e caracteristic; apoi strângerea tuturor duhurilor rele în jurul lui Mefisto, căderea lui în genunchi şi declaraţia de supunere, ţisă repede şi surd pe o singură notă (do) îţi dă impresie de ceva straniu, care te'nfioară. Interesantă şi plină de efect este apoi scena când i se aduce lui Mefisto *pământul*, pe care el îl joacă în mâini şi filozofând asupra nimicniciei pământului şi asupra forţei lui Satana, îl aruncă sfărâmându-l. Dar Faust are o viziune. Margareta îi apare cu gâtul tăiat de sânge. El preslimte o nenorocire şi îi cere lui Mefisto să l duce cât mai repede la ea.

ACTUL III. Margareta e în închisoare. Ea şi-a omorît copilul şi e condamnată la moarte. Faust pătrunde în închisoare. Încearcă s'o facă să fugă, dar ea respinge propunerea văzând pe Mephisto şi preferă să moară, convinsă că va fi ertată de Dumnezeu.

Începutul actului e marcat cu un preludiu în orchestră, unde viorile au activitatea principală. Margareta îşi cântă durerile, durerea dragostei pierdute şi remuşcarea pentru crima comisă. Melodia e plină de accente dramatice, provocând milă şi simpatie. Revederea cu Faust e un duet plin de accente duiovse. Cantilena «*Lontano, lontano*» (*Departe, departe*), de o structură melodică simplă, construită în *duo* la intervale de preferinţă terţe şi sexte, e delicioasă. Execuţiunea trebue să fie cât se poate de frumos colorată.

ACTUL IV se petrece în Grecia. Frumoasa *Elena* înconjurată de suita ei, tronează în bogăţia frumuseţilor naturei, lângă malul mărei. În fund se zăreşte marea unde sirenele se joacă prin apă.

Boito, recurgând la al doilea Faust al lui Goethe, îl duce pe acesta în Grecia, ţara frumosului. Acum autorul nu scapă ocazia de a ni da un model de versificaţie excelentă, mânuind spondeul şi dactilul, spre a reda şi mai plastic împreună cu ritmul musical şi scenariul, coloritul şi caracterul clasic-elin.

Actul începe cu o dulce cantilenă în duet (Elena şi Panthalis) cu acompaniament de harpă. Urmează dansul grec al Coretidelor, după care Faust apare, condus de Mephisto, căruia îi ceruse s-i dă o altă femee spre a uita pe Margareta. Faust se înamorează de Elena. Aria mărturisirei dra-

Sforţările lui Mephisto au fost zadarnice; geniul răului e învins. Mephisto fluieră desperat şi se afundă în văzduh.

În *Epilog*, frumoasa poveşte muzică în aria de reconciliare a lui Faust. Olată cu sfârşitul desperat a lui Mephisto şi după ce te familiarizezi cu ea, din ce în ce descoperi noi frumuseţi, noi pasagii melodice interesante şi atractive, noi armonii bizare dar logice, stribente dar caracteristice, duioase dar dramatice, cu succesiuni adesea prea puţin uzuale, cu construcţiuni

EL. SMIRNOVA (Maestră de Balet, Solistă)

OBUHOV
(Prim solist de Balet)

I. ROMANOV
(Maestru de Balet Solist)

I. ROSENSTECH
(Şeful Corului Operei Române)

se aude din nou corul din prolog, contrapunctice, de un simfonism

Sărbătorirea Soc. coral

Ziarele anunţă, în chip foarte modest şi fugitiv că Soc. corală «Carmen», cu prilejul împlinirei a zece ani de activitate va da la 1 Ianuarie 1923 ora 3 p. m. un concert sub direcţiunea şi cu concursul maestrului George Enescu şi al orchestrei Operei Române.

Par'c'ar fi vorba de un concert oarecare, de o însemnătate oarecare, al vreunui biet cântăreţ, sau unei mici grupări înjghebate de eri-alaltăeri, de către nişte mărunţei necunoscuţi pentru a... se juca de-a concertele... Da, par'că nici conducerea şi concursul maestrului G. Enescu n'ar mai prezinta cine ştie ce interes.

Cum? Se sărbătoreşte o activitate de *două-zeci de ani*, douăzeci de ani de activitate a unei societăţi corale, care a făcut o dară luminoasă puternică pentru desvoltarea cântului coral în ţară, *două-zeci de ani* de propagandă naţională sădind în inima tuturor celor din Regat ideiţul frumos al Unirei, pregătind terenul, pregătind sufletele româneşti prin cântări corale pe calea Unirei, pentru răsboiul desrobirei fraţilor şi... o biată informaţie strecurată în gazete este suficientă?

Mi-aduc aminte că, paralel cu societatea muzicală «Flora» risipită odată cu dezertarea mobilizării, societatea «Carmen» sub conducerea iluzionistului D. G. Kiriak, timp de aproape cinci-spre-zece ani, sub egida muzicei corale naţionale, s'a făcut cea mai intensă şi mai înverşunată propagandă de redeşteptare şi înflăcărare a simţimintelor româneşti, picurând în inimile chiar ale celor mai nepăsători înstrăinaţi de neam, dragostea şi respectul faţă de melodia românească, cizelată, înfrumuseţată, şi strecurând în cutele cele mai ascunse ale gândirii celor din Regat ca şi celor de peste Carpaţi, nădejdea zilei celei mari a unirii tuturor fraţilor.

Concertele soc. «Carmen» ca şi cele ale «Florei» nu erau concerte care să dovedească lumei numai arta, valoarea muzicei româneşti; ci odată cu aceasta, ba în prima linie respira suflul românesc, tendinţa sădirii simţimintelor de unire, ideal care trebuia să se înfăptuiască din ceas în ceas.

Şi, dacă la «Carmen» se auziau de multe ori şi bucăţi clasice — azi îmi explic şi văd mai clar — era pentru a atrage în acelaş cazan de fierbere, simpatia şi respectul şi al străinilor şi mai ales al celor înstrăinaţi cu sufletul de tot ce e românesc, al snobilor cari — în chipul acesta erau forţaţi să se hrănească şi cu cât de puţină muzică românească, cu

de două-ze
asociaţiuni,
a sufletelor
formaţie p
Dar ceea
gerat inima
acestui co
care nu v
celui pre
sacru şi
strâns un
toate trep
stele şi
veneraţie
reţă şi
fidelitate
chiar de
şi unire
două-zec
ideie.
Nu vă
D. G. K
teia şi
să slujes
toţi.
Este
într'un
soc. «
marele
fletul a
E cu
întreg
«Carm
rţiere
A
Che
vară
tăţile
mari
ar fi
cepe
lui K
ne a
tantă
tore
a So
Pe
tosta
cu k
ţin
O
serb
mar
plu
ma
dea
tru
să
rat
nig
câ
tre
«C

ANEXĂ 8

Opera Română din Cluj în turneu prin țară

Ansamblul Operei Române din Cluj, în turneu la Cernăuți

Teatrul Comunal Timișoara

OPERA ROMÂNĂ CLUJ

Duminecă, 12 Septembrie 1937

ora 9 seara precis

REPREZENTAȚIE DE GALĂ

SEARA MARE

DISTRIBUȚIA:

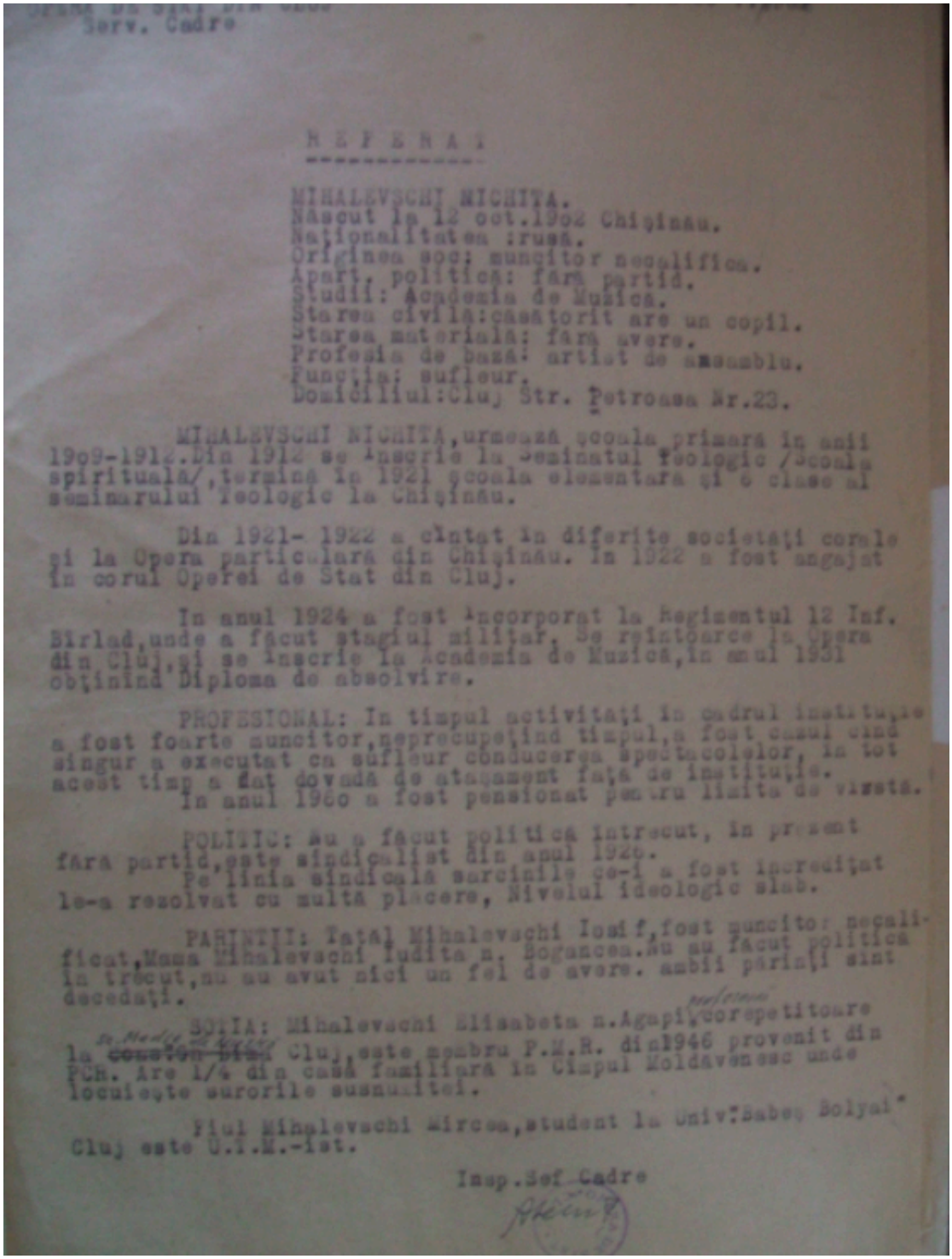
Marian . Dl Dr. M. Săveanu
Lia . Dna F. Dobrancăzia
Mihai . Dl Dr. T. Spătaru
Veta . Dna A. Ducu
Dinu . Dl M. Georgescu
Un servitor . „ A. Alexăgeanu

Prețul locurilor:

Personalul Operei Române din Cluj în turneul dela Arad, în vara anului 1927

ANEXĂ 9

Documente din Arhiva Operei Naționale din Cluj–Napoca



Serv. Cadre

R E F E R A T

MIHALEVSCHI MICHITA.
Născut la 12 oct.1902 Chișinău.
Naționalitatea :rusă.
Originea soc: muncitor necalificat.
Apart. politică: fără partid.
Studii: Academia de Muzică.
Starea civilă:căsătorit are un copil.
Starea materială: fără avere.
Profesia de bază: artist de ansamblu.
Funcția: sufleur.
Domiciliul:Cluj Str. Petronela Nr.23.

MIHALEVSCHI MICHITA,urmează școala primară în anii 1909-1912.Din 1912 se înscrie la Seminatul Teologic /Școala spirituală/,termină în 1921 școala elementară și 6 clase al seminarului Teologic la Chișinău.

Din 1921- 1922 a cîntat în diferite societăți corale și la Opera particulară din Chișinău. În 1922 a fost angajat în corul Operei de Stat din Cluj.

În anul 1924 a fost încorporat la Regimentul 12 Inf. Bîrlad,unde a făcut stagiul militar. Se reîntoarce la Opera din Cluj,și se înscrie la Academia de Muzică,în anul 1931 obținînd Diploma de absolvire.

PROFESIONAL: În timpul activității în cadrul instituției a fost foarte muncitor,neprecupețind timpul,a fost cazul cînd singur a executat ca sufleur conducerea spectacolelor, în tot acest timp a dat dovadă de atașament față de instituție.
În anul 1960 a fost pensionat pentru limita de vîrstă.

POLITIC: Nu a făcut politică în trecut, în prezent fără partid,este sindicalist din anul 1926.
Pe linia sindicală sarcinile ce-i a fost încredințat le-a rezolvat cu multă plăcere, Nivelul ideologic slab.

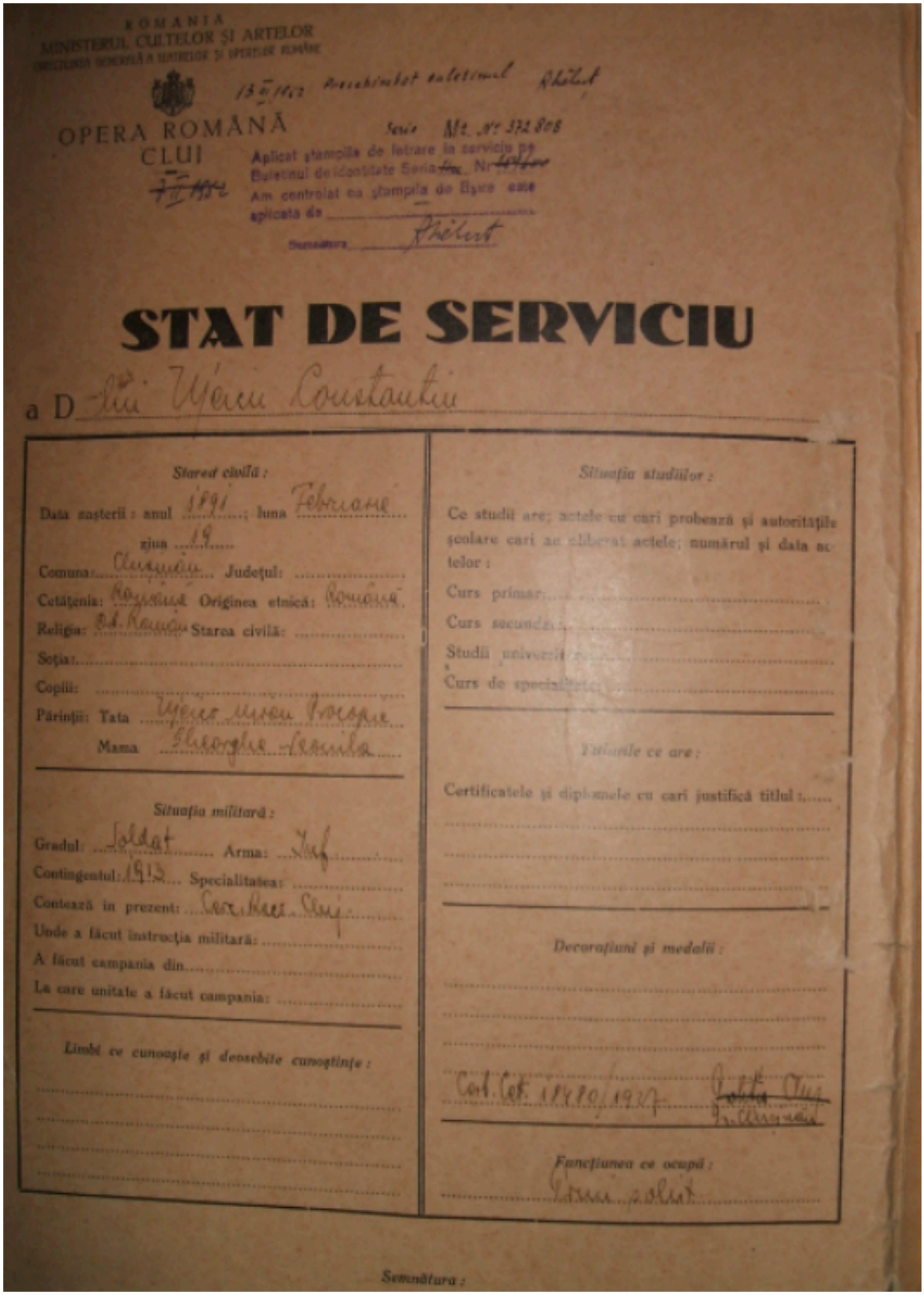
PARINȚII: Tatăl Mihalevschi Iosif,fost muncitor necalificat,Mama Mihalevschi Iudita n. Boganceu.Nu au făcut politică în trecut,nu au avut nici un fel de avere. ambii părinți sînt decedați.

SOȚIA: Mihalevschi Elisabeta n.Agapi,corepetitoare la ~~consiliul~~ Cluj,este membru P.M.R. din1946 provenit din PCR. Are 1/4 din casă familiară în Cîmpul Moldavenesc unde locuiește surorile soțului.

Fiul Mihalevschi Mircea,student la Univ."Babeș Bolyai" Cluj este U.T.M.-ist.

Insp.Șef Cadre

Biografia lui Mihalevschi Nichita



ROMANIA
MINISTERUL CULTELOR ȘI ARTELOR

OPERA ROMÂNĂ
CLUJ

Aplicat ștampila de lăsare la serviciu pe Buletinul de identitate Seria ... Nr. ...
Am controlat cu ștampila de ieșire care aplicată de ...
Semnătura ...

STAT DE SERVICIU

a D-lui Ujeicu Constantin

Starea civilă:

Data nașterii: anul 1891; luna Februarie
ziua 19
Comuna: Cluș Județul: ...
Cetățenia: Românească Originea etnică: Română
Religia: Ort. Răsăr. Starea civilă: ...
Soția: ...
Copiii: ...
Părinții: Tata Ujeicu Ioan Procopie
Mama Gheorghe Aurelia

Situația militară:

Gradul: Soldat Arma: Inf.
Contingentul: 1913 Specialitatea: ...
Contează în prezent: Corp. Cluș
Unde a făcut instrucția militară: ...
A făcut campania din ...
La care unitate a făcut campania: ...

Limbi ce cunoaște și deosebite cunoștințe:

Situația studiilor:

Ce studii are; actele cu cari probează și autoritățile școlare cari au eliberat actele; numărul și data actelor:
Curs primar: ...
Curs secundar: ...
Studii universitare: ...
Curs de specialitate: ...

Titlurile ce are:

Certificatele și diplomele cu cari justifică titlul: ...

