

plafonul se prăbușește încremenind ca element scenic într-o poziție înclinată ce pare să conecteze ideatic teluricul (răul, Jago) cu celestul (binele, Desdemona). În general, urmăresc ca ochiul spectatorului să poată fi permanent orientat asupra personajelor. Totodată, vizualul nu trebuie să tulbure auditivul, ci să-i confere doar, cu discreție, un cadru de expresivitate.

G.B.: Mulțumindu-vă pentru timpul acordat, nu-mi rămâne decât să vă urez succes și să sper la o nouă montare pe care s-o realizați aici, la București, sau în țară.

Interviu de **George BALINT**

Deschidere de stagiune la Opera Națională București: *Otello*

O operă irezistibilă

În 1887, după mai mult de un deceniu de tăcere, după succesul cu *Aida*, Giuseppe Verdi revenea în atenție cu *Otello*, o operă în care propunea un nou tip de tenor, *spinto* cu o țesătură foarte joasă, aproape baritonală. De o dificultate extremă, rolul nu a fost cântat niciodată ideal, o situație



Giancarlo și Stella del Monaco

descrișă foarte plastic de unul dintre tenorii reprezentativi pentru acest rol în perioada recentă, Plácido Domingo, în biografia sa *My First Forty Years* (1983, Penguin Books):

„Când am decis să cânt *Otello*, mai mulți oameni mi-au spus că sunt nebun. Mario del Monaco, spuneau ei, a avut tipul de voce potrivit pentru rol, iar vocea mea nu avea nici o legătură cu a lui. Cu douăzeci de ani mai înainte, Del Monaco fusese avertizat să nu cânte *Otello* pentru că vocea lui nu avea nici o legătură cu cea a lui Ramon Vinay, care cânta opera la vremea aceea, peste tot în lume. Vinay, desigur, auzise că numai un tenor cu vocea pătrunzătoare ca a lui Giovanni Martinelli ar putea cânta această muzică. Cu câțiva ani înainte, Martinelli l-a avut drept strălucitor exemplu pe Antonin Trantoul, care cântase *Otello* la Scala în anii '20; dar la Scala, cei care încă își mai aminteau primul *Otello*, Francesco Tamagno, îl găseau pe Trantoul complet nesatisfăcător. Există însă o scrisoare de-a lui Verdi adresată editorului său, în care compozitorul spune destul de clar că Tamagno a lăsat mult de dorit.”

Asta nu a împiedicat teatrele de operă din toată lumea să programeze cu insistență *Otello* de-a lungul ultimului secol, astfel încât avem astăzi nenumărate mărturii discografice, în studio sau *live*, precum și o videografie impozantă numărând câteva zeci de titluri. România nu face excepție de la acest curent și *Otello* se cântă frecvent nu doar

la București, ci și la Cluj sau Craiova, chiar dacă penuria de tenori dramatici este evidentă. Umbra pe care o aruncă tenorii români din trecut nu e chiar așa de prelungă încât să-i complexeze pe cei de azi: Emil Marinescu, în interbelic, de la care n-a rămas aproape nici o înregistrare, Garbis Zorian făcând furori doar la București, Ludovic Spiess, meteoric, abia Corneliu Murgu este singurul nume de anvergură, chiar dacă mărturia sa lăsată pe disc a fost mereu criticată.

În aceste condiții, Opera Națională București s-a străduit să aducă pe scenă cea mai bună echipă artistică pe care și-o poate permite astăzi. Un regizor de talie internațională, Giancarlo del Monaco, foarte cunoscut pentru cele cinci producții clasice de la Metropolitan Opera în anii '90 (*Simon Boccanegra*, *Stiffelio*, *La fanciulla del West*, *La forza del destino* fiind și transmise la TV sau cinema) precum și o distribuție cu mulți invitați periferici marilor teatre. Francesco Anile, Ștefan Ignat și Iulia Iasev (care va cânta într-un spectacol viitor la ONB) au fost rezerve la Metropolitan, dar numai tenorul italian a avut „norocul” să-l poată înlocui pe un Aleksandrs Antonenko în criză vocală chiar în rolul maurului. Apoi, Lana Kos, o soprană croată asociată cu regizorul, în ale cărui producții apare frecvent, lăsând o impresie bună criticii și Ionuț Pascu, membru al Operei din Tel-Aviv. ONB a plusat și cu dirijorul Mihnea Ignat, noua speranță a fosei bucureștene, aflat însă la primele experiențe lirice. Totuși, această echipă nu prea aproape de excelența obișnuită a teatrelor mari a rămas datoare la multe capitole și premiera acestui nou *Otello* a avut un succes inegal, punctat de prea puține momente interesante.