Decorațiuni și medalii:

Cert. Cet. 1920/1927 Cetate Cluș

Funcțiunea ce ocupă:

Corpul solist

Semnătura:

Prima pagina din dosarul solistului C.Ujeicu

REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ

MINISTERUL ARTELOR ŞI INFORMAŢIILOR

CONSERVATORUL DE MUZICĂ ŞI ARTĂ DRAMATICĂ DIN CLUJ

Certificat de absolvire

Direcţiunea Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică din Cluj certifică prin aceasta, că

D.l. Ujeicu Constantin născut la 19 Februarie 1891 în comuna

Chişinău judeţul Lăpuşna de cetăţenie română cu sfârşitul anului şcolar 1947/1948

a absolvit secţia cânt şi operă

cu media 10 zece

Drept care i se eliberează acest certificat cu Nr. 24

Cluj, la 20 Decemvrie 1948.

DIRECTOR:

Semnătura titularului:

SECRETAR GENERAL:

Certificat de absolvire a Conservatorului de Muzică și artă Dramatică din Cluj acordat basului C.Ujeicu

REGATUL ROMANIEI

Primaria Municipiului Chisinău

CERTIFICAT DE NAȚIONALITATE.

No. 13174/37685

Luna Februarie ziua 17 anul 1939.

Noi, Primarul Municipiului Chișinău, jud. I dupăsna atestăm că D-l Ujeicu Constantin de profesiune artist de operă domiciliat în Cluj str. Iorga Iaium 44h fiul lui Milon și Monica Soția sa ..... născută la ..... în comuna ..... jud. ..... țara ..... și copiii lor, anume:

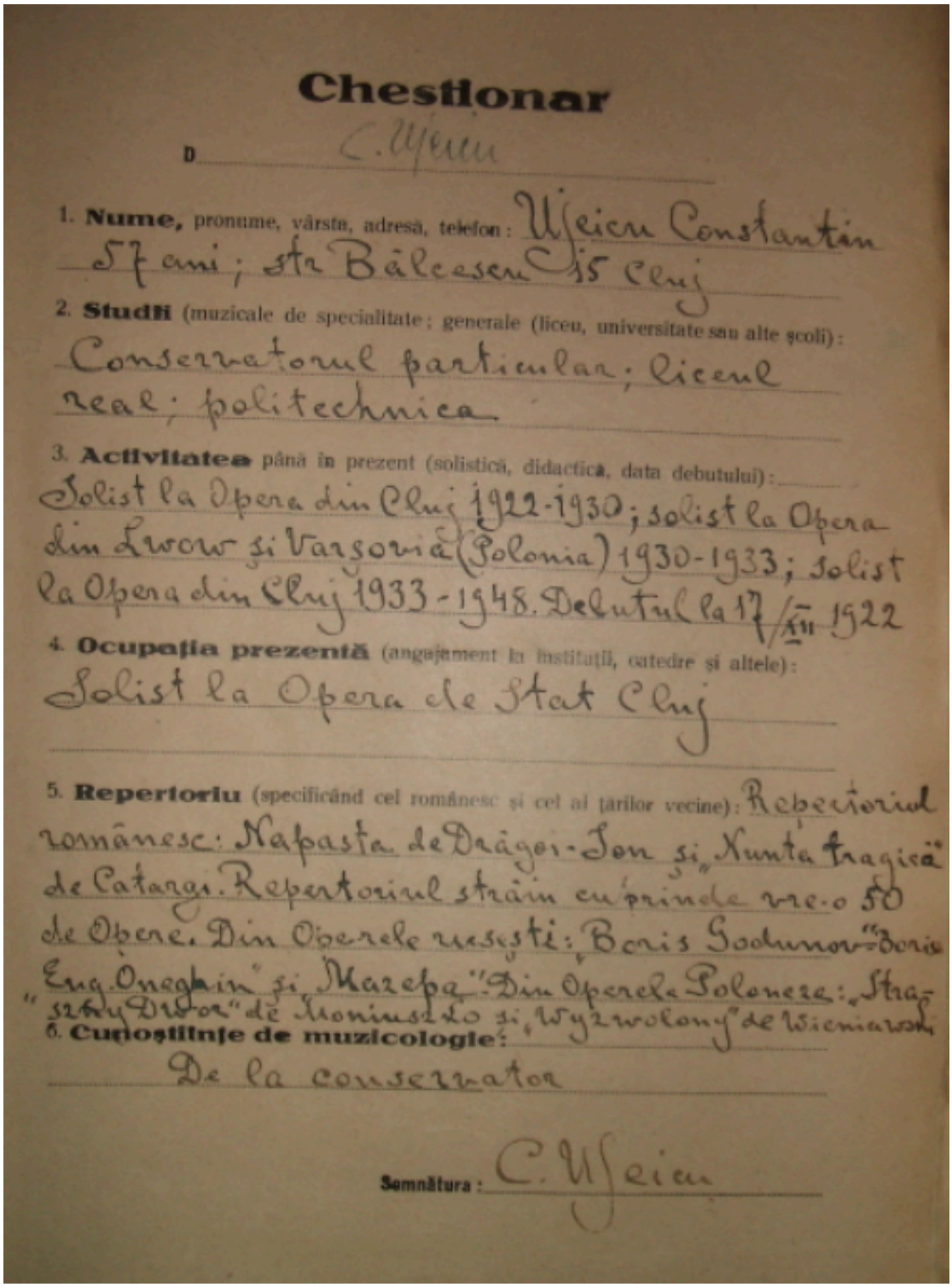
1) ..... născut la ..... în
2) ..... „ ..... „
3) ..... „ ..... „
4) ..... „ ..... „
5) ..... „ ..... „
6 ..... „ ..... „
7) ..... „ ..... „
8) ..... „ ..... „

au naționalitatea română, fiind înscris la No. 28 în registrul de naționalitate întocmit în conformitate cu dispozițiunile art. 53 și următoarele din regulamentul privitor la constatarea naționalității române.

Primarul Municipiului Chișinău.

Secretar

Certificat de naționalitate eliberat lui C.Ujeicu de Primăria Chișinău, pentru ai servi la angajare la Opera Română din Cluj



Chestionar

D C. Ujeicu

1. **Nume,** pronume, vârstă, adresă, telefon: Ujeicu Constantin 57 ani; str Bălcescu 15 Cluj

2. **Studii** (muzicale de specialitate; generale (liceu, universitate sau alte şcoli): Conservatorul particular; liceul real; politechnica

3. **Activitatea** până în prezent (solistică, didactică, data debutului): Solist la Opera din Cluj 1922-1930; solist la Opera din Lwow şi Varşovia (Polonia) 1930-1933; solist la Opera din Cluj 1933-1948. Debutul la 17/XII 1922

4. **Ocupaţia prezentă** (angajament la instituţii, catedre şi altele): Solist la Opera de Stat Cluj

5. **Repertoriu** (specificând cel românesc şi cel al ţărilor vecine): Repertoriul românesc: Napasta de Drăgoi-Jon şi „Nunta tragică" de Cătargi. Repertoriul străin cuprinde vre-o 50 de Opere. Din Operele ruseşti: „Boris Godunov" „Boris Eug. Onegin" şi „Mazepa". Din Operele Poloneze: „Straszny Dwor" de Moniuszko şi „Wyzwolony" de Wieniawski

6. **Cunoştinţe de muzicologie:** De la conservator

Semnătura: C. Ujeicu

Materiale din dosarul personal al lui Constantin Ujeicu, de la Opera Română din Cluj

OPERA ROMÂNĂ CLUJ

No. 15 /1938

5 MART 1938

PROCES - VERBAL

Dresat în ziua de 5 Martie 1938 în localul Teatrul Naţional Cluj cu D-l Ujeicu Constantin care prezentându-se pentru a depune jurământul în calitate de Solist face următorul jurământ:

Eu Ujeicu Const jur credinţă Majestăţii Sale Regelui Carol II.

„Jur să respect Constituţiunea şi legile Ţării".

„Jur să-mi îndeplinesc cu onoare şi conştiinţă funcţiunea ce-mi este încredinţată şi să păstrez secretele serviciului".

„Aşa să-mi ajute Dumnezeu".

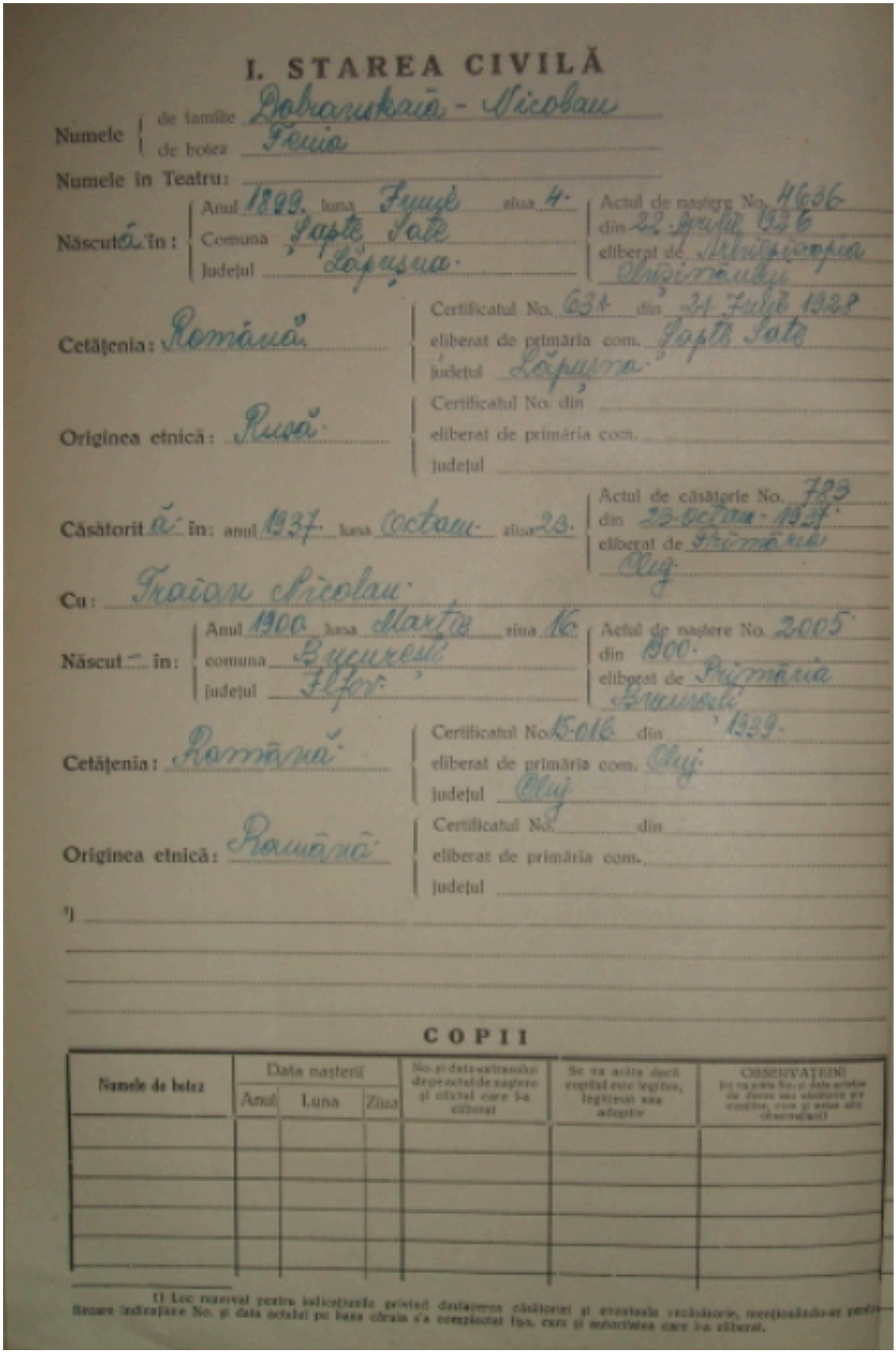
C. Ujeicu

Prezentul proces-verbal s'a făcut şi semnat în 2 exemplare.

D. c. s. m.

DIRECTOR:

Administrator:



I. STAREA CIVILĂ

Numele de familie: Dobranskaia - Nicolau
Numele de botez: Fenia

Numele în Teatru:

Născut-ă în: Anul 1899. luna Iunie ziua 4. Actul de naştere No. 4636 din 22 Aprilie 1926 eliberat de Arhiepiscopia Sibiului
Comuna Şapte Sate
Judeţul Lăpuşna.

Cetăţenia: Română. Certificatul No. 634 din 24 Julie 1928 eliberat de primăria com. Şapte Sate judeţul Lăpuşna.

Originea etnică: Rusă. Certificatul No. din eliberat de primăria com. judeţul

Căsătorit-ă în: anul 1937. luna Octom. ziua 23. Actul de căsătorie No. 783 din 23 Octom. 1937. eliberat de Primăria Cluj.

Cu: Traian Nicolau.

Născut-ă în: Anul 1900 luna Martie ziua 16. Actul de naştere No. 2005 din 1900. eliberat de Primăria Bucureşti
comuna Bucureşti
judeţul Ilfov.

Cetăţenia: Română. Certificatul No. 15016 din 1939. eliberat de primăria com. Cluj judeţul Cluj

Originea etnică: Română. Certificatul No. din eliberat de primăria com. judeţul

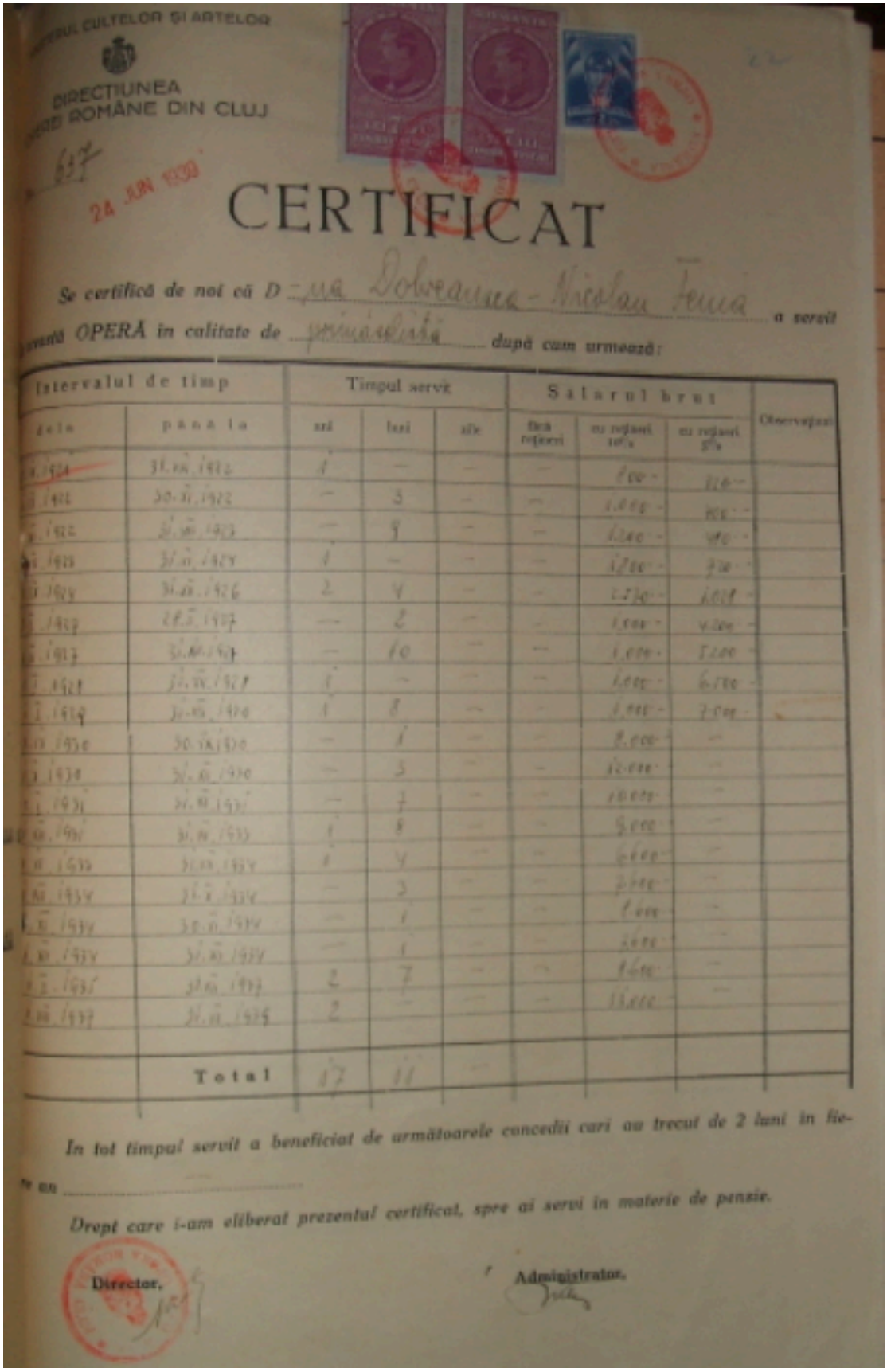
[1]

COPII

Numele de botez	Data naşterii			No. şi data extrasului de pe actele de naştere şi oficiul care le-a eliberat	Se va arăta dacă copilul este legitim, legitimat sau adoptiv	OBSERVAŢIUNI (Se va arăta No. şi data actelor de divorţ sau anulare pe rezolutie, cum şi orice alte observaţiuni)
	Anul	Luna	Ziua			

[1] Loc rezervat pentru indicaţiunile privind desfacerea căsătoriei şi eventuala recăsătorie, menţionându-se pentru fiecare indicaţiune No. şi data actului pe baza căruia s'a completat fişa, care şi autoritatea care l-a eliberat.

O pagină din dosarul de angajat al sopranei Fenia Dobranscaia–Nicolau



MINISTERUL CULTELOR ȘI ARTELOR

DIRECȚIUNEA OPEREI ROMÂNE DIN CLUJ

Nr. 637

24 IUN 1930

CERTIFICAT

Se certifică de noi că D-na Dobranscaia-Nicolau Fenea a servit la Societatea OPERĂ în calitate de primadonă după cum urmează:

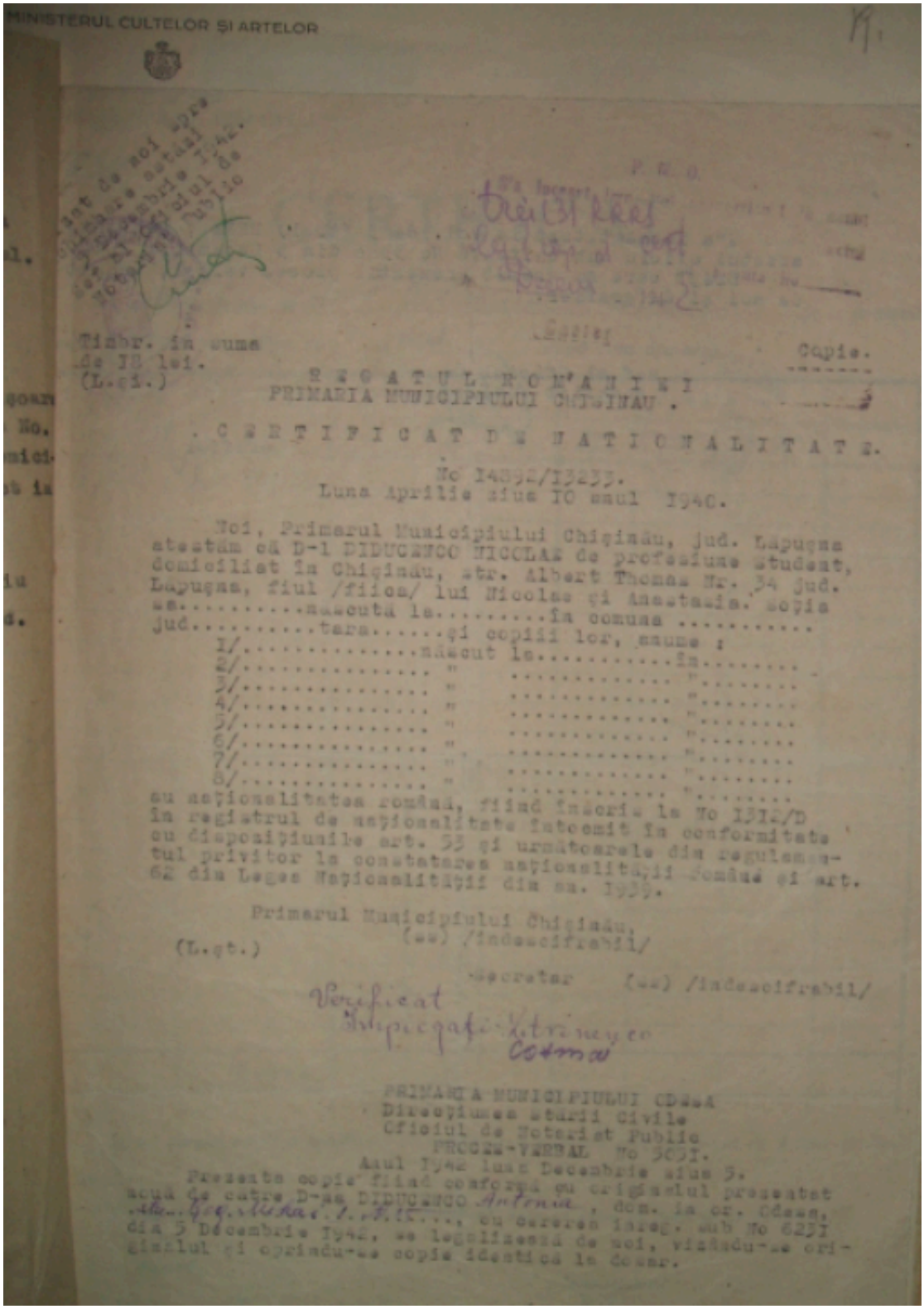
Intervalul de timp		Timpul servit			Salarul brut			Observațiuni
data	până la	ani	luni	zile	fără reținere	cu reținere 10%	cu reținere 5%	
[illegible].1924	31.XII.1924	1	—	—	—	900.-	110.-	
[illegible].1925	30.XI.1925	—	3	—	—	1.000.-	100.-	
[illegible].1926	31.III.1926	—	9	—	—	1.200.-	140.-	
[illegible].1926	31.XII.1926	1	—	—	—	1.200.-	120.-	
[illegible].1926	31.III.1927	2	4	—	—	2.120.-	1.010.-	
[illegible].1927	28.II.1927	—	2	—	—	1.500.-	4.200.-	
[illegible].1927	31.III.1927	—	10	—	—	1.000.-	5.100.-	
[illegible].1928	31.XII.1928	1	—	—	—	1.000.-	6.100.-	
[illegible].1929	31.III.1930	1	8	—	—	1.000.-	7.500.-	
[illegible].1930	30.VI.1930	—	1	—	—	8.000.-	—	
[illegible].1930	31.III.1930	—	3	—	—	12.000.-	—	
[illegible].1931	31.III.1931	—	7	—	—	10.000.-	—	
[illegible].1931	31.III.1932	1	8	—	—	8.000.-	—	
[illegible].1932	31.III.1933	1	4	—	—	6.000.-	—	
[illegible].1933	31.III.1934	—	3	—	—	2.000.-	—	
[illegible].1934	31.III.1934	—	1	—	—	1.000.-	—	
[illegible].1934	31.III.1934	—	1	—	—	1.000.-	—	
[illegible].1935	31.III.1937	2	7	—	—	1.000.-	—	
[illegible].1937	31.III.1938	2	—	—	—	13.000.-	—	
	Total	17	11	—				

In tot timpul servit a beneficiat de următoarele concedii cari au trecut de 2 luni în fie-care an .....

Drept care i-am eliberat prezentul certificat, spre ai servi în materie de pensie.

Director. Administrator.

Certificat eliberat de Opera Română Fenei Dobranscaia



MINISTERUL CULTELOR ȘI ARTELOR

Timbr. în suma de 18 lei. (L.ș.)

Copie.

REGATUL ROMÂNIEI
PRIMARIA MUNICIPIULUI CHIȘINĂU.

CERTIFICAT DE NATIONALITATE.

No 14892/13233.
Luna Aprilie ziua 10 anul 1940.

Noi, Primarul Municipiului Chișinău, jud. Lapușna atestăm că D-l DIDUCENCO NICOLAE de profesiune student, domiciliat în Chișinău, str. Albert Thomas Nr. 34 jud. Lapușna, fiul /fiica/ lui Nicolae și Anastasia, soția sa.....născută la.....în comuna .....
jud.....țara.....și copiii lor, anume :
1/.....născut la.....în.....
2/..... " ..... ".....
3/..... " ..... ".....
4/..... " ..... ".....
5/..... " ..... ".....
6/..... " ..... ".....
7/..... " ..... ".....
8/..... " ..... ".....
au naționalitatea română, fiind înscrie la No 13312/D în registrul de naționalitate întocmit în conformitate cu dispozițiunile art. 53 și următoarele din regulamentul privitor la constatarea naționalității Române și art. 62 din Legea Naționalității din an. 1939.

Primarul Municipiului Chișinău,
(ss) /indescifrabil/
(L.șt.)

Secretar (ss) /indescifrabil/

Verificat
Ștampilă: Ștrimayer
Cosma

PRIMARIA MUNICIPIULUI CLUJ
Direcțiunea Stării Civile
Ofițerul de Notariat Public
PROCES-VERBAL No 3031.
Anul 1942 luna Decembrie ziua 5.
Prezenta copie fiind conformă cu originalul prezentat acuă de către D-na DIDUCENCO Antonia, dom. la str. Cdaag. Gr. Alexandru 1. F.F., cu cererea înreg. sub No 6231 din 5 Decembrie 1942, se legalizează de noi, vizându-se originalul și oprindu-se copia identică la dosar.

Certificat de naționalitate eliberat lui Nicolae Diducencu de Primăria orașului Chișinău, pentru ai servi la Opera din Cluj

C o p i e.-

Traducere din limba Rusă.Extract din registru metrical partea întâia despre născuţi pe anul 1912, eliberat de parohul bisericei Treimei a sat.Troiţcoe,judeţ Tiraspol.No 196.-10 Iunie an.1921 sat. Troiţcoe.-

Extract din registru metrical despre născuţi pe anul 1912 partea întâia.-

Numărul născuţilor Sex Masculin No 71.

Luna şi ziua:Naşterei-4 Decembrie; Botezului- 6 Decembrie.-

Numele născuţilor -Nicolae

Starea socială,numele de botez,patronimic şi familia părinţilor şi de care religiune-----	Locotenent din Regimentul 56 inf.Jitomir-Nicolae Gheorghievici Diducencu şi a lui soţie legitimă Anastasia Andreevna,ambii ortodocşi.-
Starea socială,numele de botez,patronimic şi familia naşilor.....	Praporşcic din Regimentul 56 inf.Jitomir-(Ajut.Sublocotenent)Zaharie Procopievici Lenescu şi burgheza din Tiraspol Maria Andreevna Goriaova.-
Cine a săvârşit taina botezului.....	Preotul Ioan Kiriţa cu cântăretul Sinion Ivanov.-

Semnătura martorilor şi transcrierea celor din urmă.-

Prezentul extract s'a eliberat după cererea mamei Anastasia Andreevna Diducencu,cu semnătura clerului şi aplicarea sigiliului bisericei sf.Treime a sat Troiţcoe judeţ Tiraspol.-Preot ss Ioan Melnicov.-Cântăreţ ss Nitrofan Teofanov.(Locul sigiliului).-

No 155.Această traducere este conformă cu originalul şi v[illegible] de mine redactat în limba rusă Traducător autorizat pe lângă Tr[illegible]nalul Jud.Lăpuşna su semnătura.-l.ş. 20 Aug.1931.-

Biroul Notarului [illegible]

Nicolae [illegible]

Chişinău Anul 1931 luna Septembrie ziua 17

Prezenta copie fiind conformă cu originalul extrasului de naştere şi traducere legalizate de traducătorul autorizat al Gr. pe lângă Tribunalul Jud. Nisă de către D-l N. Diducencu.

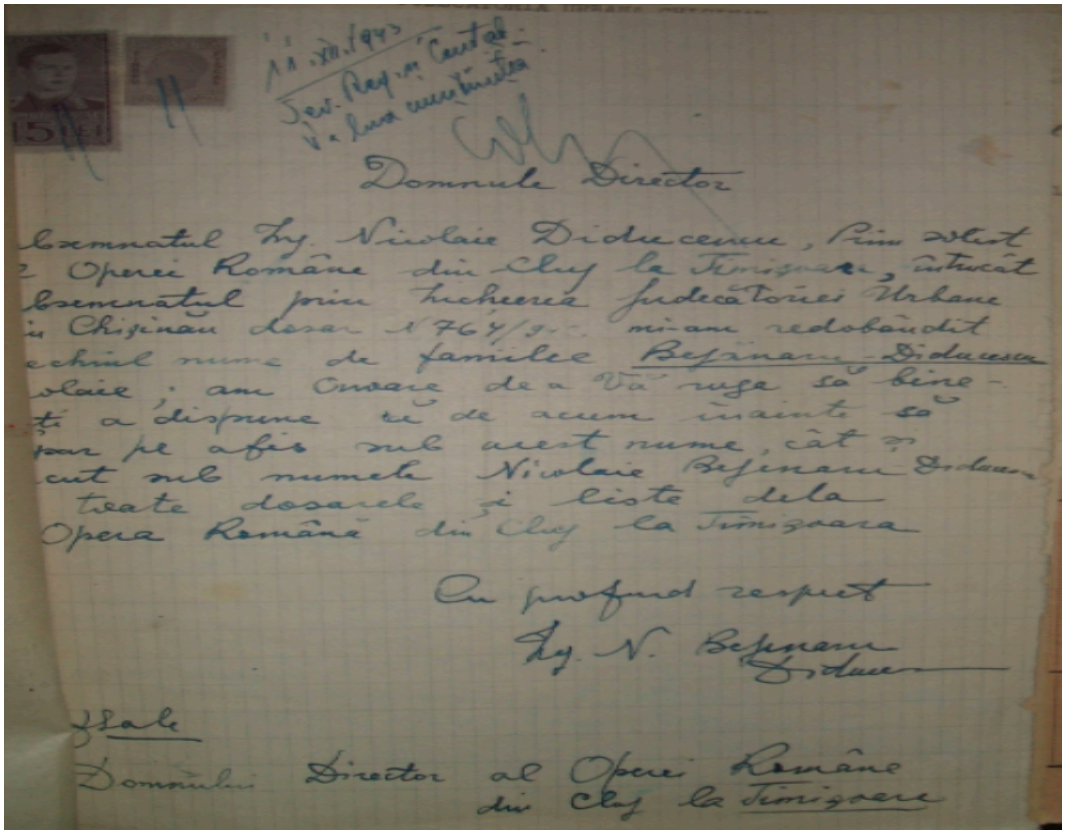
Chişinău

la 17 Septembrie a.c. se [illegible] cererea înreg. sub No. 1094 [illegible] conform art. 31 din legea not. [illegible] originalul şi operat [illegible] la dosar. S'au anulat timbrele legale [illegible] de lei 14 pentru legalizare.

No 317

NOTAR PUBLIC

Semnătura



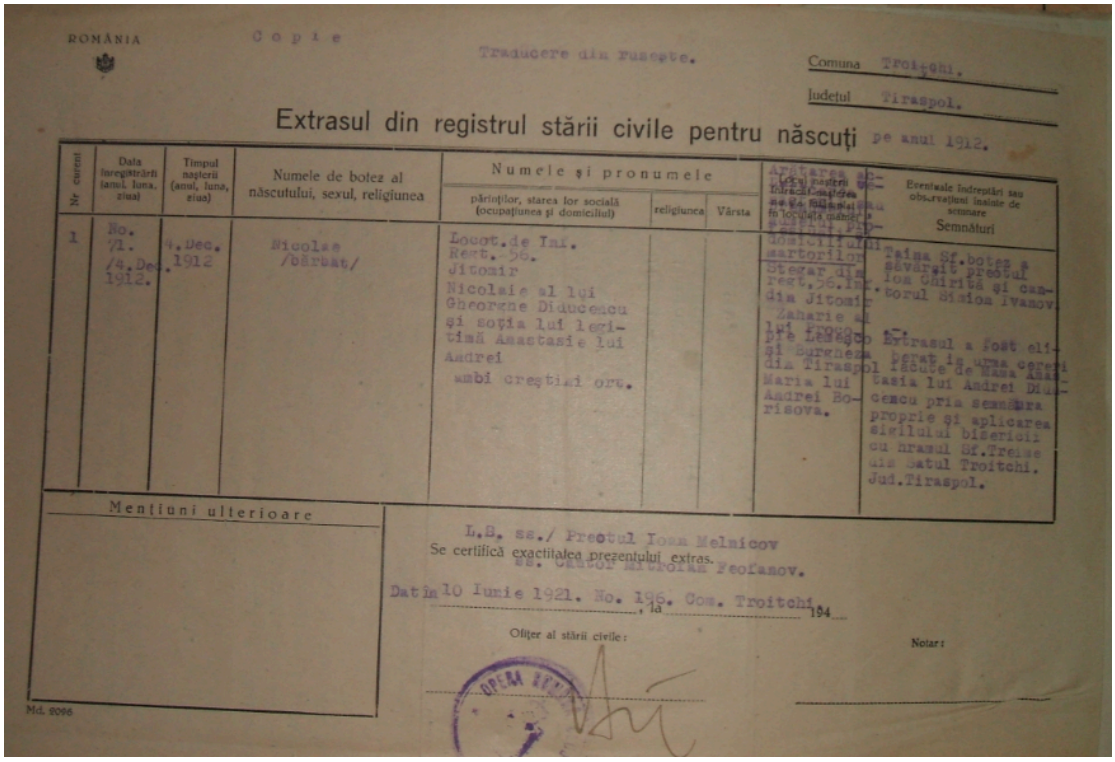
Domnule Director

Semnatul Ing. Nicolae Diducenu, fiind solist
la Operei Române din Cluj la Timişoara, întocât
semnatul prin hotărîrea judecătoriei Urbane
din Chişinău dosar 1764/9.. mi-am redobândit
vechiul nume de familie Beşinaru-Diducenu
Nicolae; am onoare de a Vă rugă să bine-
voiţi a dispune ca de acum înainte să
mă pun pe afiş sub acest nume, cât şi
scut sub numele Nicolae Beşinaru Didu-
toate dosarele şi liste dela
Opera Română din Cluj la Timişoara

Cu profund respect
Ing. N. Beşinaru
Didu

Stale

Domnului Director al Operei Române
din Cluj la Timişoara



ROMÂNIA

Copie

Traducere din rusește.

Comuna Troițchi.

Județul Tiraspol.

Extrasul din registrul stării civile pentru născuți pe anul 1912.

Nr curent	Data înregistrării (anul, luna, ziua)	Timpul naşterii (anul, luna, ziua)	Numele de botez al născutului, sexul, religiunea	Numele şi pronumele părinţilor, starea lor socială (ocupaţiunea şi domiciliul)	religiunea	Vârsta	Afirmarea actului de căsătorie (data, numărul actului, numele şi prenumele soţului şi soţiei, în locuinţa căreia s-a făcut căsătoria)	Eventuale îndreptări sau observaţiuni speciale de semnare	Semnături
1	No. 71. /4.Dec. 1912.	4.Dec. 1912	Nicolae /bărbat/	Locot.de Ini. Rest. 56. Jitomir Nicolaie al lui Gheorghe Diducencu şi soţia lui legitimă Anastasie lui Andrei ambi creştini ort.			Actul căsătoriei nu s-a dovedit. Ofiţerul stării civile Sterar din Rest.56.Inf. din Jitomir Zaharie al lui Ioan şi Eugenia Burgnesa din Tiraspol şi Maria lui Andrei Borisova.	Taina Sf.botez a săvârşit preotul Ioan Ghiriţă şi cantorul Sisioa Ivanov. Extrasul a fost eliberat în urma cererii făcute de Nana Anastasia lui Andrei Diducencu prin semnătura proprie şi aplicarea sigiliului bisericii cu hramul Sf.Treime din satul Troitchi. Jud.Tiraspol.	

Mențiuni ulterioare

L.S. ss./ Preotul Ioan Melnicov
Se certifică exactitatea prezentului extras.
ss. Cantor Mitrofan Feofanov.