Teatrul auster, teatrul sărac, spațiul gol

Giancarlo del Monaco a lăsat impresia unui manifest artistic prin această producție. Toate subtilitățile penultimei opere a lui Verdi îi sunt cunoscute prea bine, căci tatăl său, Mario del Monaco, a fost unul dintre cei mai mari interpreți ai lui *Otello*, iar pentru o bună parte a iubitorilor de operă, chiar cel mai mare. Ca și cum cunoașterea profundă a operei ar fi dus la sublimarea completă a mijloacelor de exprimare vizuală, regizorul italian a eliminat practic decorul, simplificând la maximum și costumele, pentru ca în fața spectatorilor să rămână doar drama și muzica. Shakespeare, Boito și Verdi - cuvântul și sunetul, o reducere la esență peste care nu e nevoie, eventual e chiar interzis, să se mai intervină cu ceva.



Valentin Vasiliu (Lodovico), Ștefan Ignat (Jago), Lăcrămioara Cristescu (Desdemona), Sorana Negrea (Emilia)

foto: Steluța Popescu (ONB)

Astfel, după ridicarea cortinei, spectatorii au descoperit că pe scena operei trona o cutie supradimensionată și întunecată, deschisă către ei, care se

umplea cu oameni intrând ca furnicile prin încheieturile sale descleiate. Era corul care trâmbea spre sală neliniștea, speranța și teama din timpul furtunii primului act, când eroul Veneției se întoarce de la război. Eroul apare și el prin spatele corului, care probabil că își trăise toate emoțiile de până atunci privind în direcția greșită, și lansează celebrul *Esultate!* din străfundurile scenei, ceea ce reduce decepționant de mult din intensitatea momentului. Apoi orgiasticul cor *Fuoco di gioia!* devine un fel de procesiune condusă de un sacerdot mascat, a cărui existență și semnificație nu se regăsește nici în piesa de teatru și nici în libretul operei. Odată ce marile scene de ansamblu s-au terminat și acțiunea a rămas la nivelul personajelor principale, capacul acelei cutii scenografice a fost coborât și fixat ca un plan înclinat, pe care, sub care, sau în



scena din ultimul Act (Sidonia Nica - Emilia)

jurul căruia se va juca drama actelor doi și trei. Ultimul act, va primi o nouă imagerie, iatacul Desdemonei fiind transformat într-un colț al unei vaste încăperi tenebroase sugerând claustrofobia unei celule de închisoare. Luminile simpliste au punctat depresiv acest cadru general în care costumele lui Otello și ale lui Jago, niște mantale lungi fără mâneci, subliniau o atmosferă cazonă și futuristă. Pata de culoare neașteptată și incongruentă venea, nu de la Desdemona, așa cum ne-am fi așteptat, ci de la Emilia, îmbrăcată într-o fantezie vestimentară cu accente extrem orientale.

Dacă am rămâne numai cu aceste imagini, un pasionat de teatru ar putea să susure, privind fotografiile oficiale, nume și teorii: Peter Brook - spațiul gol, Jerzy Grotowsky - teatrul sărac, și reflexia românească a acestora - Andrei Șerban.

Dar spațiul gol, deprivat de scenografie, recuzită și costume care distrag atenția de la esența dramei, trebuie umplut cu viață. Chiar și în operă, unde totul e îngroșat, exagerat și rigidizat de impozitul pe care muzica îl impune teatrului. Priviți *Don Giovanni* realizat de Peter Brook la Aix-en-Provence: e atâta acțiune acolo, încât decorurile mai mult ar încurca. Priviți *Troienele* lui Andrei Șerban: participarea publicului, ca cetățean al Troiei cucerite gradează emoția asimptotic către insuportabil. La București, Giancarlo del Monaco a abandonat în prea multe momente actorii, lăsându-i să utilizeze ridicolul bagaj coregrafic al agentului de circulație. Jago scrâșnind *Credo in un Dio crudel*, cu ochii mijiți și pumnul strâns, Otello și Jago apucându-se de coate în duetul *Sì, pel ciel*, nu v-ați plictisit de acest *déjà vu* al precambrianului regei de operă?

O operă imposibilă

Muzica putea compensa toate reproșurile de mai sus, dar n-a fost cazul, ambele distribuții suferind de tot felul de neajunsuri.