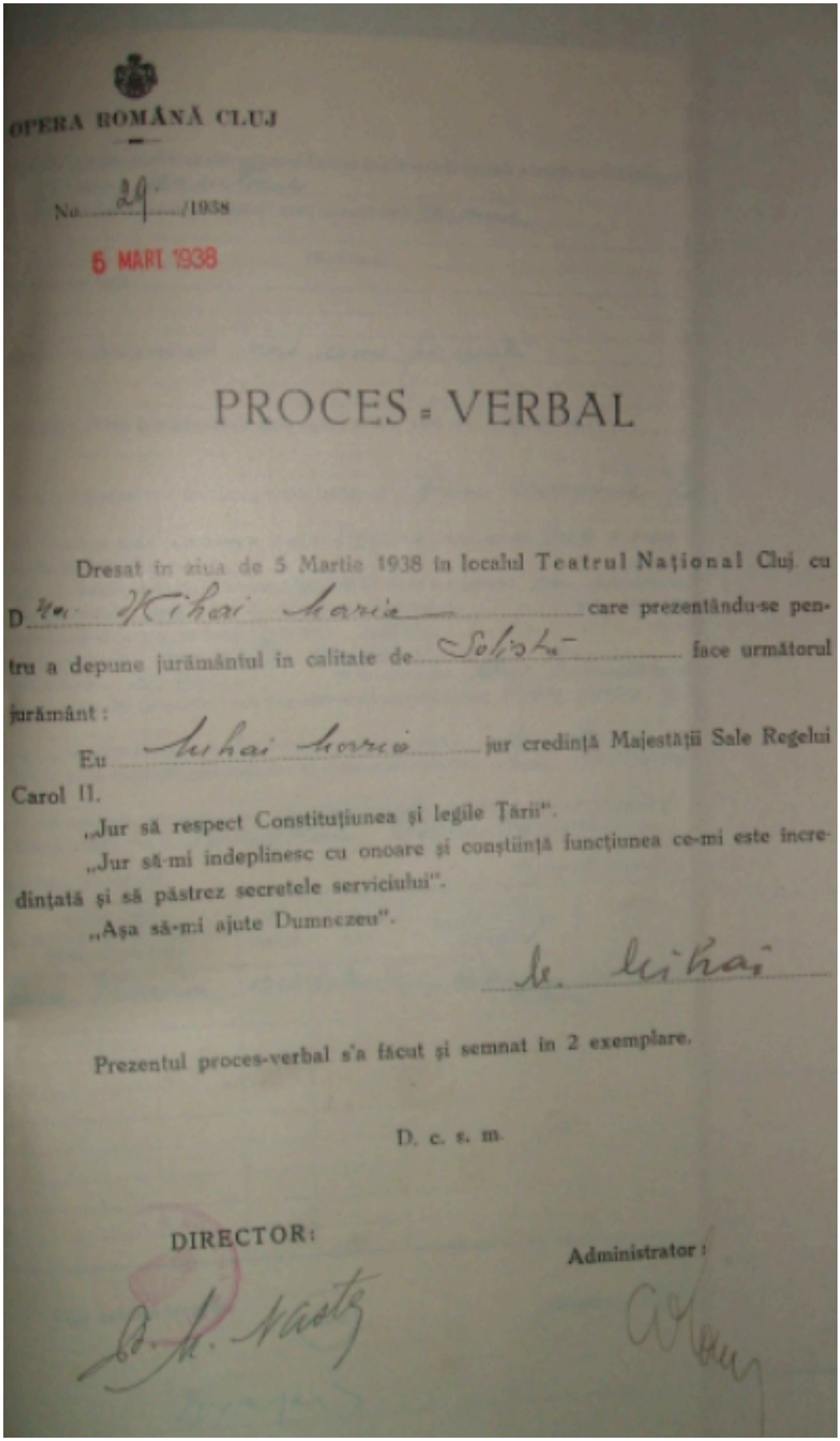
Dat în 10 Iunie 1921. No. 195. Com. Troitchi, la 194

Ofiţer al stării civile:

Notar:

Md. 8096

Extras din registrul stării civile, eliberat lui Nicolae Diducencu



OPERA ROMÂNĂ CLUJ

No. 29 /1938

5 MART 1938

PROCES - VERBAL

Dresat în ziua de 5 Martie 1938 în localul Teatrul Național Cluj cu D-na Mihai Maria care prezentându-se pentru a depune jurământul în calitate de Solistă face următorul jurământ:

Eu Mihai Maria jur credință Majestății Sale Regelui Carol II.

„Jur să respect Constituțiunea și legile Țării".

„Jur să-mi îndeplinesc cu onoare și conștiință funcțiunea ce-mi este încredințată și să păstrez secretele serviciului".

„Așa să-mi ajute Dumnezeu".

M. Mihai

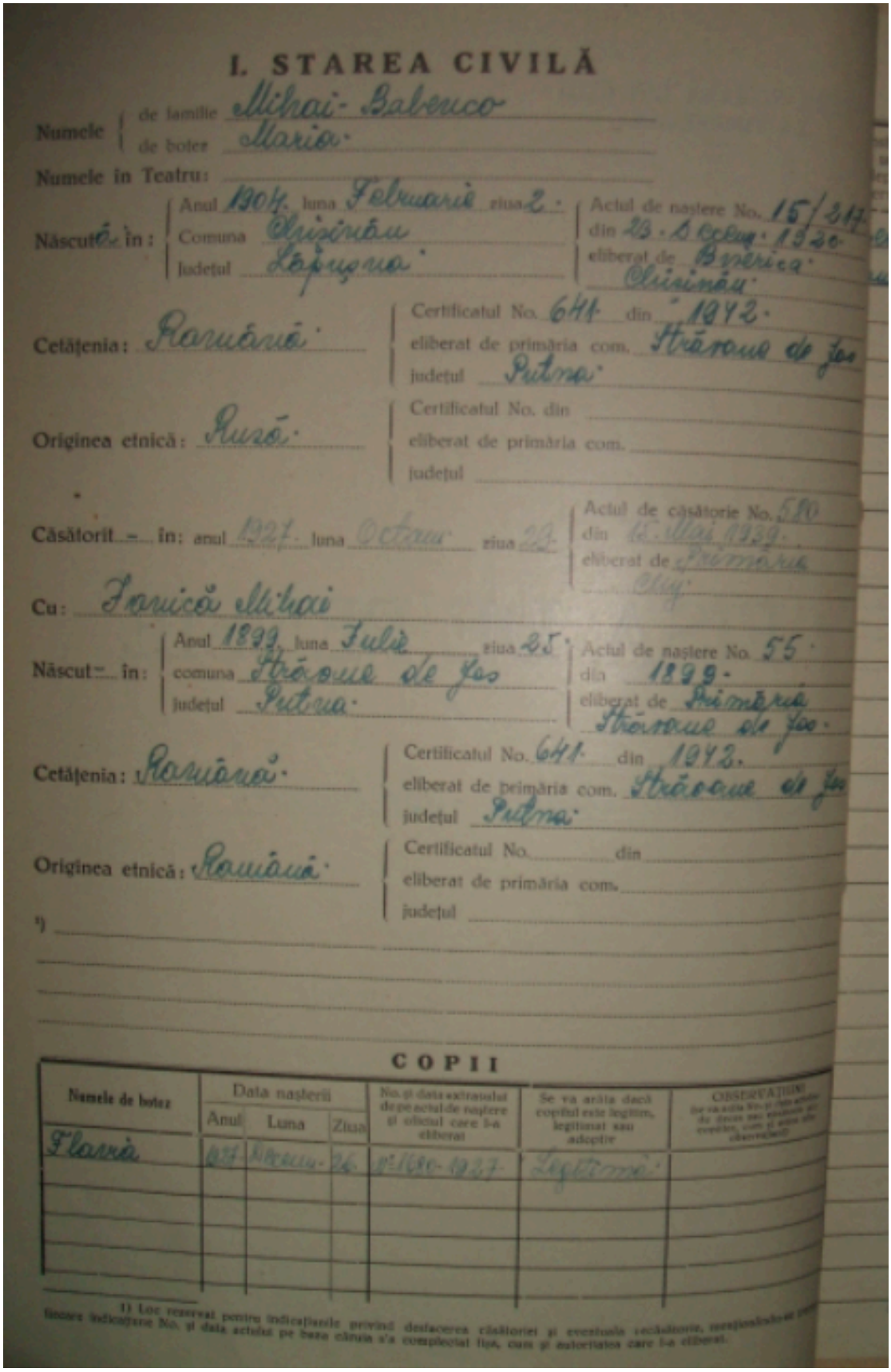
Prezentul proces-verbal s'a făcut și semnat în 2 exemplare.

D. c. s. m.

DIRECTOR:

Administrator:

Foaie de jurământ al sopranei Maria Mihai



I. STAREA CIVILĂ

Numele de familie: Mihai-Babenco
de botez: Maria.

Numele în Teatru:

Născut-ă în: Anul 1904. luna Februarie ziua 2. Actul de naştere No. 15/217 din 23. Octom. 1920. eliberat de Biserica Chişinău
Comuna Chişinău
Judeţul Lăpuşna.

Cetăţenia: Română. Certificatul No. 641 din 1942. eliberat de primăria com. Străoane de Jos judeţul Putna.

Originea etnică: Ruză. Certificatul No. din eliberat de primăria com. judeţul

Căsătorit-ă în: anul 1927. luna Octom. ziua 22. Actul de căsătorie No. 580 din 15. Mai 1929. eliberat de Primăria Cluj.

Cu: Zorică Mihai

Născut-ă în: Anul 1899. luna Iulie ziua 25. Actul de naştere No. 55. din 1899. eliberat de Primăria Străoane de Jos.
comuna Străoane de Jos
judeţul Putna.

Cetăţenia: Română. Certificatul No. 641 din 1942. eliberat de primăria com. Străoane de Jos judeţul Putna.

Originea etnică: Română. Certificatul No. din eliberat de primăria com. judeţul

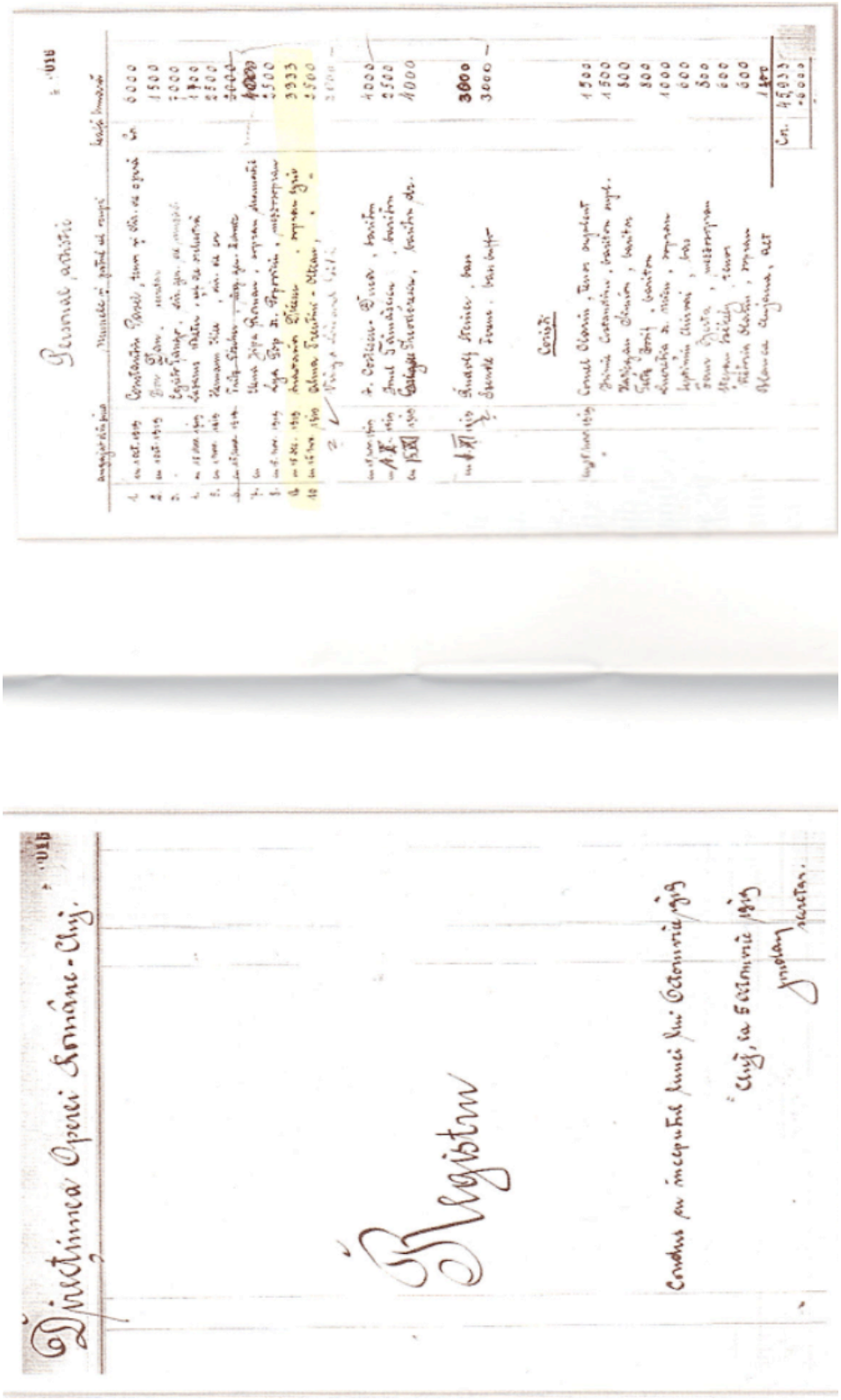
1)

COPII

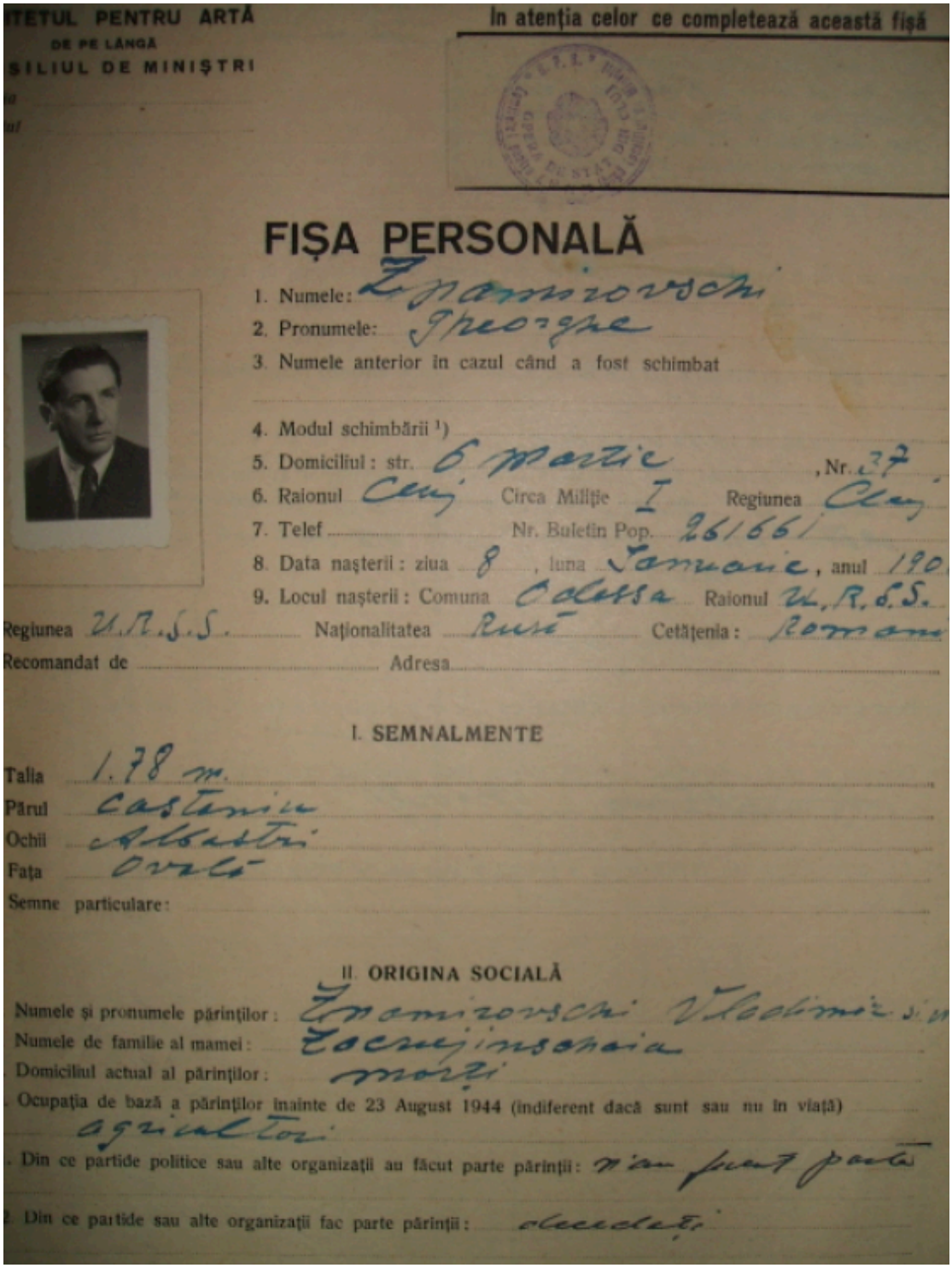
Numele de botez	Data naşterii			No. şi data extrasului de pe actul de naştere şi ofiţul care l-a eliberat	Se va arăta dacă copilul este legitim, legitimat sau adoptiv	OBSERVAŢIUNI
	Anul	Luna	Ziua			
Florica	1927	Februarie	26	Nr. 1080-1927	Legitimă	

1) Loc rezervat pentru indicaţiunile privind desfacerea căsătoriei şi eventuala recăsătorie, menţionându-se numărul indicator No. şi data actului pe baza căruia s'a completat lipsa, cum şi autoritatea care l-a eliberat.

Foaie personală din dosarul de angajat al sopranei Maria Mihai–Babenco



O pagină din registrele Operei Naționale din Cluj, în care apare numele Anastasiei Dicescu și suma remunerației lunare (una dintre cele mai mari din Opera Română din Cluj în acea perioadă)



ITETUL PENTRU ARTĂ
DE PE LÂNGĂ
SILIUL DE MINIȘTRI

În atenția celor ce completează această fișă

FIȘA PERSONALĂ

1. Numele: Znamirovschi
2. Pronumele: Gheorghe
3. Numele anterior în cazul când a fost schimbat
4. Modul schimbării [1])
5. Domiciliul: str. 6 martie, Nr. 27
6. Raionul Cluj Circa Miliție I Regiunea Cluj
7. Telef Nr. Buletin Pop. 261661
8. Data nașterii: ziua 8, luna Ianuarie, anul 190
9. Locul nașterii: Comuna Odessa Raionul U.R.S.S.

Regiunea U.R.S.S. Naționalitatea Rusă Cetățenia: Roman

Recomandat de Adresa

I. SEMNALMENTE

Talia 1.78 m.
Părul castaniu
Ochii albastri
Fața ovală
Semne particulare:

II. ORIGINA SOCIALĂ

Numele și pronumele părinților: Znamirovschi Vladimir și
Numele de familie al mamei: Zacmujinsonaia
Domiciliul actual al părinților: morți
Ocupația de bază a părinților înainte de 23 August 1944 (indiferent dacă sunt sau nu în viață) agricultori
Din ce partide politice sau alte organizații au făcut parte părinții: nu au făcut parte
Din ce partide sau alte organizații fac parte părinții: decedați

Fișa personală a lui Gheorghe Znamirovschi

MINISTERUL CULTURII

CONSERVATORUL DE MUZICĂ »GH. DIMA« ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA
CLUJ, STR. MATEI CORVIN 4 KOLOZSVÁR, MÁTYÁS UTCA 4

TELEFON:
Director-Igazgató: 34-45
Secretariat-Titkárság: 30-45
Contabilitate-Könyvelőség: 36-07
Cadre-KádER: 30-43
Serviciul-Diákügy: 18-73

Nr. 1545 Cluj, 1o XI.1958

ADEVERINTA

Prin prezenta se adevereşte ca tov.Znamirovschi Gheorghe nascut la 8 ianuarie 1908 la Odesa URSS.în anul şcolar 1947-48 depunînd examenele de diferenţă a absolvit secţia canto a Conservatorului nostru.

Prezenta se elibereaza spre a-i servi la locul de munca.

DIRECTOR.
Chiorean M.

SECRETAR.
Petri Gr.

Adeverință eliberată tenorului Gh. Znamirovschi

1923

REFERINTA

despre tov. Znamirovski George, solist al Operei de Stat din Cluj.

Il cunosc de 28 ani. In munca sa profesională azi nu mai poate fi ceeace a fost mai de mult, din cauza scăderii posibilităţilor sale vocale, totuşi este unul din cântăreţii cei mai utilizabili ai Operei, dotat cu calităţi artistice, scenice şi muzicale. Foarte disciplinat extrem de conştiincios în muncă. Are simţ critic şi autocritic. Ajută pe tovarăşii săi în muncă. Cinstit şi simpatizat de colegii săi. Apreciat de superiorii săi. Ordonat, planificat, cu capacităţi şi aplicaţ spre munci organizatorice.

Bun membru de partid, cu o activitate apreciabilă în munca Organizaţiei de Bază, cu puteri de muncă neobosite, devotat cauzei ridicării nivelului artistic al Instituţiei. Are slăbiciunea că nu-şi alege bin prieteniile şi nu e destul de vigilent faţă de duşmanii Partidului. Bine îndrumat, ajutat şi educat pe linie ideologică, ar putea deveni un sincer adept al cauzei clasei muncitoare.

Cluj, 11 Martie 1952.

Anton Ronai
director al Operei Maghiare de Stat,
Org. de Bază al Operei Maghiare, Cluj.

Referință despre Gh. Znamirovschi, oferită de directorul Operei Maghiare, A. Ronai

ANEXĂ 10

Materiale cu caracter documentar din registrele Operei Naționale din București (Arhiva Operei Naționale din București)

JOI 8 DECEMBRIE 1921

REPREZENTAȚIA DE INAUGURARE

LOHENGRIN

Operă romantică în 3 acte (4 tableaux) de RICHARD WAGNER

Traducere în metrul original de ST. O. IOSIF

PERSOANELE

Regele Heinrich	D-l G. Folescu
Lohengrin	„ R. Vrăbiescu
Elsa de Brabant	D-na El. Ivony
Friedrich de Telramund, conte de Brabant	D-l Gr. Teodorescu
Ortruda, soția lui	D-na El. Roman
Principele Gottfried, fratele Elsei. Patru copii de casă.	

Eraldul Kegelul . . . D-l Gr. Mag

Conți și nobili sași și turingieni. Conți și nobili din Brabant. Femei nobile. Pași. Popor.

Acțiunea se petrece la Anvers, în prima jumătate a secolului al X-lea

Execuția muzicală sub conducerea d-lui GEORGE ENESCU

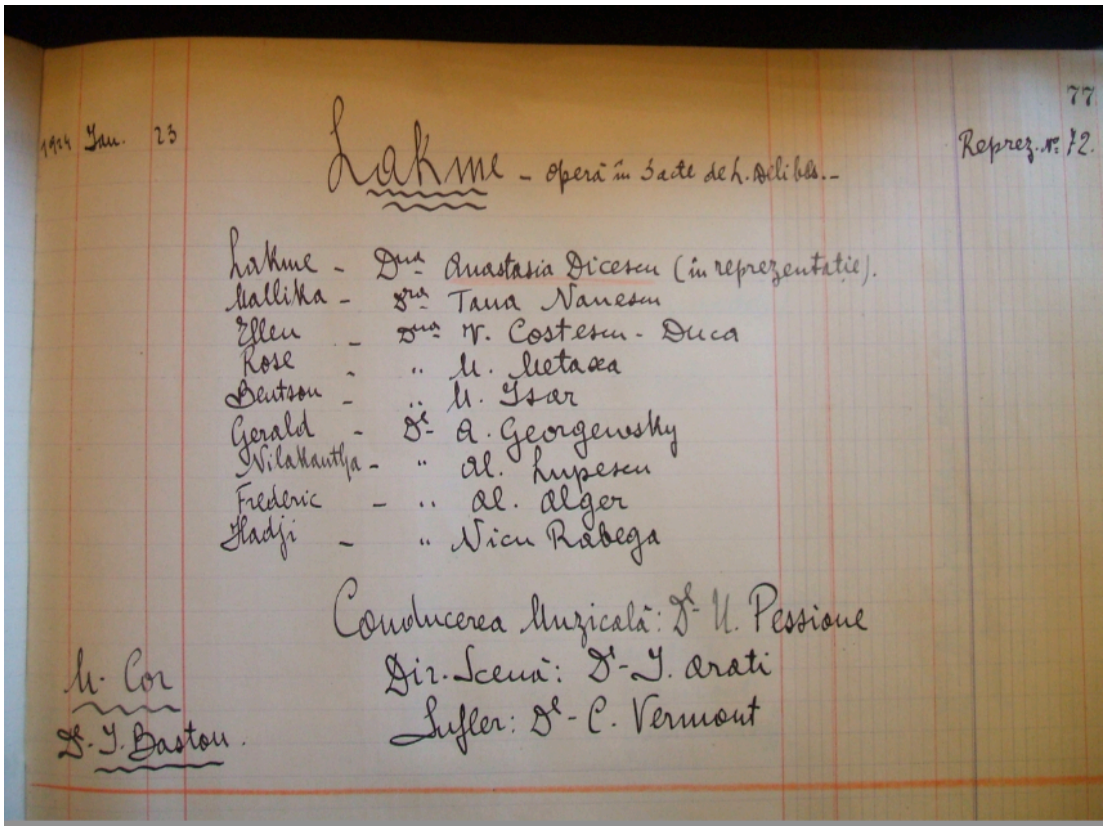
Director de scenă: Adalbert Markowsky

Maestrul corului: I. ROSENSTECK

Decoruri noi lucrate în atelierele Operei de pictorul FRANZ MARTINAK

Costume dela Casa „Werkstätte für Decorative Kunst" din Viena

Primul Director General
al Operei Naționale de Stat
P. SCARLAT COCORĂȘCU
George ENESCU
AD. MARKOWSKY
GR. TEODORESCU



77

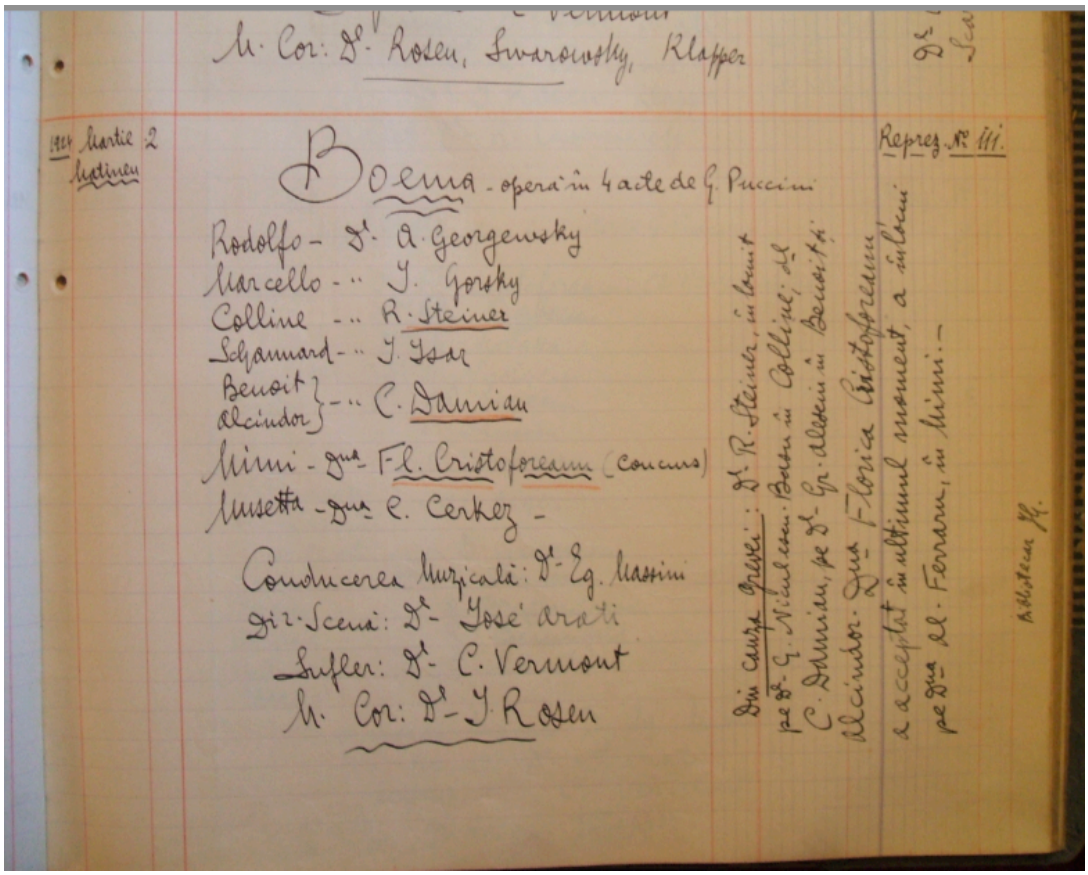
1924 Ian. 23 — Reprez. nr. 72.

Lakme – operă în 3 acte de L. Delibes.–

Lakme – Dna Anastasia Dicescu (în reprezentație).
Mallika – Dna Tana Nanescu
Ellen – Dna V. Costescu-Duca
Rose – „ M. Metaxa
Bentson – „ M. Isar
Gerald – Dl A. Georgewsky
Vilakantya – „ Al. Lupescu
Frederic – „ Al. Alger
Hadji – „ Nicu Rabega

Conducerea Muzicală: Dl U. Pessione
Diz. Scenă: Dl I. Arati
Sufler: Dl C. Vermont

M. Cor
Dl I. Baston.



M. Cor: Dl Rosen, Swarowsky, Klapper

1924 Martie 2 Matinee — Reprez. nr. 111.

Boema – operă în 4 acte de G. Puccini

Rodolfo – Dl A. Georgewsky
Marcello – „ I. Gorsky
Colline – „ R. Steiner
Schaunard – „ I. Isar
Benoit / Alcindor – „ C. Damian
Mimi – Dna Fl. Cristoforeanu (concurs)
Musetta – Dna E. Cerkez –

Conducerea Muzicală: Dl Eg. Massini
Diz. Scenă: Dl José Arati
Sufler: Dl C. Vermont
M. Cor: Dl I. Rosen

Din cauza grivei: Dl R. Steiner, în locul lui Dl G. Nicolescu. Boema în Colline: Dl C. Damian, pe Dl Gr. Alexiu în Benoit-Alcindor. Dna Florica Cristoforeanu a acceptat în ultimul moment, a înlocui pe Dna Al. Ferrari, în Mimi.–

Abbateau M.

1914 Martie 21
Premieră (reluare)

Reprez. Nº 129.

Aida

Regele - D-l R. Steiner - rol nou
Aida - D-na A. Helta - debut
Amneris - " C. Dobrescu - reluare
Radames - D-l W. Caravia - "
Ramfis - " St. Ionescu - rol nou
Amonasro - D-l Viglione Borghese (în reprezentație)
Mesagerul - D-l Sp. Dumitrescu

Asist.: M. S. Regelui.

Conducerea muzicală: D-l Eg. Massini
Dir. Scenă: D-l Max Haas
Sufler: D-l C. Vermont
M. Cor: D-l J. Rosen, Baston, Klapper
M. Bandă: D-l Paloni
M. Balet: D-l Casimiroff

Debutul: D-na Helene Tippel - prima balerină

1914 Martie 15

Reprez. Nº 123

Tosca - opera în 3 acte de G. Puccini

Floria Tosca - D-na Fl. Cristoforeanu (în repr.)
Mario - - D-l Wl. Caravia
Baronul Scarpia - D-l Viglione Borghese (în Reprezentație)
Angelotti - - D-l R. Steiner
Sagristanul - " C. Damian
Sciarrone - " Al. Alger
Spoletta - " E. Algazi (concurs)
Temnicerul - " D. Grigorescu
Păstorul - - D-na T. Nanescu

Conducerea muzicală: D-l U. Pessione
Dir. Scenă: D-l José Arati
Sufler: D-l C. Vermont
M. Cor: D-l Rosen, Baston, Klapper, Swarowsky

ANEXĂ 11

Interpreți basarabeni angajați solilști la Opera Română din Cluj în perioada interbelică

NR.	NUME/TIP VOCE	DURATA/ ROLURI INTERPRETATE/ NUMĂR REPREZENTAȚII	PERIOADA ANGAJĂRII
1.	Anastasia Dicescu (soprană lirică)	A cântat 5 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Traviata* (Violetta), 4 stagiuni, total 19 reprezentații; *Faust* (Margareta), 3 stagiuni, total 15 reprezentații; *Cavalleria rusticana* (Lola), 1 stagiune, total 6 reprezentații; *Tannhäuser* (Venus), 1 stagiune, total 9 reprezentații; *Madama Butterfly* (Cio–Cio–San), 2 stagiuni, total 5 reprezentații; *Bohema* (Mimi), 2 stagiuni, total 12 reprezentații; *Pagliacci* (Nedda), 2 stagiuni, total 8 reprezentații; *Carmen* (Micaela), 2 stagiuni, total 6 reprezentații; *Rigoletto* (Gilda), 2 stagiuni, total 8 reprezentații; *Festival* 1 stagiune, total 1 festival.	1919–1924.
2.	Zaharia D'Arin (bas)	A cântat 3 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Aida* (Ramfis), 3 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Faust* (Mefisto), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații.	1919–1922
3.	Nicolae Nagacevschi (tenor liric)	A cântat 5 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Rigoletto* (Ducele), 2 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Faust* (Faust), 5 stagiuni, total de 37 reprezentații; *Bohema* (Rodolpho), 3 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Tannhäuser* (Walter), 4 stagiuni, total de 13 reprezentații; *Tosca* (Cavaradossi), 4 stagiuni, total 9 reprezentații; *Madama Butterfly* (Pinkerton), 4 stagiuni, total de 15 reprezentații; *Evgheni Oneghin* (Lenskii), 1 stagiune, total 2 reprezentații; *Traviata* (Alfredo), 4 stagiuni, total de 21 reprezentații; *Pagliacci* (Peppe), 2 stagiuni, total de 7 reprezentații.	1921–1926
4.	Constantin Ujeicu (bas)	A cântat 29 stagiuni, interpretând rolurile din operele: *Aida* (Ramfis), 20 de stagiuni, total 79 de reprezentații; *Rigoletto* (Sparafucile), 16 stagiuni, total de 42 reprezentații; *Trubadurul* (Ferrando), 5 stagiuni, total 35 de reprezentații; *Evghenii Oneghin* (Gremin), 9 stagiuni, total de 28 reprezentații; *Bărbierul din Sevilla* (Don Basilio), 18 stagiuni, total de 83 de reprezentații; *Lohengrin* (Regele), 5 stagiuni, total de 22 reprezentații; *Terra*	1922–1930, 1933–1954

		Baixa (Tommaso), 2 stagiuni, total de 13 reprezentații; *Mireasa vanduta* (Kecal), 10 stagiuni, total de 49 reprezentații; *Boris Godunov (*Boris), 5 stagiuni, total de 27 reprezentații; *Gianni Schicchi* (Gianni Schicchi), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Năpasta* (Ion), 9 stagiuni, total 36 reprezentații; *Ebreea* (Cardinalul Brogni), 7 stagiuni, total de 40 reprezentații, *Regele Ysului* (Regele), 2 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Fidelio* (Rocco), 9 stagiuni, total de 38 reprezentații; *Lakmé* (Nilakantha), 21 stagiuni, total de 77 reprezentații; *Faust* (Mefistofele), 23 de stagiuni, total de 110 reprezentații; *Bohema* (Colline), 14 stagiuni, total de 55 reprezentații; *Rapirea din Serai* (Osmin), 11 stagiuni, total de 42 reprezentații; *Nunta tragică* (Dragoș), 1 stagiune, total 3 reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Lindorf, Coppelius, Dappertutto, Dr. Miracle), 9 stagiuni, total de 51 reprezentații; *Romeo și Julietta* (Lorenzo), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Tristan și Isolda* (Regele Mark), 2 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Prețioasele ridicole* (Gorgibus), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Flautul magic* (Sarastro), 3 stagiuni, total de 20 reprezentații; *Făt Frumos* (Alb Împărat), 5 stagiuni, total de 18 reprezentații; *Don Giovanni* (Leporello), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Dama de pică* (Tomski), 5 stagiuni, total de 19 reprezentații; *Prințul Igor* (Galițki), 4 stagiuni, total de 25 reprezentații; *Prinț și teslar* (Bett), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Regina din Saba* (Marele preot), 3 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Iacobinul* (Castelanul), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Turandot* (Timur), 9 stagiuni, total de 38 stagiuni; *Tannhäuser* (Landgraful), 9 stagiuni, total de 23 reprezentații; *Jongleurul din Notre Dame* (Priorul), 1 stagiune, total de 16 reprezentații; *Walküre* (Hunding), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Ţareviciul* (Marele Duce), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Vasul fantomă* (Daland), 4 stagiuni, total de 18 reprezentații; *Trandafirii roșii* (Împăratul),	