Cel mai interesant lucru a fost, pentru cei care au fost în sală în ambele seri (29 și 30 septembrie) să urmărească

două voci complet diferite într-un rol de vis pentru orice tenor. Căci Francesco Anile a început ca bariton, iar specialitatea sa sunt rolurile dramatice, iar Daniel Magdal este unul dintre rarii tenori spinto din România. Cu alte cuvinte, am avut de comparat vocea selenară și întunecată a italianului cu cea solară și luminoasă a românului. Sigur, am fost tentați să visăm la un duel Vinay - Martinelli, *toutes proportions gardées*, însă chiar ideea unei confruntări s-a dovedit deplasată. Odată ce demonstrațiile de forță cu care începe rolul (*Esultate!* apoi *Abasso le spade!*) s-au terminat, lăsând o impresie înclinată mai mult spre „nu e chiar rău” decât spre registrul exclamativ, duetul Desdemona - Otello din primul act a arătat că Anile nu are cu ce cânta pasajele lirice, expunând cu indecență o voce detimbrată și gătită, care mai mult vorbea decât cânta, confirmând nepăcut că vocea aceea se potrivea cu alura bătrânească și truculentă a artistului. De partea celalată, deși s-a descurcat mult mai bine, chiar și prin comparație cu evoluțiile sale anterioare din vechea producție a Verei Nemirova, Daniel Magdal a arătat că rolul îl depășește: acest Otello, cu greu ar putea fi catalogat drept eroic, cu atât mai puțin nobil, remarcabilă fiind totuși știința cu care a reușit să mențină un control permanent asupra vocii, într-un discurs care a rămas totuși foarte liniar.

Lana Kos a etalat un timbru liric de o frumusețe ce nu poate fi negată, dar totuși ceva a lipsit, vulnerabilitatea, mai mult jucată decât cântată, în timp ce Lăcrămioara Cristescu a căzut în toate capcanele exagerărilor veriste, deși vocea ei de soprană *spinto* îi permitea să domine rolul și să-l rezolve în limitele bunului gust.

Ionuț Pascu a fost foarte sigur pe el, într-un rol de bariton despre care Verdi spunea că ar putea fi cântat *mezza voce* în cea mai mare parte. Timbrul și-a mai pierdut din rotunjime și din substanță, însă baritonul a compensat printr-o frazare inteligentă, personală chiar. În fine, Ștefan Ignat a frazat neglijent și a părut mereu superficial, bazându-se pe

Ștefan Ignat (Jago), Daniel Magdal (Otello)



timbrul său impozant, iar efectul schimbărilor bruște de ritm a fost provocarea de decalaje în orchestră.

Rolurile secundare au fost interpretate competent de membrii ansamblului ONB, menținând coerent spectacolul muzical, în ciuda unui cor care a sunat ca o orgă monumentală, uniform și luându-se parcă la întrecere cu fosa în a cânta cât mai tare.

Mihnea Ignat a impregnat orchestra de culori simfonice, dar i-a lipsit simțul dramei, înecând în monotonie pasaje de un dramatism memorabil.

În aceste condiții, opțiunea de a prezenta câte un singur spectacol cu fiecare distribuție, deși neeconomică, arată și că Opera Națională București nu aștepta un triumf la premieră, ci miza mai mult doar pe noutatea deschiderii stagiunii de toamnă.

Caseta tehnică: 29, 30 septembrie, la Opera Națională București

Giuseppe Verdi: Otello

Regie, decor și lumini: Giancarlo del Monaco, Costume: Stella del Monaco, asistent costume: Ricardo Coelho, Asistent regie: Alex Nagy

Francesco Anile/Daniel Magdal (Otello), Lana Kos/Lăcrămioara Cristescu (Desdemona), Ionuț Pascu/Ștefan Ignat (Jago), Andrei Lazăr/Liviu Indricău (Cassio), Șerban Cristache/George Vîrban (Roderigo), Marius Boloș/Valentin Vasiliu (Ludovico), Sidonia Nica/Sorana Negrea (Emilia), Filip Panait/Iustinian Zetea (Montano)

Orchestra și Corul Operei Naționale București, Maestru de cor: Daniel Jinga, Dirijor: Mihnea Ignat

Alexandru PĂTRAȘCU

Juan Diego Flórez față cu mediocritatea

Juan Diego Flórez a venit la București la apogeul carierei. E totuși un progres: Pavarotti a cântat în România o singură dată, în turneul său de adio, iar José Carreras – mult după ce se retrăsese de pe scenă. Însă povestea prezenței



unuia dintre tenorii de top ai planetei lirice de astăzi a început cu aproape un an în urmă, atunci când era anunțat pentru Gala Operelor Naționale din Decembrie 2017. Dna Beatrice Rancea, directorul interimar de atunci al ONB, avea o slăbiciune pentru gale (toate „grandioase”), care ajunseseră să enerveze publicul. Onorariul lui Flórez a fost un scandal la acea vreme: 120.000 de euro, o concupiscentă financiară care a costat-o în final pe Rancea fotoliul de director al Operei Naționale. Nimeni nu bănuia că suma nu era nemaivăzută pentru Primăria Bucureștiului, finanțator prin Creart al acelei gale. În toamnă, administrația condusă de Gabriela Firea tocmai îi plătise Angelei Gheorghiu o sumă și mai mare: 150.000 de euro pentru un concert în piață, cu intrare liberă, cu mult crossover muzical.