		3 stagiuni, total de 15 reprezentații; *Herodiade* (Phanuel), 1 stagiune, total de 9 reprezentații; *Martha* (Plumkett), 9 stagiuni, total de 47 reprezentații.	
5.	Petre Caldararu (bariton liric)	A cântat 7 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Madama Butterfly* (Ofițerul stării civile), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Bohema* (Sergentul gărzii vamale), 1 stagiune, total de 18 reprezentații; *Faust* (Valentin), 6 stagiuni, total de 29 reprezentații; *Făt Frumos* (Murgilă), 5 stagiuni, total de 18 reprezentații; *Regina din Saba* (Păzitorul templului), 3 stagiuni, total de 19 reprezentații; *Pagliacci* (Silvio), 3 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Carmen* (Dancairo), 5 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Bohema* (Marcello), 4 stagiuni, total de 26 reprezentații; *Tannhäuser* (Wolfram), 2 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Traviata* (Germont), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Crai nou* (Bujor), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Carmen* (Morales), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Bărbierul din Sevilla* (Figaro), 2 stagiuni, total de 15 reprezentații.	1921–1928
6.	Nicolae Soculschi (bariton dramatic)	A cântat 23 de stagiuni, interpretând roluri din operele: *Jongleurul din Notre Dame* (Un călugar pictor), 1 stagiune, total de 16 reprezentații; *Ebreea* (Albert), 2 stagiuni, total de 19 reprezentații; *Rigoletto* (Ceprano), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Rigoletto* (Rigoletto), 10 stagiuni, total de 30 reprezentații; *Bohema* (Alcindoro), 3 stagiuni, total de 20 reprezentații; *Bohema* (Shaunard), 8 stagiuni, total de 50 reprezentații; *Trubadurul* (Contele de Luna), 13 stagiuni, total de 49 reprezentații; *Traviata* (Germont), 13 stagiuni, total de 37 reprezentații; *Vasul fantomă* (Olandezul), 6 stagiuni, total de 22 reprezentații; *Bal mascat* (Renato), 11 stagiuni, total de 32 reprezentații; *Luceafărul* (Luceafărul), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Evgheni Oneghin* (Oneghin), 2 stagiuni, total de 13 reprezentații; *Mireasa vândută* (Krusina), 1 stagiune, total de 8 reprezentații; *Tosca* (Scarpia), 13 stagiuni, total de 64 reprezentații; *Lohengrin* (Telramund), 3	1925–1948

		stagiuni, total de 9 reprezentații; *Tannhäuser* (Wolfram), 5 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Aida* (Amonasro), 11 stagiuni, total de 27 reprezentații; *Carmen* (Escamillo), 9 stagiuni, total de 39 reprezentații; *Africana* (Nelusko), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Ernani* (Don Carlos), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Othello* (Iago), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Andreea Chenier* (Gerard), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Andreea Chenier* (Mathieu), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Zobail* (Ahosargan), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Romeo și Julietta* (Mercuțio), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Tristan și Isolda* (Gorvenal), 2 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Prețioasele ridicole* (Jodelet), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Visul unei dimineți de toamnă* (Un cocoș), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Martha* (Lord Tristan), 7 stagiuni, total de 45 reprezentații; *Văduva veselă* (Njegus), 7 stagiuni, total de 51 reprezentații; *Hansel și Gretel* (Peter), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Străinul* (Tudor), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Maieștrii cântăreți din Nurnberg* (Beckmesser), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Manon* (Bretigny), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Mona Lisa* (Sandro de Luzzano), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Mignon* (Lothario), 7 stagiuni, total de 37 reprezentații; *O Gală de Opera.*	
7.	Fenia Dobranscaia Nicolau (soprană lirică)	A cântat 22 de stagiuni, interpretând roluri din operele: *Walkure* (Waltraute), 1 stagiune, total 4 reprezentații; *Făt Frumos* (Floarea Soarelui), 4 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Făt Frumos* (Fata mică), 2 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Seara Mare* (Lia), 5 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Rigoletto* (Contesa Ceprano), 2 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Rigoletto* (Gilda), 10 stagiuni, total de 33 reprezentații; *Ebreea* (Eudoxia), 11 stagiuni, total de 45 reprezentații; *Carmen* (Michaela), 8 stagiuni, total de 31 reprezentații; *Bohema* (Mimi), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Bal mascat*	1926–1948

		(Oscar), 9 stagiuni, total de 28 reprezentații; *Fidelio* (Marzellina), 5 stagiuni, total de 29 reprezentații; *Fidelio* (Fidelio), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Aida* (Marea Preoteasă), 1 stagiune, total de 11 reprezentații; *Aida* (Aida), 3 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Regina din Saba* (Sulamith), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Faust* (Siebel), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Faust* (Margareta), 9 stagiuni, total de 18 reprezentații; *Werther* (Sofia), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Bărbierul din Sevilla* (Rosina), 9 stagiuni, total de 61 reprezentații; *Orfeu și Euridice* (Euridice), 2 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Manon* (Pousette), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Manon* (Manon), 6 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Răpirea din Serai* (Konstanze), 2 stagiuni, total de 10 reprezentații; *Răpirea din Serai* (Blonda), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Regele Ysului* (Rozenn), 2 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Traviata* (Violetta), 14 stagiuni, total de 39 reprezentații; *Boris Godunov* (Xenia), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Africana* (Ines), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Mignon* (Filina), 4 stagiuni, total de 13 reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Olimpia), 5 stagiuni, total de 23 reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Giulietta), 6 stagiuni, total de 13 reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Antonia), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Lakmé* (Lakmé), 4 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Nevestele vesele din Windsor* (Ana), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Stradella* (Leonora), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Nunta lui Figaro* (Suzana), 3 stagiuni, total de 7 reprezentații; *Lucia di Lammermoor* (Lucia), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Vânzătorul de păsări* (Maria), 3 stagiuni, total de 8 reprezentații; *Fantoma albă* (Anna), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Madama Butterfly* (Cio–Cio–San), 9 stagiuni, total de 32 reprezentații; *Flautul fermecat* (Papagena), 1 stagiune, total de 8 reprezentații; *Flautul fermecat* (Pamina), 3 stagiuni, total de 10	

		reprezentații; *Flautul fermecat* (Regina nopții), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Voievodul țiganilor* (Arsena), 2 stagiuni, total de 8 reprezentații; *Romeo și Julietta* (Julietta), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *O noapte în Veneția* (Ciboletta), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Pescuitorii de perle* (Leila), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Mefistofele* (Margareta), 2 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Fata de la Cozia* (Chiva), 3 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Turandot* (Liu), 2 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Prețioasele ridicole* (Ciboletta), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Martha* (Martha), 4 stagiuni, total de 21 reprezentații; *Poștașul din Longjumeau* (Madeleine), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Hughenoții* (Margareta), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Străinul* (Ileana), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Don Juan* (Donna Ana), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *trubadurul* (Leonora), 5 stagiuni, total de 25 reprezentații; *Bal mascat* (Amelia), 3 stagiuni, total de 8 reprezentații; *Cavalleria rusticana* (Santuzza), 4 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Tosca* (Tosca), 4 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Evghenii Oneghin* (Tatiana), 2 stagiuni, total de 8 reprezentații; *O Gală de operă.*	
8.	Mihail Țico (bariton dramatic)	A cântat 1 stagiune, interpretând roluri din operele: *Aida* (Amonasro), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Rigoletto* (Monterone), 1 stagiune, total 2 reprezentații; *Cavalleria rusticana* (Alfio), 1 stagiune, total 2 reprezentații.	1927–1928
9.	Vladimir Siomin (bas)	A cântat 12 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Aida* (Ramfis), 11 stagiuni, total 49 de reprezentații; *Bal mascat* (Tom), 7 stagiuni, 23 de reprezentații; *Evghenii Oneghin (*Zareţki), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Rigoletto* (Monterone), 10 stagiuni, total de 46 reprezentații; *Rigoletto* (Sparafucile), 3 stagiuni, total de 21 reprezentații; *Trubadurul* (Ferrando), 7 stagiuni, total 38 de reprezentații; *Bohema* (Alcindore), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Evghenii Oneghin* (Gremin), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Bărbierul*	1927–1940

		din Sevilla (Don Basilio), 8 stagiuni, total de 28 de reprezentații; *Traviata* (Marchizul), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Samson și Dalila* (Un evreu bătrân), 6 stagiuni, total de 21 reprezentații; *Mireasa vândută* (Micha), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Madama Butterfly* (Bonzo), 4 stagiuni, total de 10 reprezentații; *Tosca* (Sciarone), 1 stagiune, total de 6 reprezentații; *Năpasta* (Un țăran), 1 stagiune, total 4 reprezentații; *Ebreea* (Cardinalul Brogni), 8 stagiuni, total de 32 reprezentații, *Regele Ysului* (Regele), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Fidelio* (Rocco), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Ernani* (Gomez de Silva), 2 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Faust* (Mefistofele), 8 stagiuni, total de 42 reprezentații; *Lucia di Lammermoor* (Raimondo), 2 stagiuni, total de 8 reprezentații; *Nunta lui Figaro* (Bartolo), 3 stagiuni, total de 7 reprezentații; *Andreea Chenier* (Tinville), 1 stagiune, total 4 reprezentații; *Fantoma albă* (Gaveston), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Zobail* (Zair), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Svanda Cimpoierul* (Vraciul), 2 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Evangelimann* (Friedrich Engel), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Flautul magic* (Sarastro), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Făt Frumos* (Alb Împărat), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Norma* (Oroveso), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Mefistofele* (Mefistofele), 2 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Pescuitorii de perle* (Nourabad), 1 stagiune, total de 10 reprezentații; *Eroii de la Rovine* (Sultanul Baiazid), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Forța destinului* (Priorul), 1 stagiune, total de 6 reprezentații; *Iacobinul* (Contele), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Horia* (Baronul Kemeny), 3 stagiuni, total de 14 stagiuni; *Tannhäuser* (Landgraful), 3 stagiuni, total de 7 reprezentații; *Hughenoții* (Marcel), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Walküre* (Hunding), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Maieștrii cântăreți* (Pogner), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Werther* (Primarul), 2	

		stagiuni, total de 2 reprezentații.	
10.	Gherman Octavian (tenor liric)	A cântat 2 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Martha* (Lyonel), 2 stagiuni, total de 7 reprezentații; *Africana* (Un ușier), 2 stagiuni, total de 10 reprezentații; *Creațiunea* (Uriil), 1 stagiune, total 1 reprezentație.	1929–1931
11.	Iosif Tăutu (tenor dramatic)	A cântat 3 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Tosca* (Mario Cavaradossi), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Carmen* (Don Jose), 2 stagiuni, total de 10 reprezentații; *Lohengrin* (Lohengrin), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Strigoii* (Arald), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Fata de la Cozia* (Dorin Vlad), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Visul unei dimineți de toamnă* (Un crin), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Voievodul țiganilor* (Barinkay), 1 stagiune, total de 3 reprezentații.	1934–1937
12.	Gheorghe Znamirovschi (tenor liric plin)	A cântat 36 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Aida* (Un trimis), 3 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Lakmé* (Hadji), 14 stagiuni, total de 67 reprezentații; *Lakmé* (Gerald), 4 stagiuni, total de 13 reprezentații; *Samson și Dalila* (I-ul filistean), 5 stagiuni, total de 17 reprezentații; *Trubadurul* (Ruiz), 6 stagiuni, total 31 de reprezentații; *Trubadurul* (Un trimis), 3 stagiuni, total 14 de reprezentații; *Rigoletto* (Un uțier), 2 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Rigoletto* (Borsa), 6 stagiuni, total de 31 reprezentații; *Bohema* (Parpignol), 4 stagiuni, total 23 de reprezentații; *Făt Frumos* (Un flăcău), 2 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Făt Frumos* (Voe bună), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *O noapte în Granada* (Gomez), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Bărbierul din Sevilla* (Un ofițer), 5 stagiuni, total de 20 reprezentații; *Traviata* (Gastone), 9 stagiuni, total de 53 reprezentații; *Traviata* (Alfredo), 6 stagiuni, total de 21 reprezentații; *Carmen* (Remendado), 6 stagiuni, total de 43 reprezentații; *Carmen* (Don Jose), 7 stagiuni, total de 39 reprezentații; *Carmen* (Dancairo), 2 stagiuni, total de 14	1935–1971

		reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Nathanel), 2 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Spalanzani), 8 stagiuni, total de 28 reprezentații; *Martha* (III-lea servitor), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Lucia di Lammermoor* (Normanno), 4 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Othello* (Rodrigo), 3 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Bal mascat* (Un servitor), 5 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Vânzătorul de păsări* (I-ul tirolez), 3 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Zobail* (Sedechie), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Zobail* (I-a fantomă), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Madama Butterfly* (Goro), 12 stagiuni, total de 57 reprezentații; *Madama Butterfly* (Pinkerton), 5 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Svanda cimpoierul* (Un călău), 2 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Sheherazada* (Un eunuc), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Flautul fermecat* (primul paznic), 2 stagiuni, total de 20 reprezentații; *Romeo și Julietta* (Paris), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Ebreea* (Leopold), 3 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Ebreea* (Eleazar), 3 stagiuni, total de 7 reprezentații; *Tannhäuser* (Schreiber), 6 stagiuni, total de 13 reprezentații; *Tristan și Isolda* (Melot), 2 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Norma* (Flavio), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Tosca* (Spoleta), 11 stagiuni, total de 52 reprezentații; *Strigoii* (Kebaldo), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Liliacul* (Alfred), 6 stagiune, total de 16 reprezentații; *Liliacul* (Dr. Blind), 3 stagiune, total de 6 reprezentații; *Voievodul țiganilor* (Ottokár), 4 stagiune, total de 36 reprezentații; *Turandot* (Altoum), 3 stagiune, total de 14 reprezentații; *Turandot* (Pong), 8 stagiuni, total de 32 reprezentații; *Văduva veselă* (Cascada), 3 stagiuni, total de 20 reprezentații; *Văduva veselă* (Raoul), 1 stagiune, total de 11 reprezentații; *Văduva veselă* (Camille), 3 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Văduva veselă* (Danilo), 6	

		stagiuni, total de 29 reprezentații; *Fata de la Cozia* (Un sol), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Fata de la Cozia* (Dorin Vlad), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Herodiada* (O voce, 1 stagiune, total de 9 reprezentații; *Trandafirii roșii* (Oșteanul), 2 stagiuni, total de 10 reprezentații; *Horia* (Nuțu), 3 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Pagliacci* (Canio), 11 stagiuni, total de 45 reprezentații; *Casa cu trei fete* (Schwind), 1 stagiune, total de 11 reprezentații; *Casa cu trei fete* (Schober), 1 stagiune, total de 9 reprezentații; *Năpasta* (Dragomir), 7 stagiuni, total de 23 reprezentații; *Hughenoții* (Raul), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Luceafărul* (Pajul), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Păcat boieresc* (Sandu), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Strainul* (Mihai), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Maieștrii cântăreți din Nurnberg* (Vogelsang), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Cavalleria rusticana* (Turiddu), 3 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Kir Ianulea* (Stavrache), 2 stagiuni, total de 10 reprezentații; *Kir Ianulea* (II-lea jucător de cărți), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Kir Ianulea* (Grigorie Aghiazma), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Mona Lisa* (Călugărul Giovanni de Salviati), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Manon* (Guillot), 3 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Faust* (Faust), 3 stagiuni, total de 8 reprezentații; *Strigoii* (Arald), 1 stagiune, total de 1 reprezentație; *Andrea Chenier* (Abatele), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Mireasa vândută* (Vasek), 8 stagiuni, total de 28 reprezentații; *Evghenii Oneghin* (Lenski), 4 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Evghenii Oneghin* (Triquet), 4 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Alexandru Lăpușneanu* (Moțoc), 2 stagiuni, total de 7 reprezentații; *Alexandru Lăpușneanu* (Spancioc), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Boris Godunov* (Grigorie), 1 stagiune, total de 8 reprezentații; *Boris Godunov* (Suiski), 4 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Boris Godunov* (Missail), 2 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Răpirea din Serail* (Pedrillo), 4 stagiuni, total de 21	

		reprezentații; *Cneazul Igor* (Eroska), 5 stagiuni, total de 35 reprezentații; *Nunta lui Figaro* (Basilio), 5 stagiuni, total de 15 reprezentații; *Hansel și Grethel* (Baba Cloanța), 3 stagiune, total de 8 reprezentații; *Tânăra gardă* (Serghei), 4 stagiune, total de 9 reprezentații; *Tânăra garda* (Colonelul fascist), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Dama de pică* (Gherman), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Mazepa* (Un cazac beat), 2 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Ana Lugojana* (Wertherhazy), 1 stagiune, total de 3 reprezentații.	
13.	Mihail Arnăutu (bariton liric)	A cântat 3 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Lohengrin* (Heraldul), 2 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Andrea Chenier* (Gerald), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Bohema* (Schaunard), 1 stagiune, total de 12 reprezentații; *Faust* (Valentin), 2 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Trubadurul* (Contele de Luna), 2 stagiuni, total de 6 reprezentații; *Tosca* (Scarpia), 4 stagiuni, total de 11 reprezentații; *Horia* (Cloșca), 2 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Fidelio* (Fernando), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Rigoletto* (Rigoletto), 3 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Aida* (Amonasro), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Pagliacci* (Tonio), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Manon* (Lescaut), 1 stagiune, total de 9 reprezentații.	1935–1938
14.	Maria Mihai–Babenco (soprană lirică)	A cântat 18 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Cavalleria rusticana* (Lola), 5 stagiuni, total 12 de reprezentații; *Rigoletto* (Giovanna), 2 stagiuni, total de 7 reprezentații; *Rigoletto* (Pajul), 10 stagiuni, total de 44 reprezentații; *Rigoletto* (Gilda), 7 stagiuni, total de 30 reprezentații; *Făt Frumos* (Floarea Soarelui), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Tosca* (Un pastor), 5 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Lakmé* (M.Bentson), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Lakmé* (Rose), 5 stagiuni, total de 17 reprezentații; *Lakmé* (Ellen), 6 stagiuni, total de 15 reprezentații; *Manon* (Javotte), 5 stagiuni, total de 23 reprezentații; *Manon* (Pousette), 4 stagiuni,	1936–1954

		total de 8 reprezentații; *Martha* (a II-a servitoare), 3 stagiuni, total de 15 reprezentații; *Hansel și Gretel* (Gretel), 3 stagiuni, total de 17 reprezentații; *Tannhäuser* (Un păstoraș), 8 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Traviata* (Anina), 6 stagiuni, total de 22 reprezentații; *Faust* (Martha), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Faust* (Siebel), 6 stagiuni, total de 19 reprezentații; *Faust* (Margareta), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Aida* (Marea preoteasă), 8 stagiuni, total de 45 reprezentații; *Vânzătorul de păsări* (Eta), 3 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Vânzătorul de păsări* (Cristina), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Liliacul* (Ida), 8 stagiuni, total de 32 reprezentații; *Liliacul* (Adela), 2 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Freischutz* (A doua fată de onoare), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Flautul magic* (Un băiat), 4 stagiuni, total de 23 reprezentații; *Evangelimann* (Un băiat), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Bal mascat* (Oscar), 6 stagiuni, total de 26 reprezentații; *Romeo și Julietta* (…), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Frumoasa Elena* (Orest), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *O noapte în Veneția* (Centurio), 2 stagiuni, total de 4 reprezentații; *Văduva veselă* (Lolo), 3 stagiuni, total de 37 reprezentații; *Văduva veselă* (Sylviane), 2 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Văduva veselă* (Valencienne), 6 stagiuni, total de 35 reprezentații; *Bărbierul din Sevilla* (Bertha), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Bărbierul din Sevilla* (Rosina), 4 stagiuni, total 11 reprezentații; *Orfeu în infern* (Diana), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Carmen* (Frasquita), 7 stagiuni, total de 36 reprezentații; *Carmen* (Mercedes), 2 stagiuni, total de 2 reprezentații; *Carmen* (Michaela), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Prețioasele ridicole* (Marotte), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Visul unei dimineți de toamnă* (II-a randunică), 1 stagiune, total de 3 reprezentații; *Herodiada* (O tânără babiloniană), 1 stagiune, total 9	

		reprezentații; *Trandafirii roșii* (I paj), 2 stagiuni, total de 10 reprezentații; *Horia* (Hunfy), 3 stagiuni, total 14 reprezentații; *Mireasa vândută* (Esmeralda), 4 stagiuni, total 11 reprezentații; *Mireasa vândută* (Mařenka), 2 stagiuni, total de 5 reprezentații; *Țareviciul* (Mașa), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Țareviciul* (Olga), 1 stagiune, total de 10 reprezentații; *Voievodul țiganilor* (Arsena), 3 stagiuni, total de 18 reprezentații; *Voievodul țiganilor* (Mirabella), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Casa cu trei fete* (Haiderl), 1 stagiune, total de 11 reprezentații; *Boccacio* (Zanetta), 1 stagiune, total de 11 reprezentații; *Hughenoții* (Urbano), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Trubadurul* (Ines), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Iris* (O gheișă), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Traviata* (Flora), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Don Juan* (Zerlina), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Kir Ianulea* (Michiduță), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Kir Ianulea* (I paj), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Don Pasquale* (Norina), 1 stagiuni, total 1 reprezentație; *Pagliacci* (Nedda), 6 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Povestirile lui Hoffamnn* (Olimpia), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Mona Lisa* (Dianora), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Fata de la Cozia* (Pajul Pitigus), 2 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Orfeu și Euridice* (Amor), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Trandafirii roșii* (Lăcrămioara), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Antonia), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *O Gală de operă.*	

15.	Nicolae Diducencu (tenor)	A cântat 7 stagiuni, interpretând roluri din operele: *Rigoletto* (Ducele), 6 stagiuni, total de 30 reprezentații; *Faust* (Faust), 6 stagiuni, total de 28 reprezentații; *Trubadurul* (Manrico), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Kir Ianulea* (Ilie Bogasierul), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Bohema* (Rodolpho), 6 stagiuni, total de 19 reprezentații; *Mona Lisa* (Arrigo Oldofredi), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Turandot* (Altoum), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Martha* (Lyonel), 5 stagiuni, total de 14 reprezentații; *Lakmé* (Gerald), 3 stagiuni, total de 8 reprezentații; *Flautul fermecat* (Tamino), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Kir Ianulea* (Kir Ianulea), 1 stagiune, total 9 reprezentații; *Tosca* (Cavaradossi), 1 stagiune, total 1 reprezentație; *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Bărbierul din Sevilla* (Almaviva), 1 stagiune, total 1 reprezentație.	1938–1945
16.	Ciolac Lidia Maria (mezzosoprana)	A cântat 11 stagiuni, interpretând roluri din operele: *La drumul mare* (Efimovna), 1 stagiune, total 3 reprezentații; *Rigoletto* (Madalena), 11 stagiuni, total 40 de reprezentații; *Madama Butterfly* (Suzuki), 6 stagiuni, total 17 reprezentații; *Faust* (Martha), 8 stagiuni, total 43 de reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (O voce), 5 stagiuni, total 14 reprezentații; *Mireasa vândută* (Agnes), 2 stagiuni, total 15 reprezentații; *Cavalleria rusticana* (Lucia), 8 stagiuni, total 42 de reprezentații; *Martha* (Nancy), 9 stagiuni, total de 36 reprezentații; *Casa cu trei fete* (Grisi), 1 stagiune, total de 10 reprezentații; *Povestirile lui Hoffmann* (Nicklauss), 6 stagiuni, total de 22 reprezentații; *Manon* (Rosette), 3 stagiuni, total de 22 reprezentații; *Hansel și Gretel* (Hansel), 1 stagiune, total de 5 reprezentații; *Flautul fermecat* (a III-a doamnă), 2 stagiuni, total de 3 reprezentații; *Carmen* (Mercedes), 3 stagiuni, 22 de reprezentații; *Carmen* (Carmen), 3 stagiuni, total de 8 reprezentații; *Lakmé* (Malika), 4 stagiune, total de 22 reprezentații; *Lakmé* (Bentson),	1936–1947

		3 stagiuni, total de 9 reprezentații; *Traviata* (Flora), 5 stagiuni, total de 27 reprezentații; *Voievodul țiganilor* (Mirabella), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Liliacul* (Orlovski), 7 stagiuni, total de 29 reprezentații; *Kir Ianulea* (Kera Marghioala), 1 stagiune, total de 9 reprezentații; *Mona Lisa* (Piccarda), 1 stagiune, total de 2 reprezentații; *Bărbierul din Sevilla* (Bertha), 3 stagiuni, total de 12 reprezentații; *Văduva veselă* (Sylvianne), 1 stagiune, total de 4 reprezentații; *Boris Godunov* (Cârciumăreasa), 1 stagiune, total de 7 reprezentații; *Walkure* (Grimgerde), 1 stagiune, total de 8 reprezentații.	

ANEXĂ 12

Fotografii cu artiști basarabeni de la Operele din Cluj și București din perioada interbelică

Soprana Anastasia Dicescu

Soprana Anastasia Dicescu

Soprana Elena Ivony

Mezzosoprana Eugenia Lucezarscaia

E. LUCEZARSKAIA dela Opera Română

Eugenia Lucezarskaia – Carmen

Soprana Fenia Dobranscaia

Fenia Dobranskaia – Michaela

Fenia Nicolau

Tenorul Vladimir Caravia

D. WLADIMIR CARAVIA în „RADAMES"

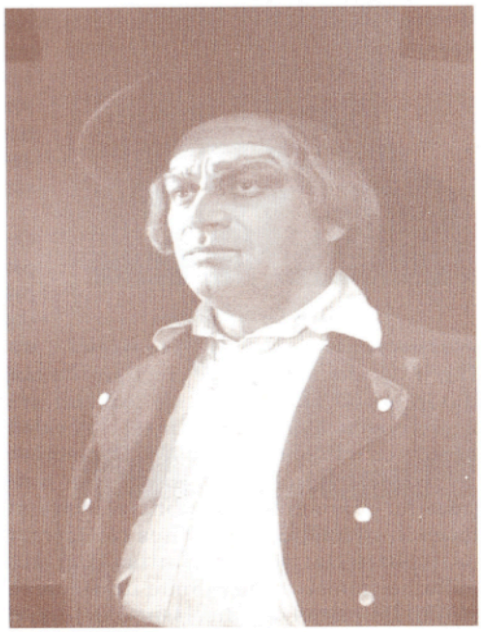
Baritonul Nicolae Soculschi

Baritonul Nicolae Soculschi

Nicolae Soculschi – Renato

Basul Constantin Ujeicu

Dl C. Ujeicu în rolul lui Osmin



Constantin Ujeicu

Soprana Lidia Lipcovscaia

Lidia Lipkovska – Violetta

Lidia Lipkowska

Tenorul Gheorghe Znamirovschi

Gheorghe Znamirowsky, tenor
Lakmé /Gérald/
1940-41

Gheorghe Znamirovshi

Basul Vladimir Siomin

Basul Siomin în Mefisto

Basul Grigore Melnic

Grigore Melnik

Soprana Maria Mihai

Soprana M. Mihai, în rolul pajului Oscar din „Balul mascat".

Maria Mihai – Stephano

Tenorul Nicolae Nagacevschi

Nicolae Nagacevski

Astăzi, Vineri, 17 Februarie, va cânta la Opera Română cunoscutul tenor N. Nagacewsky, ca oaspe în rolul Alfredo din Traviata

Dl N. Nagacewsky

Dirijorul Gheorghe Kulibin

Gheorghe Kulibin

Baritonul Mihail Arnăutu

Mihail Arnăutu

Bas–Baritonul și regizorul Sigismund Zalevschi

Sigismund Zaleski

Tenorul Nicolae Diducencu

Mezzosoprana Olga Grozovscaia

Tenorul Giacomo Borelli

Mezzosoprana Lidia Ciolac

Mezzo-soprana M. L. Ciolac

Tenorul Iosif Tăutu

Tenorul I. Tăutu

Tenorul George Busuioc

George Busuioc

Membru al corului, sufleourul și asistentul de regie Alexandru Babac

Sufleurul Al. Babac

ANEXĂ 13

Corul Operei Române din Cluj din perioada interbelică

Maestrul Hermann Klee între coriștii săi

Corul de bărbați al Operei Române din Cluj din perioada interbelică

St. Stanek Doubrawsky, H. Klee și corul bărbătesc, după un spectacol cu *Fidelio*

CORUL BĂRBĂTESC AL OPEREI ROMÂNE DIN CLUJ ÎN 1920/21

Dr Emil Caba Al. Iarotzky
Dr. Comorașan Dr. Nicu Ieremie Mihail Virag Ștefan Pașca Arcadiu Clipa
Iosif L. Rösler Ioan Macarie Emil Fugătă Sava Columba Viorel Chicideanu G. Abraham
Dr. Popescu Vișina Dr. Const. Lapedatu Max Săveanu Gierschick Csöregh Petru Marcu
S. Bacon

ANEXĂ 14

Lista cântăreților basarabeni invitați pe scena Operei Române din Cluj din perioada interbelică (Materiale din Arhiva Operei Naționale din Cluj–Napoca)

Nr.	**Numele**	**Stagiunea și numărul de spectacole**	**Titluiri/ roluri**
1.	Elena Ivony	1921/22 (3)	*Aida* (Aida), *Cavalleria rusticana* (Santuza)
2.	Eugenia Lucezarscaia	1922/23 (3); 1925/26 (2)	*Carmen* (Carmen), *Aida* (Amneris), *Samson și Dalila* (Dalila)
3.	Vladimir Caravia	1922/23 (2)	*Carmen* (Don Jose), *Aida* (Radames)
4.	Giacomo Borelli	1924/25 (2); 1925/26 (6); 1926/27 (1); 1939/40 (1)	*Trubadurul* (Manrico), *Aida* (Radames), *Carmen* (Don Jose), *Ebreea* (Eleazar)
5.	Lidia Lipcovscaia	1925/26 (3); 1926/27 (2); 1931/32 (3); 1934/35 (2)	*Traviata* (Violetta), *Faust* (Margareta), *Bohema* (Mimi), *Lakme* (Lakme), *Bărbierul din Sevilla* (Rosina)
6.	Olga Grozovscaia	1926/27 (1); 1928/29 (1)	*Aida* (Amneris), *Samson și Dalila* (Dalila)
7.	Sigismund Zalevschi	1926/27 (9)	*Tosca* (Scarpia), *Rigoletto* (Rigoletto), *Bal mascat* (Renato), *Faust* (Mefistofele), *Carmen* (Toreadorul), *Aida* (Amonasro)

8.	Lidia Babici	1926/27 (4); 1928/29 (4); 1930/31 (15)	*Traviata* (Violetta), *Faust* (Margareta), *Lakme* (Lakme), *Răpirea din Serai* (Konstanze), *Regele Ysului* (Rosen), *Gianni Schicchi* (Lauretta), *Bărbierul din Sevilla* (Rosina), *Rigoletto* (Gilda)
9.	Elena Basarab	1926/27 (7); 1928/29 (1)	*Vasul fantomă* (Senta), *Tannhauser* (Venus), Aida (Aida), *Cavalleria rusticana* (Santuza), *Lohengrin* (Ortrude)
10.	Nicolae Nagacevschi	1927/28 (12)	*Faust* (Faust), *Traviata* (Alfredo), *Bohema* (Rodolpho), *Tosca* (Cavaradossi), *Madama Butterfly* (Pinkerton)
11.	Maria Tobuc–Cercas	1931/32 (1)	*Traviata* (Violetta)
12.	Anastasia Dicescu[1]	1924/25 (5)	*Traviata* (Violetta), *Faust* (Margareta)
13.	Mihail Arnăutu	1939/40 (4)	*Tosca* (Scarpia), *Rigoletto* (Rigoletto)
14.	Olga Bercescu	1938/39 (1)	*Rigoletto* (Gilda)
15.	Lidia Maria Ciolac	1934/35 (8)	*La drumul mare* (Efimovna), *Rigoletto* (Madalena), *Madama Butterfly* (Suzuki)
16.	Grigore Melnic	1926/27 (2)	*Bărbierul din Sevilla* (Don Basilio); *Faust* (Mefistofele)

[1] Soprana fiind solicitată pentru turneul Operei clujene la Cernăuți

Lista cântăreților basarabeni invitați pe scena Operei Române din București din perioada interbelică

Nume solist	**Perioada**	**Rolul interpretat**
A.Dicescu	în stagiunea 1923/24	Lakmé (*Lakmé*), Margareta (*Faust*), Nedda (*Il Pagliacci*)
C.Ujeicu	în stagiunele: 1927/28; 1928/29; 1929/30	Daland (*Vasul fantomă*), Basilio (*Bărbierul din Sevilla*), Kezal (*Mireasa vândută*), (*Ebreea*), Osmin (*Răpirea din Serai*), Împăratul (*Trandafirii roșii* de Constantin Bobescu)
P.Căldăraru	în stagiunea 1929/30	Silvio (*Il Pagliacci*) și Marcello (*La Bohème*)
F.Dobranscaia	în stagiunea 1932/33	Lucia (*Lucia di Lammermoor*)
V.Siomin	în stagiunea 1932/33	Mefisto (*Faust*)

ANEXĂ 15

Interpreți basarabeni angrenați în premierele Operei Române din Cluj în perioada interbelică

Titlul premierei	**Data**	**Interpreți basarabeni implicați în distribuția solistică**
Faust de Ch.Gounod	1 decembrie 1920	A.Dicescu (Margareta)
Luceafărul de N.Bretan	2 februarie 1921	A.Dicescu (Fata de Împărat)
Cavalleria rusticana de P.Mascagni	2 februarie 1921	A.Dicescu (Lola)
Tannhäuser de R.Wagner	16 martie 1921	A.Dicescu (Mimi), P.Căldăraru (Alcindor)
Il Pagliacci de R.Leoncavallo	21 iunie 1922	A.Dicescu (Nedda), N.Nagacevschi (Beppo)
Carmen de G.Bizet	29 noiembrie 1922	A.Dicescu (Michaela)
Rigoletto de G.Verdi	19 ianuarie 1923	N.Nagacevschi (Ducele de Mantua), A.Dicescu (Gilda)
Lohengrin de R.Wagner	7 mai 1923	C.Ujeicu (Regele Henric)
Regina din Saba de K.Goldmark	16 noiembrie 1923	P.Căldăraru
Terra Baixa (Tiefland) sau *În valea Cataloniei* de E.D'Albert	28 martie 1924	C.Ujeicu (Tommaso)
Făt–Frumos de H.Klee	13 iunie 1924	C.Ujeicu (Alb Împărat), P.Căldăraru (Murgilă) și M.Virag (Un flăcau)
Il Trovatore de G.Verdi	14 noiembrie 1924	C.Ujeicu (Ferrando), N.Prsemenschi (Un țigan bătrân)
Walkyria de R.Wagner	13 mai 1925	C.Ujeicu (Hunding), F.Dobranscaia (Waltraute) și M.Grebenișanu (Siegrüne)
Jonglerul de la Notre Dame de J.Massenet	2 decembrie 1925	C.Ujeicu (Priorul), N.Soculschi (Un călugăr pictor).
Ebreea de J.Halevy	1 februarie 1926	C.Ujeicu (Cardinalul Brogni), N.Soculschi (Albert)
Vasul fantomă de R.Wagner	15 octombrie 1926	C.Ujeicu (Daland)
Bal mascat de G.Verdi	8 decembrie 1926	N.Soculschi (Renato)
Lakmé de Léo Delibes	21 februarie 1927	C.Ujeicu (Nilakanta)

Fidelio de L. van Beethoven	13 aprilie 1927	C.Ujeicu (Rocco), F.Dobranscaia (Marzelline) și P.Căldăraru
Evgheni Oneghin de P.I.Ceaikovski	2 noiembrie 1927	N.Soculschi (Oneghin), C.Ujeicu (Gremin) și Vl.Siomin (Zarețki)
Werther de J.Massenet	22 februarie 1928	F.Dobranscaia (Sofia), D.Creangă (din cor, în rolul Brühlmann)
Bărbierul din Sevilla de G.Rossini	9 aprilie 1928	F.Dobranscaia (Rosina), P.Căldăraru (Figaro), și C.Ujeicu (Basilio)
O noapte în Granada de K.Kreutzer	8 mai 1928	Gh.Znamirovschi (Gomez), N.Mihailevschi [Mihalevschi]
Orfeu şi Euridice de Ch.W.Gluck	3 octombrie 1928	F.Dobranscaia (Euridice)
Mireasa vândută de B.Smetana	28 octombrie 1928	N.Soculschi (Krušina), V.Siomin (Mícha) și C.Ujeicu (Kecal)
Manon de J.Massenet	5 decembrie 1928	F.Dobranscaia (Poussette), Maria Mihai (Javotte) și Nicolae Avrigeanu (Hotelierul)
Răpirea din Serai de W.A.Mozart	30 ianuarie 1929	C.Ujeicu (Osmin)
Regele Ysului de E.Lalo	12 aprilie 1929	C.Ujeicu (Regele)
Năpasta de S.Drăgoi	15 mai 1929	C.Ujeicu (Ion)
Boris Godunov de M.Mussorgski	29 septembrie 1929	C.Ujeicu (Boris)
Nunta tragică de A.Catargi	7 noiembrie 1929	C.Ujeicu (Dragoș Vodă),
Gianni Schicchi de G.Puccini	7 noiembrie 1929	C.Ujeicu (Gianni Schicchi) și P.Vladimirov
Mignon de A.Thomas	12 decembrie 1929	N.Soculschi (Lothario)
Africana de G.Meyerbeer	24 februarie 1930	F.Dobranscaia (Inez), alături de N.Robescu, O.Gherman, A.Babac și A.Artamasov (din cor)
Casa cu trei fete de H.Berté	1 aprilie 1930	Din cor: I.Suchi (Contele Scharnotorff), G.Busuioc (Primarul), Silvia Florea–Soltițchi (Enoch Arden) și Dumitru Mihai (Morarul)
Martha sau *Târgul din Richmond* de Frederich W.Flotow	11 mai 1930	Octav Gherman
Povestirile lui Hoffmann	21 noiembrie 1930	F.Dobranscaia (Olympia),

de J.Offenbach		N.Mihalevschi (Hermann)
Hänsel und Gretel de E.Humperdinck	3 decembrie 1930	M.Mihai (Gretel)
Nevestele vesele din Windsor de O.Nicolai	4 februarie 1931	F.Dobranscaia (Anna), P.Vladimirov (Primul cetățean)
Alessandro Stradella de Fr. von Flotow	18 martie 1931	F.Dobranscaia (Leonora)
Ernani de G.Verdi	13 mai 1931	N.Soculschi (Don Carlos), V.Siomin (Don Gomez de Silva)
Lucia di Lammermoor de G.Donizetti	28 februarie 1932	V.Siomin (Raimondo) şi Gh.Znamirovschi (Normano)
Nunta lui Figaro de W.A.Mozart.	1 iunie 1932	F.Dobranscaia (Suzanna), V.Siomin (Dr.Bartolo)
Othello de G.Verdi	12 octombrie 1932	N.Soculschi (Jago), V.Siomin (Lodovico)
Andrea Chénier de U.Giordano	2 decembrie 1932	V.Siomin (Fourquier), N.Soculschi (Gérard)
Vânzătorul de păsări de K.Zeller	23 ianuarie 1933	F.Dobranscaia (Principesa Maria), C.Potcoavă (Dolcino), M.Mihai (Eta), Al.Babac (al doilea consilier) și Gh.Znamirovschi (Primul tirolez)
Fantoma albă a compozitorului François–Andrien Boieldieu	10 februarie 1933	V.Siomin (Gaveston), F.Dobranscaia (Anna) și P.Vladimirov (Gabriel)
Zobail de C.Bobescu	10 martie 1933	N.Soculschi (Ahosagan), Gh.Znamirovschi (Sedechie și Prima fantomă), V.Siomin (Zair)
Svanda Cimpoierul de J.Weinberger	24 aprilie 1933	V.Siomin (Vraciul), Gh.Znamirovschi (Un călău), A.Babac (Paznicul iadului)
Flautul fermecat de W.A.Mozart	2 octombrie 1933	F.Dobranscaia, M.Mihai, C.Ujeicu și Gh.Znamirovschi
Omul evangheliei de W.Kienzel	20 octombrie 1933	M.Grebenișan (D-na Huber) și M.Mihai (Un băiat)
Romeo şi Julietta de Ch.Ghounod	26 februarie 1934	M.Mihai (Stephano), N.Soculschi (Mercuito), Gh.Znamirovschi (Paris) și C.Ujeicu (Fratele Laurent)