În culisele Operei și ale puterii, se promitea că JDF va veni totuși la București la o dată ulterioară și nu pentru o gală în care să cânte două arii și o colindă (cum fusese cazul lui Roberto Alagna în 2016), ci un recital întreg, pe alți bani. Pe cu totul alți bani, despre care n-am mai aflat nimic niciodată (nu că ar fi obligatoriu, cu tot scandalul de atunci). Preludiul acestui recital nu se oprește aici, căci numele tenorului a rămas cumva legat de cel al directoarei Operei din Iași, care

s-a trezit cu o știre în presa locală ce-l anunța pe Flórez într-o apariție la un alt spectacol îndoielnic din capitala Moldovei, știre dezmințită nervos de Beatrice Rancea: *Menționăm faptul că tenorul Juan Diego Flórez nu urmează să susțină NICIUN (subl. n.) spectacol în cadrul Operei Naționale Române Iași.*

Se poate însă ca onorariul lui Juan Diego Flórez să fi fost redus substanțial. Așa se explică prezența sopranei Teodora Gheorghiu în acest recital, deși cota ei artistică este cu mult sub cea a tenorului peruan: patru arii fiecare și două duete, cu o simetrie perfectă și la *encore*, câte o arie, plus un duet.

Dramaturgia concertului părea logică în a acorda mici pauze de odihnă celor doi soliști, programând în acest timp trei momente orchestrale. Dar, odată ce instrumentiștii ansamblului ONB au fost scoși din fosă, defectele lor au fost și mai vizibile. Uvertura *Bărbierului din Sevilla* a fost o plictiseală absolută, împănată de greșeli tehnice, Mihnea Ignat dirijând cât se poate de pătrat și ucigând tot ce era spumant în partitură. Ceva mai bine a fost *Intermezzo* din *Manon Lescaut*, pentru ca interludiul din *La traviata* să atingă noi valențe de flașnetăreală pustiită de orice urmă de suflor.

Juan Diego Flórez se află într-un moment al carierei când vocea sa suferă modificări, ceea ce-l face să abordeze un repertoriu mai greu decât cel din operele lui Rossini. Strălucirea metalică a supraacutelor cu care făcea senzație acum un deceniu în *La fille du régiment* sau *I puritani* s-a umbrit, chiar și față de acum trei ani, când l-am văzut la Viena în *Don Pasquale*. În schimb, tenorul a câștigat în frazare și în subtilitatea cu care nuanțează la infinit tot ce cântă, reușind să rețină permanent atenția chiar și a celui mai accidental spectator. În nici un caz nu o să analizez fiecare arie pe care a cântat-o, dar exemplară a fost *Che gelida manina* din *La bohème*. O arie nelipsită din repertoriul tuturor marilor tenori din trecut, a căror tandrețe și căldură a preluat-o, dar rămânând el însuși, și un *Do (la speranza)* atecat cu o naturalețe dezarmantă mă fac să cred că Flórez va avea un viitor în verism comparabil cu succesul pe care l-a avut în belcanto. Dar dacă tot au cântat întreg finalul actului întâi din *La bohème*, n-am înțeles de ce succesiunea ariilor a fost inversată, iar duetul împins tocmai la bis, când ordinea din operă ar fi satisfăcut foarte bine formatul unei arii pentru fiecare artist, cu un duet la sfârșit...

La polul opus a fost scena din *Il pirata* a Teodorei Gheorghiu, rolul depășind cu mult limitele expresive ale sopranei. O alegere cu atât mai greu de explicat, cu cât umbra pe care o aruncă Maria Callas în această operă e foarte vizibilă și astăzi. Acolo unde Callas își controla vocalizele într-un mod ce o făcea să pară nebună, Gheorghiu țipa de mama focului, făcând să tresară speriați spectatorii în scaune. Și-așa această soprană nu e genul care să captiveze necondiționat publicul, diferența de calibrul artistic față de Flórez a fost evidentă și aparițiile ei au ajuns să pară mai multe și mai terne decât ar fi fost dacă ar fi cântat într-un recital alături de vreun tenor de-al casei. Să ne aducem aminte că la concertul lui Plácido Domingo din anii '90 parteneră i-a fost Angela Gheorghiu, aflată la începutul carierei, dar care a făcut o impresie mult mai puternică, deși a cântat practic numai câteva duete cu tenorul spaniol. Așa ar fi fost și acum dacă Teodora Gheorghiu s-ar fi limitat la duetele din *Lucrezia Borgia*, *La traviata* și cel de la bis, din *La bohème*.

În fine, dirijorul Mihnea Ignat nu s-a ridicat la nivelul elogiilor din caietul program. După o poticneală a orchestrei, la un pas de oprire completă în prima arie a sopranei (*Com'è bello* din *Lucrezia Borgia*), nici măcar rolul de acompaniator nu