O noapte la Veneţia de Johann Strauss–fiul	9 mai 1934	F.Dobranscaia (Giroletta), M.Mihai (Centurio), C.Potcoavă (Giorgio Testaccio) şi Al.Babac (Balbi)
La drumul mare de C.C.Nottara	2 octombrie 1934	L.Ciolac (Efimova)
Secretul Suzanei de E.Wolf–Ferrari	30 noiembrie 1934	A.Babac (element al corului Operei în rolul lacheului Sante)
Pescuitorii de perle G.Bizet	12 decembrie 1934	V.Siomin (Nourabad), F.Dobranscaia (Leila)
Eroii de la Rovine de N.Bretan	24 ianuarie 1935	V.Siomin (Sultanul Baiazid)
Tristan şi Isolda,de R.Wagner	24 februarie 1935	C.Ujeicu (Regele Mark), N.Soculschi (Kurwenal) şi Gh.Znamirovschi (Melot)
Văduva veselă de Fr.Lehar	8 martie 1935	Ion Tâlvan (Raoul de St. Brioche), Maria Mihai (Lolo), L.Şevcenko (Dodo), E.Prsemenschi (Clo–Clo) şi Al.Babac (Un servitor),
Mifistofele de A.Boito	22 martie 1935	V.Siomin (Mefistofele), F.Dobranscaia (Margareta)
Norma de V.Bellini	6 aprilie 1935	V.Siomin (Oroveso), Gh.Znamirovschi
Strigoii de M.Andreescu–Skeletty	2 octombrie 1935	Gh.Znamirovschi (Kebaldo)
Forţa destinuilui de G.Verdi	18 octombrie 1935	V.Siomin (Priorul)
Iacobinul A.Dvořak	29 noiembrie 1935	V.Siomin (Contele V. de Harasov), C.Ujeicu (Castelanul)
Turandot de G.Puccini	17 ianuarie 1936	Gh.Znamirovschi (Împăratul Altoum) şi C.Ujeicu (Timur)
Fata de la Cozia de E.Monţia	31 ianuarie 1936	F.Dobranscaia (Chira), Gh.Znamirovschi (Un sol)
Preţioasele ridicole	29 martie 1936	F.Dobranscaia (Madelon), N.Soculschi (Vicontele Jodelet), C.Ujeicu (Gorgibus), M.Mihai (Marotte)
Visul unei dimineţi de toamnă	29 martie 1936	N.Soculschi, I.Tăutu şi M.Mihai
Ţareiviciul de Fr.Lehár	2 octombrie 1936	C.Ujeicu (Marele Duce), N.Prsemenschi (Un ofiţer superior), M.Mihai–Babenco (Olga),

		N.Mihalevschi (Al doilea lacheu) şi Al.Babac (Primul lacheu)
Hérodiade de J.Massenet	4 decembrie 1936	C.Ujeicu (Phanuel), Gh.Znamirovschi (O voce) şi M.Mihai (O tânără babiloniană)
Trandafirii roşii de C.Bobescu	15 ianuarie 1937	C.Ujeicu (Împăratul), M.Mihai (Primul Paj), Gh.Znamirovschi (Oşteanul)
Horia de Nicolae Bretan	24 ianuarie 1937	M.Arnăutu (Cloşca), V.Siomin (Kemeny), M.Mihai (Hunfy), Gh.Znamirovschi (Nuţu), T.Hâncu (Urs), A.Artamasov (Marcu), N.Mihalevschi (Faur), N.Prsemenschi (Berna)
Poştaşul din Longjumeau de A.Charles Adam	8 octombrie 1937	F.Dobranscaia (Madeleine)
Boccaccio de Fr. von Suppé	12 ianuarie 1938	M.Mihai (Zanetta), L.Şevcenco (Prima domnişoară de onoare)
Ţar–teslar de A.Lortzing	28 ianuarie 1938	C.Ujeicu (Van Bett) şi A.Babac (Un servitor)
Les Huguenots de G.Meyerbeer	23 martie 1938	G.Znamirovschi (Raoul de Negis), V.Siomin (Marcel) şi M.Mihai (Urbano)
Iris de P.Mascagni	14 octombrie 1938	C.Ujeicu (Orbul)
Străinul de M.Săveanu	25 noiembrie 1938	N.Soculschi (Tudor), F.Dobranscaia (Ileana), C.Ujeicu (Alexa) şi Gh.Znamirovschi
Maeştrii cântăreţi din Nürnberg de R.Wagner	25 ianuarie 1939	V.Siomin (Veit Pogner), Gh.Znamirovschi (Kunz Vogelsang) şi N.Soculschi (Sixtus Beckmesser)
Don Giovanni de W.A.Mozart	17 noiembrie 1939	V.Siomin (Guvernatorul), F.Dobranscaia (Donna Anna) şi C.Ujeicu (Leporello)
Kir Ianulea de S.Dragoi	22 decembrie 1939	Radu Urlăţeanu (libretul), M.Mihai (Michiduţă şi Primul Paj), G.Busuioc (Spiriduş, Paharnicul Iordache şi Heraldul), N.Diducencu (Grănicerul iadului, Matache, Primul Ceauş, Primul drac şi Ilie

		Bogaşierul), M.Ciolac (Aghiuță şi Al patrulea paj) și Gh.Znamirovschi (Stavrache şi Al doilea jucător)
Mona Lisa de M. von Schillings	20 aprilie 1940	G.Znamirovschi (Călugărul şi Giovanni da Sulviati), V.Siomin (Pietro Tumoni), N.Diducencu (Arrigo Oldofredi), N.Soculschi (Sandro da Luzzano) și M.Ciolac (Picarda)

Interpreți basarabeni angrenați în premierele Operei din București din perioada interbelică

Titlu premieră	**Dată premieră**	**Interpreți basarabeni angrenați în premiere**
Lohengrin de R.Wagner	8 decembrie 1921	E.Ivony (Elsa)
Mefistofele de A.Boito	4 ianuarie 1922	A.Gheorghievschi (Mefistofele)
Carmen de G.Bizet	1 februarie 1922	E.Lucezarscaia (Carmen)
Tosca de G.Puccini	16 februarie 1922	E.Ivoni (Tosca)
Navareza de J.Massenet	27 martie 1922	E.Lucezarscaia (Navareza)
Lakmé de L.Delibes	5 aprilie 1922	A.Gheorghievschi (Gerald)
Aida de G.Verdi	29 aprilie 1922	E.Lucezarscaia (Amneris), V.Caravia (Radames)
Vasul fantomă de R.Wagner	3 octombrie 1922	E.Ivoni (Senta)
Werther de J.Massenet	16 februarie 1923	E.Lucezarscaia (Charlotte), A.Gheorghievschi (Werther)
Bal mascat de G.Verdi	3 mai 1923	E.Ivoni în rolul (Amelia) şi E.Lucezarscaia (Ulrica)
Die Walküre d R.Wagner	8 noiembrie 1923	O.Grozovscaia (Fricka)
Il Pagliacci de R.Leoncavallo	11 ianuarie 1923	V.Caravia (Canio)
Wally de A.Catalani	7 februarie 1924	V.Caravia
Aida de G.Verdi	21 martie 1924	V.Caravia (Radames)
Manon de J.Massenet	10 aprilie 1924	A.Gheorghievschi (Des Grieux), I.Gorski (Lescaut)

Boris Godunov de M.Mussorgski	1 octombrie 1925	E.Babad (Doica)
La maneuvre de Ansgemer	2 octombrie 1925	Isaac Bein (dirijor)
Divertisment coregrafic	10 octombrie 1925	I.Bein (dirijor)
Povestirile lui Hoffmann de J.Offenbach	25 februarie 1926	L.Babici (Antonia)
Salome de R.Strauss	24 aprilie 1926	E.Babad
Regele Ysului de E.Lalo	2 noiembrie 1926	L.Babici (Rozen)
Gianni Schicchi de G.Puccini	11 ianuarie 1927	L.Babici (Lauretta), E.Babad (Zitta)
Ebreea de Fr.Halévy	30 aprilie 1927	L.Babici (Eudoxia)
Răpirea din Serai de W.A.Mozart	8 decembrie 1927	A.Gheorghievschi (Belmont), L.Babici (Constance)
Nippes de J.Bayer	13 aprilie 1928	I.Bein (dirijor)
Dama de pică de P.I.Ceaikovski	10 noiembrie 1928	O.Grozovscaia, G.Ştefanovici
Mignon de A.Thomas	17 ianuarie 1929	L.Babici (Philine), A.Gheorghievschi (Wilhelm Meister)
Tannhäuser de R.Wagner	16 octombrie 1929	E.Basarab (Venus)
Cavalerul rozelor de R.Strauss	20 noiembrie 1929	E.Basarab (Mareşala)
Liliacul de J.Strauss fiul	15 martie 1930	E.Babad (Prinţul Orlovsky)
Boris Godunov de M.Mussorgski	30 ianuarie 1931	S.Zalevschi (regizor), E.Babad (Doica)
Aida de G.Verdi	6 februarie 1931	S.Zalevschi (regizor)
Cneazul Igor de A.Borodin	1 octombrie 1931	S.Zalevschi (regizor), L.Babici
Voievodul ţiganilor de J.Strauss fiul	8 octombrie 1931	G.Ştefanovici (Otokar), E.Babad (Mirabella)
Fidelio de L.Beethoven	15 octombrie 1931	S.Zalevschi (regizor)
La Fanciulla del West de G.Puccini	6 noiembrie 1931	S.Zalevschi (regizor), E.Babad (Wowkle) şi G.Ştefanovici
Thaïs de J.Massenet	10 martie 1932	S.Zalevschi (regizor), E.Babad
Parsifal de R.Wagner	15 octombrie 1932	E.Babad, G.Ştefanovici şi Dimitrieff, S.Zalevschi (regizor), Gh.Kulibin (maestru de cor)
Andrea Chénier de U.Giordano	17 octombrie 1932	E.Babad (Bersi), G.Ştefanovici (Abatele), S.Zalevschi (regizor)
Lucia di Lammermoor de G.Donizetti	27 octombrie 1932	G.Ştefanovici (Arthur), S.Zalevschi (regizor)
Ora spaniolă de M.Ravel	15 decembrie 1932	S.Zalevschi (regizor)

Tannhäuser de R.Wagner	26 ianuarie 1933	E.Basarab (Venus), S.Zalevschi (regizor)
Bijuteriile Madonei de E.Wolf–Ferrari	16 martie 1933	E.Babad (Serena), G.Ştefanovici (Tottono), S.Zalevschi (regizor)
La drumul mare de C.C.Nottara	23 martie 1933	E.Basarab (Maria Iegorovna), E.Babad, S.Zalevschi (regizor)
Tiefland de E.d'Albert	6 aprilie 1934	E.Babad, S.Zalevschi (regizor)
Nevestele vesele din Windsor de O.Nicolai	27 martie 1934	E.Babad
Frederika de Fr.Lehar	23 ianuarie 1935	G.Ştefanovici
Cavalleria rusticana de P.Mascagni	16 mai 1935	E.Basarab (Santuzza), G.Ştefanovici
Bal mascat de G.Verdi	27 noiembrie 1935	O.Grozovscaia (Ulrica)
De-aş fi rege de A.Adam	30 ianuarie 1936	I.Bein (dirijor)
Adriana Lecouvreur de F.Cilea	3 mai 1936	E.Babad
Noaptea Sf.Gheorghe de Tudor cavaler de Flondor, orchestrată de M.Jora	20 aprilie 1937	E.Babad (Lelea Stanca), G.Ştefanovici (Ionel)
Lacul lebedelor de P.I.Ceaikovski	25 noiembrie 1937	Gh.Kulibin (dirijor)
Evgheni Oneghin de P.I.Ceaikovski	9 martie 1938.	S.Zalevschi (regizor)
Falstaff de G.Verdi	29 martie 1939	M.Arnăutu (Ford), G.Ştefanovici (Doctor Caius) şi S.Zalevschi (regizor)
Salome de R.Strauss	11 decembrie 1939	E.Babad (Herodias)

Declaraţia privind asumarea răspunderii

Subsemnatul, Traian Ichim, declar pe răspundere personală, că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări şi realizări ştiinţifice. Conştientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecinţele în conformitate cu legislaţia în vigoare.

Data

Ichim Traian

Semnătura

TRAIAN ICHIM

Data şi locul naşterii: 19 iunie 1975, Chişinău, R. Moldova

Studii:

- 2007– Doctorand la Institutul Patrimoniului Cultural (Academia de Ştiinţe din R. Moldova)
- 1994 – 1999 Academia de Muzică ”Gheorghe Dima” din Cluj–Napoca
- 1993 – 1994 Academia de muzică “Gavril Muzicescu”din Chişinău
- 1982 – 1993 Liceul de muzică “Ciprian Porumbescu” din Chişinău

Angajări:

- 2014–2016 Dirijor şi Coordonator muzical la Opera Națională Română din Iași (România)
- 2004–2012 Profesor asociat la Facultatea de muzică din cadrul Universităţii *Transilvania*, Braşov, clasa de operă, muzică de cameră şi de orchestră
- 2003 – Dirijor la Opera din Braşov (România)
- 2002–2003 Dirijor la Teatrul de Operă şi Operetă din Craiova (România)
- 2001–2002 Dirijor la Orchestra Fundaţiei ”*Sergiu Celibidache*” din Bucureşti (România)
- 2000–2001 Director muzical la Teatrul de revistă din Deva (România)
- 1999–2000 Profesor de pian la Şcoala de Muzică, Cluj–Napoca (România)

Colaborări:

A colaborat cu personalităţi din lumea muzicii precum: Leo Nucci, Leontina Vaduva, Elena Moşuc, Felicia Filip, Mariana Nicolesco, Pompei Hărăşteanu, Florin Croitoru, Andrei Şerban, Beatrice Rancea, Eugen Doga etc.

Câteva din apariţiile importante:

Concertul *Iris–Atheneum* de la Sala Palatului din anul 2000 (declarat în România evenimentul anului).

În 9 aprilie 2005 – spectacolul extraordinar cu tiltul *Povestirile lui Hoffmann* la Sala *Palais des Congres* din Strasbourg (în cadrul turneului european al Operei din Braşov).

Aniversarea de 15 ani de la apariţia primului număr al Jurnalului Naţional, într-un concert de la Ateneul Român din 9 iunie 2008 cu participarea tenorului Costel Busuioc.

Spectacol extraordinar al Operei din Braşov (cu titlul *Fiica regimentului*) pe scena *Festspielhaus* din Salzburg în 13 martie 2009.

Gală de operă la Kulturzentrum von Der Gasteig (München) pe 30 martie, 2011 (în cadrul turneului Operei din Brașov).

Publică o serie de articole în ziarul “*Gazeta de Transilvania*” din Braşov (Romania), la revista de cultură a Muzeului ”Casa Mureșenilor” din Brașov, *Țara Bârsei*, cât și în

volumul de lucrări de muzicologie al Facultății de muzică din cadrul Universității Transilvania din Brașov (România).

La Gala Operelor Naționale din România a fost desemnat cel mai bun dirijor al stagiunii 2014–2015, eveniment desfășurat la Iași în noiembrie 2015.

Starea civilă:

Căsătorit. Doi copii.

Limbi vorbite:

Româna, Rusa, Engleza și Italiana.

Fragmente din presa internaţională:

"O interpretare muzicală la fel de reuşită slujeşte partitura lui Bellini, sub conducerea lui Traian Ichim: pe cât de ferm şi de riguros, pe atât de flexibil şi de antrenant, dirijorul ridica execuţia orchestrală la un nivel remarcabil, cu unele momente de mare strălucire…" (Luminiţa Vartolomei, revista *Teatrul azi*, martie 2007)

"Interpretarea simfoniei de către orchestră sub bagheta lui Traian Ichim a fost admirabilă, prezenţa scenică a tânărului dirijor, remarcabilă, o gestică elegantă caracteristică a unei mari sensibilităţi, a unei firi emancipate, aducând în memoria mea, cu stilul sobru, prea sobru, al marelui Evgheni Mravinski, îmbogăţit însă cu o luminoasă şi o superioară dragoste de artă a dirijatului. Un propriu pe care publicul l-a aplaudat şi i-a mulţumit lui şi orchestrei simfonice pentru acest Haydn, repet, foarte bine poziţionat în istoria muzicii universale.
Mândru şi exact au sunat flautiştii, timpanul şi trompetul, viorile şi basiştii. O artă a simetriei, a ştiinţei muzicii şi a valorii…" (Petre Cichirdan, *Arta ştiinţei muzicii – Virtuozi pe scena filarmonicii vâlcene*, ziarul *Info plus*, din 11 decembrie 2003)

"Dirigent Traian Ichim animierte das Orchester mit motorischer Impulsivität, kostete schon in der Sinfonia zu Beginn Klangfarben der Bläser á la „Banda" aus und unterstützte tatkräftig die Aktion auf der Bühne." (Horst Reischenböck, DrehPunktKultur, Salzburg din 15 martie 2009)

"Dernier spectacle du cycle d'Harry Lapp Opéras, ces "Contes d'Hoffmann" d'Offenbach dans une jolie version qu'en presénta sale Schweitzer du Palais de la musique la troupe roumaine de Braşov. Musiciens au très soigné sous la baguette de Traian Ichim et choers en bon ordre de marche dès le depart…" (Marc Munch, *Hoffmannmania*, ziarul *Dernières Nouvelles d'Alsace*, din 14 aprilie 2005)

"Das gute, verlässliche Orchester und Traian Ichim, der musikalische Leiter der Auffürung. Er sorgte mit seinem inspirierten, handwerklich souveränen Dirigat dafür, das die Arien, Duette und Ensemblenummern nie aufgesetzt wirkten, sondern sich wie selbstverständlich aus den Handlungssituationen der Oper entwickelten – ganz so, wie Donizetti es gefordert hat." (Dr.Michael Mahlstedt, *Freiwillige und unfreiwillige Komik*, *Brunsbüttel Zeitung*, 30 aprilie 2004)